

Eduardo Wright Cardoso

A *Cor Local* e a Escrita da História no século XIX

O uso da *retórica pictórica* na historiografia nacional



Recurso originalmente vinculado ao campo pictórico, a *cor local* é um mecanismo narrativo de largo emprego que se manifesta em diferentes tipos discursivos e engendra um feixe de expressões contíguas que pode ser denominado de *retórica pictórica*. Durante o século XIX, o dispositivo é incorporado pela escrita historiográfica e torna-se parte significativa de uma poética da história mobilizada para a representação histórica do passado. O objetivo desta obra é, pois, investigar as implicações do emprego da *cor local* na escrita da história oitocentista no Brasil. Para isso, recorre-se aos textos fundadores produzidos no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a obras de historiadores do período, sobretudo Francisco Adolfo de Varnhagen, com o intuito de verificar como se efetiva a utilização da retórica pictórica. A *cor local* resguarda uma dimensão imagética que permite ao historiador não somente relatar, mas também ‘mostrar’ um passado e uma paisagem específica ao leitor. Esta obra destina-se a estudantes e professores de Literatura e História com interesse no momento da constituição moderna destas práticas e disciplinas. A reavaliação da *cor local*, mecanismo largamente empregado, mas ainda pouco discutido teoricamente, permite refletir não apenas sobre as escritas historiográfica e literária, mas igualmente sobre seus contatos e empréstimos no período marcado pela elaboração e constituição do Estado nacional. O processo político que possibilita a produção da identidade nacional deriva dos esforços e investimentos na seleção de um passado específico e também do espaço característico da nação. A *cor local*, na medida em que procura identificar e registrar o tempo e o espaço nacionais, torna-se um recurso importante nesse momento.



A cor local
e a escrita da história no século XIX

A Cor Local **e a escrita da história no século XIX**

O uso da *retórica pictórica* na historiografia nacional

Eduardo Wright Cardoso



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

CARDOSO, Eduardo Wright

A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional [recurso eletrônico] / Eduardo Wright Cardoso -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

251 p.

ISBN - 978-85-5696-620-9

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cor local; 2. História da historiografia; 3. Escrita da história; 4. Historiografia brasileira; 5. Francisco Adolfo de Varnhagen; I. Título

CDD: 900

Índices para catálogo sistemático:

1. História 900

Mas o principal no ser humano são seus olhos e são seus pés. É necessário ver o mundo, e caminhar até ele.

Alfred Döblin
(*Berlim Alexanderplatz*)

Agradecimentos

Este livro, resultado da pesquisa realizada no período do mestrado em história na Universidade Federal de Ouro Preto, contou com a valiosa ajuda de muitas pessoas e instituições. Para além do meu agradecimento ao Departamento de História e à secretaria de Pós-Graduação da UFOP, faz-se imperativo mencionar a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem a qual esta pesquisa seria impossível. Foram também fundamentais para a elaboração desse trabalho, os professores Fernando Felizardo Nicolazzi, Valdei Lopes de Araujo, Sérgio Ricardo da Mata, Temístocles Américo Corrêa Cezar e Rodrigo Turin, responsáveis por ensinamentos que ultrapassaram, em muito, as discussões acadêmicas. Partes deste livro já foram publicadas em revistas da área, como a *Topoi* e a *História da Historiografia*, às quais agradeço pela possibilidade de divulgação e debate da pesquisa. A publicação completa do estudo pela Editora Fi oferece, espero, maior amplitude e desenvolvimento aos argumentos anteriormente apresentados. Sou grato, por fim, aos colegas da turma de mestrado da UFOP e de graduação da UFRGS, bem como aos amigos que conheci em Mariana-MG; sem eles, nenhuma pesquisa faria sentido.

Sumário

Prefácio	13
Rodrigo Turin	
Introdução	17
Fundando uma escrita historiográfica.....	17
<i>Cor local</i> como objeto de estudos	21
Apreensão teórica da <i>cor local</i>	29
Seleção cromática: objeto e recorte cronológico.....	33
Capítulo I	41
<i>Cor local: entre a metáfora e o exotismo</i>	
1. A dimensão metafórica da <i>cor local</i>	44
1.1 O deslocamento retórico.....	46
1.2 Aristóteles, enfim.....	56
1.3 Metáfora retórica	58
1.4 Metáfora poética	63
2. Exotismo: da alteridade à identidade	71
2.1 O exotismo.....	78
2.2 O <i>outro</i> do historiador e seu objeto <i>outro</i> : indígena	84
2.3 O <i>outro</i> próximo: europeu e <i>autoexotização</i>	92
Capítulo II	101
<i>Cor local: apreensão do tempo e do espaço da nação</i>	
1. A nação e a <i>cor local</i>	102
2. <i>Cor local</i> e temporalidade da nação.....	108
2.1 A <i>cor local</i> como registro do <i>tempo</i> nacional	108
2.2 As temporalidades da nação e os princípios sem fim	115
2.3 O(s) tempo(s) da nação segundo Varnhagen	125
3. <i>Cor local</i> e espacialidade da nação	133
3.1 A <i>cor local</i> como apreensão do <i>espaço</i> nacional	133
3.2 Florilegio da poesia brasileira	143
3.3 O <i>theatro</i> da nação	149

Capítulo III.....	161
<i>Cor local na descrição: visualização e presentificação</i>	
1. Descrição.....	162
1.1 O funcionamento da descrição.....	170
2. Descrição como <i>visualização</i> : a visão como metáfora no texto histórico....	178
2.1 Os atores/personagens.....	183
2.2 Cor local como iconotexto.....	187
2.3 Visualizando a natureza.....	191
3. Descrição como <i>presença</i>	202
3.1 Produção de presença.....	207
3.2 Descrição como <i>efeito de presença</i>	213
3.3 Presentificando a natureza.....	217
Considerações finais.....	229
Referências.....	235

Prefácio

*Rodrigo Turin*¹

Os matizes da *cor local*

Pode soar redundante repetir o quanto a área de Teoria da História e História da Historiografia cresceu e se complexificou nos últimos vinte anos no Brasil. Revistas de alta qualidade, seminários nacionais e internacionais, profícuas linhas de pesquisa em programas de pós-graduação, núcleos e laboratórios agregando uma variedade de pesquisadores e alunos fazem hoje do Brasil um dos centros internacionalmente reconhecidos da área. Se pode soar redundante repeti-lo, nem por isso deixa de ser menos necessário, ainda mais em um contexto de desvalorização das humanidades e em um tempo talvez acelerado demais para as exigências inerentes à reflexão teórica. Reafirmar esse diagnóstico, além disso, se mostra necessário também para bem situar o livro de Eduardo Wright Cardoso. Este livro não deixa de representar um dos frutos possíveis, e dos mais originais, desse ambiente construído nas últimas décadas. Graduado pela UFRGS e tendo realizado seu mestrado pela UFOP, de onde resultou o presente livro (e sem contar, ainda, seu doutoramento pela PUC-Rio), Eduardo Cardoso circulou pelos principais centros de produção da área de teoria e historiografia. Essa trajetória se revela tanto no modo de pensar seu objeto, como nas escolhas de seus interlocutores, dialogando com vertentes teóricas distintas, mas sem jamais deixar de assumir uma posição própria.

¹ Professor adjunto de Teoria da História e História da Historiografia Brasileira, UNIRIO.

Uma das características que mais merecem ser ressaltadas em *A cor local e a escrita da história no século XIX* é a sua forma, na qual teoria e empiria alimentam-se constantemente uma à outra no processo de elaboração de um sofisticado trabalho de delineamento do recurso da *cor local* em toda sua complexidade, sem ceder a esquematismos prontos, mas apontando para suas diferentes dimensões figurativas, suas distintas funções e usos. Os textos historiográficos e literários do oitocentos são aqui acionados como a matéria a partir da qual pode ser teorizada a *cor local*, ao mesmo tempo em que essa teorização lança luz sobre a profundidade que se esconde sob a superfície daqueles textos, ou seja, como os recursos retórico-poéticos desenvolvidos e aplicados por aqueles historiadores e literatos nos dizem muito sobre a experiência histórica oitocentista e a estrutura profunda de sua imaginação.

Ao investigar a *cor local* como chave para compreender a representação histórica oitocentista, Eduardo Cardoso desvela de que modo seu caráter metafórico se abria tanto a uma função retórica, servindo enquanto instrumento pedagógico pautado na vivacidade da narrativa e na composição pictórica da descrição, como também a uma função poética, marcada pelo uso da imaginação como meio de acessar o passado e torná-lo presente ao leitor. Ancorada na oposição antropológica entre alteridade e identidade, a *cor local* permitia figurar o próprio e o outro, a nação e o exótico ou, ainda, como bem analisa o autor, o exotismo próprio do nacional no Brasil oitocentista, uma vez que o lugar de produção daqueles letrados caracterizava-se, na bela definição resgatada por Flora Süssekind, pela sensação de “não estar de todo”. Essa é a inscrição ambígua do *ex-ótico*: aquilo que está para além do olhar, mas que, paradoxalmente, só se revela pelas suas marcas visíveis de reconhecimento e de estranhamento, ofertadas justamente pelos artifícios que configuraram a retoricidade da *cor local*.

Nesse jogo visual entre alteridade e identidade, a *cor local* pode ser capitalizada como mecanismo estratégico para a composição de um *quadro* nacional, cujos delineamentos espacial e temporal tornavam-se urgentes no contexto de formação do recente Estado-nação. Por meio de uma “autópsia vicária”, nos termos do autor, os historiadores oitocentistas puderam produzir nos seus leitores aquela sensação fundamental, quase milagrosa, do reconhecimento, inscrevendo-os desse modo também como partes dos quadros descritos, ou seja, como integrantes daquela identidade histórica. Figura-se, assim, o historiador como pintor, aquele que coloca diante dos olhos de seu leitor a natureza e os costumes nacionais, mas também como aquele que “coloca em cena” o teatro da nação, com seus cenários, dramas e temporalidade.

Junto a essas dimensões afetivas e imagéticas, marginalizadas no processo posterior de disciplinarização, operava-se a efetividade da *cor local* como argumento historiográfico, produtor de crença a respeito da veracidade do relato. Aqui, o fazer ver e o fazer crer, componentes da escrita historiadora desde Heródoto e Tucídides, recebiam uma nova configuração no contexto de uma cultura histórica moderna. Como Eduardo Cardoso nos mostra em sua análise de Varnhagen, o autor da *História Geral* não deixou de lançar mão desse recurso como modo de suspensão da distância entre o sujeito e o objeto, entre o leitor e o passado narrado, garantindo assim a fidelidade do relato, sem abandonar, contudo, sua idealização poética, própria de uma sensibilidade romântica.

Tudo isso permite que visualizemos, de nossa parte, a complexidade que envolvia o fazer historiográfico oitocentista, no qual coexistiam, ainda que nem sempre de forma pacífica, objetividade e afetividade, sentido e presença, descrição e narração, ciência e arte. A *cor local*, pelas lentes refinadas da análise do autor, assume diferentes e ricos matizes, mostrando-se um meio de acesso fundamental para a compreensão dos modos de habitar e

representar o tempo. Não tenho receio em afirmar, nesse sentido, que a qualidade e a maturidade das análises de *A cor local e a escrita da história no século XIX* já o colocam como uma referência incontornável, não apenas nacionalmente, para quem quiser enfrentar a *cor local* enquanto elemento da escrita da história.

Ao percorrer o livro, o leitor não deixará de se perguntar, ainda, pelas ressonâncias atuais da *cor local*. Se as dimensões imagética e pictórica deixaram de ser abrigadas dentro dos protocolos disciplinares, assim como as componentes afetiva e poética, elas permanecem, contudo, como elementos fundamentais de toda uma imaginação histórica pública, intensificada pela cultura visual contemporânea. Nas diferentes mídias e gêneros, da televisão aos videogames, das séries aos quadrinhos, poderíamos encontrar talvez os herdeiros atuais da tradição da *cor local*, acionada em função dos mais diversos usos, do entretenimento ao político. Do mesmo modo, nesse contexto de resurgimento das identidades em um espaço globalizado e dominado pela velocidade do capital financeiro, ela não deixa de operar novamente aquela oposição antropológica entre a identidade e a alteridade, atualizando o exótico sob novas e muitas vezes perigosas nuances. A sua força persuasiva, tão bem trabalhada pelos autores oitocentistas, assume novas proporções na era da internet, onde a montagem e a rápida circulação de imagens produzem crenças difíceis de serem desmontadas pelo tempo lento da crítica histórica. Hoje, cada vez mais, o fazer ver e o fazer crer se medem pela quantidade e pela velocidade de compartilhamentos nas bolhas sociais, configurando uma cultura histórica em grande medida fragmentada, efêmera e sem profundidade. Quem sabe, diante dos desafios que a disciplina histórica enfrenta nesses dias, trabalhos como esse, de Eduardo Cardoso, não nos movam a uma reapropriação e a uma reinvenção das nossas próprias heranças, como um modo, enfim, de aprender novamente a habitar e representar o tempo.

Introdução

Fundando uma escrita historiográfica

O século XIX foi marcado por alterações significativas na forma de se conceber a *cultura histórica*.¹ Stephen Bann sustenta que esse período testemunhou o advento de uma nova visão sobre o passado.² Elaborada a partir da influência de escritores românticos, como Walter Scott, a inédita concepção acerca do pretérito acarretou novas formas de descrever e representar o tempo já transcorrido. A novidade, contudo, é resultado antes da unificação do campo dos estudos históricos, do que propriamente da criação de atividades originais, informa Marcel Gauchet.³ A constatação de Bann refere-se a contextos intelectuais específicos – o inglês e sobretudo o francês –, porém, é possível verificar que o pensamento histórico no Império brasileiro também assistiu a profundas modificações. A principal delas talvez tenha sido a constituição de um estabelecimento que visava concentrar a produção e a divulgação historiográfica nacional: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

¹ A cultura histórica vigente durante o século XIX é marcada pela associação entre interesses nacionais e a afirmação da História como fundamental para a atribuição de sentidos ao homem contemporâneo. Nela, presente, passado e futuro estão vinculados, de modo a creditar ao tempo precedente movimentos e acontecimentos que conferem sentido à contemporaneidade. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 11.

² BANN, Stephen. *The Clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 2.

³ GAUCHET, Marcel. “L’unification de la science historique”. In: *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 10.

Fundada em 1838, a instituição já é parte do esforço maior de elaboração do Estado nacional; tarefa que perpassa a cultura intelectual durante o século XIX.⁴ É a partir desta vinculação estreita entre o instituto e o Estado imperial que a história pátria será escrita.⁵ No entanto, o ofício histórico encontra-se ainda em formação. É necessário dar-lhe contornos precisos e objetivos concretos. O discurso inaugural proferido por Januário da Cunha Barbosa, em 1838, parece justamente tentar delimitá-lo. Retenhamos algumas de suas palavras:

Só desta arte a historia nos póde offerecer importantissimas lições; ella não deve representar os homens como instrumentos cegos do destino, empregados como peças de um machinismo, que concorrem ao desempenho dos fins do seu inventor. A *historia os deve pintar* taes quaes foram na sua vida, obrando em liberdade, e fazendo-se responsaveis por suas acções.⁶

A fala de Barbosa, contudo, não é a única que visa conformar a história nascente. Inúmeros são os sócios da agremiação que empreendem esforços nesse sentido. Manoel Luiz Salgado Guimarães atribui a alguns desses discursos e artigos a caracterização de *textos de fundação* porque almejam configurar não só a prática que se define, mas também o personagem que será responsável por sua elaboração. Ao prescreverem os procedimentos adequados ao fazer historiográfico, então, tais proposições implicam uma dupla fundação: de uma forma

⁴ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011, p. 55. Não obstante a ligação entre o Estado e a agremiação, os membros da academia recusavam a designação “oficial” na medida em que almejavam constituir um órgão neutro, dedicado somente à ciência. *Ibidem*, p. 81.

⁵ Para uma análise detalhada dos vínculos estabelecidos entre o governo imperial e o IHGB remeto a: GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, n. 388, pp. 459-613, jul./set., 1995.

⁶ CUNHA BARBOSA, Januário da. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, 1908 [1839], p. 13, grifo meu. Procurei preservar a grafia original na transcrição de todas as fontes deste estudo. Para as referências em outras línguas, ademais, utilizei uma tradução livre.

específica de escrita da história e igualmente do historiador.⁷ Talvez a mais significativa destas propostas seja a dissertação de Karl Friederich Phillipe von Martius vencedora do concurso, lançado em 1840 na *Revista do IHGB*, acerca de *Como se deve escrever a historia do Brazil*. Desse trabalho, gostaria de destacar o seguinte excerto, no momento em que o botânico discorre sobre as especificidades regionais do país:

Um outro [historiador] porém, que não desse a necessaria atenção a estas particularidades, corria risco de não acertar com este *tom local que é indispensavel onde se trata de despertar no leitor um vivo interesse, e dar ás suas descrições aquella energia plastica, imprimir-lhe aquelle fogo, que tanto admiramos nos grandes historiadores*.⁸

Barbosa fala em *pintar* a história, enquanto Martius acrescenta que se deve respeitar o *tom local*. Este é, pois, o tema geral do presente livro: a escrita da história nacional no século XIX tem como um de seus componentes o que pode ser chamado de *retórica pictórica*, isto é, um extenso conjunto de termos e expressões que remetem à pintura ou à picturalidade, tais como *cores, desenho, quadro, pincel, retrato, colorido*, entre outros. Por sua vez, esse idioma retórico remete ao recurso narrativo denominado *cor local*, que deriva do campo da técnica pictórica e, em 1820, pode ser considerada uma expressão da moda nas letras francesas.⁹ O mecanismo da *cor local* é o objeto primeiro desta

⁷ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista”. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 99.

⁸ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. *Como se deve escrever a historia do Brazil*. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 6, 1973 [1844], p. 400, grifo meu. É significativo que no resumo efetuado pelos pareceristas do concurso (Francisco Freire Allemão, Thomaz Gomes dos Santos e Joaquim da Silveira) a expressão *tom local* utilizada por Martius, tenha sido substituída por *colorido local*. ALLEMÃO, Francisco Freire; *et alii*. Parecer acerca das memórias sobre o modo pelo qual se deve escrever a História do Brasil. *Revista do IHGB* (Atas), Rio de Janeiro, tomo 9, 1869 [1847], p. 286. Como sustentarei na sequência, ambas as expressões participam da *retórica pictórica*.

⁹ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la “couleur locale” chez Thierry et Barante*. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995, p. 12.

obra. No entanto, o feixe de expressões que compõe a *retórica pictórica* permite apreender o recurso e apontar para uma de suas principais manifestações: a dimensão icônica da narrativa. Por isso incluo a *retórica pictórica* no escopo deste trabalho. É a partir dela, também, que a *cor local* se revela.

Na França, objeto do estudo de Carine Fluckiger, a *cor local* é largamente empregada na historiografia pelos historiadores ditos narrativistas ou românticos, em especial Prosper de Barante e Augustin Thierry. Jean Glénisson sublinha que o IHGB nasce justamente quando esta historiografia romântica encontra-se em voga.¹⁰ O contato, portanto, é direto e perceptível. Sobre Barante, aliás, é quase possível afirmar que ele discursou no IHGB. Embora o historiador francês não tenha frequentado a sede do instituto, é certo que suas palavras ecoaram por lá. Temístocles Cezar demonstra como Januário da Cunha Barbosa, no discurso acima citado, se apropria das ideias do historiador francês e divulga-as sem precisar a autoria.¹¹

Aqui, contudo, o conceito de escola histórica se revela frágil. Bann demonstra que o uso da *cor local* por Barante e Thierry não é necessariamente semelhante.¹² Além disso, *historiografia narrativista* não apreende diversos outros historiadores e intelectuais que recorrem à *retórica pictórica* na confecção de suas obras.¹³ Ademais, esse vocabulário também é caro à historiografia inglesa. O historiador Thomas Macaulay recorre a ele e sugere que

¹⁰ GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. São Paulo: Difusão Européia, 1961, p. 257.

¹¹ 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, p. 226. Além disso, Cezar assevera que Augustin Thierry, Prosper de Barante e Victor Cousin são as principais referências dos românticos brasileiros. *Ibidem*, p. 118.

¹² BANN, Stephen. *The Clothing of Clío*, *op. cit.*, p. 39.

¹³ É possível mencionar, por exemplo, Victor Cousin, François Pierre-Guilhaume Guizot, Jules Michelet, Adolphe Thiers, entre outros. A obra de Leterrier com prefácios e introduções de textos deste período, permite dimensionar a importância e a recorrência da *retórica pictórica* na historiografia e letras francesas: LETERRIER, Sophie-Anne. *Le XIX^e siècle historien*. Paris: Éditions Belin, 1997.

o historiador deve tornar sua narrativa impactante [*affecting*] e pitoresca.¹⁴ Mesmo a historiografia portuguesa também pintava quadros e retratos, ou, em outras palavras, fazia uso da *cor local*.¹⁵ A técnica não pode, portanto, ser resumida a escolas historiográficas; ela antes constitui um dispositivo narrativo disponível à escrita da história no século XIX. Por isso, creio ser necessário apresentar, a partir de breves pinceladas, um conciso quadro sobre o mecanismo.

Cor local como objeto de estudos

Largamente empregada na historiografia e sobretudo no campo literário, durante o oitocentos, a *cor local* como recurso narrativo recebeu pouca atenção do ponto de vista analítico. Foi só nas primeiras décadas do século XX, portanto quase um século depois de seu uso corrente na produção intelectual, que o mecanismo tornou-se objeto de pesquisa. O primeiro trabalho nesse sentido parece ter sido a obra de H. W. Hovenkamp intitulada *Prosper Mérimée et la couleur locale. Contribution à l'étude de la couleur locale*, de 1928. De acordo com Vladimir Kapor, o autor tenta recuperar a concepção clássica de *cor local*, característica do século XIX, a partir do estabelecimento das diferenças entre uma “cor local histórica” e uma “cor local exótica”.¹⁶

Esse esforço inicial, contudo, parece não ter produzido outros interlocutores. A temática permanecerá pouco trabalhada

¹⁴ MACAULAY, Thomas. “History and literature: Macaulay”. In: STERN, Fritz (ed.). *The varieties of history*. From Voltaire to the present. Nova York: The World Publishing Company, 1966, p. 72.

¹⁵ Alexandre Herculano, por exemplo. Para uma análise mais aprofundada da relação do historiador português com a historiografia romântica, remeto a: CATROGA, Fernando. “Alexandre Herculano e o historicismo romântico”. In: TORRALBA, L. R.; et alii (orgs.). *História da história de Portugal: sécs. XIX-XX*. Lisboa: Temas e debates, 1998, pp. 45-98.

¹⁶ 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, Reino Unido, 2003, p. 7. Não obtive acesso aos trabalhos de Hovenkamp e Jan Kamerbeek. Valho-me, pois, das considerações de Kapor para abordá-los.

nas décadas seguintes. Em 1945, no entanto, Emile Malakis publica um brevíssimo artigo apenas para apontar a antiguidade do uso da expressão *cor local* e, desta forma, confere uma delimitação inicial ao objeto. Na crítica literária, o termo era creditado a François-René de Chateaubriand que, em 1811, o teria empregado pela primeira vez. Malakis, contudo, antecipa esse uso e demonstra que já em 1772, o crítico Jean-François de La Harpe valeu-se da expressão ao comentar a obra de Racine.¹⁷ Malakis sustenta que é de fato na segunda metade do século XVIII que o *idioma pictórico* – isto é, o uso de um vocabulário que remete à pintura – se infiltra no domínio literário. Importa reter essa aproximação entre a *cor local* e um *léxico pictural*, que, creio, pode ser compreendido como uma manifestação da estrutura narrativa. Isso permite conceber o recurso não somente como uma simples expressão, mas como o índice de um amplo conjunto de vocábulos que constituem, como designado, a *retórica pictórica*.

Mais alguns anos separam esse artigo de outra obra que tematiza a *cor local*. Em 1962, Jan Kamerbeek retoma-a em *Tenants et aboutissants de la notion couleur locale*. Na versão de Kapor, o problema desta abordagem é o privilégio concedido exclusivamente à dimensão *temporal* do recurso narrativo.¹⁸ O curioso é que nesta crítica, Kapor vale-se da definição clássica de *cor local* sistematizada por Kamerbeek em um dicionário de termos literários, editado posteriormente, na década de 1980. Nesta obra de referência – outra iniciativa que participa da construção do objeto –, a noção romântica de *cor local* remete a três elementos: *localidade*, *temporalidade* e *centralidade*.¹⁹ Estas seriam, pois, as três *dimensões* que concorreram

¹⁷ MALAKIS, Emile. The First Use of Couleur Locale in French Literary Criticism. *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 60, n. 2, feb., 1945, p. 98.

¹⁸ KAPOR, Vladimir. Exotisme et couleur locale, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ KAMERBEEK, Jan. “Couleur”. In: ESCARPIT, Robert. *Dictionnaire international des termes littéraires*. Berna: A. Francke, 1986, p. 399. As dimensões *temporal* e *espacial* serão abordadas na sequência desta introdução e constituirão o objeto de um capítulo específico deste livro. Em relação à *centralidade*, sua compreensão deriva da noção de que a *cor local* deve residir no âmago da obra, isto

para o estabelecimento da *cor local* na sua concepção clássica romântica. A partir de então e ainda durante este século, o conceito irá perder a complexidade semântica, tornando-se progressivamente reduzido.

É possível perceber esta limitação em algumas das definições do século XX de *cor local*. Como constata Fluckiger, são já noções empobrecidas.²⁰ Elas remetem, sobretudo, à questão *local*, abandonando as antes fundamentais esferas *temporal* e *central*. Cito, por exemplo, o *Dictionary of Literary Terms*, no qual a *cor local* significa uma escrita que explora o discurso, a vestimenta, os maneirismos, os hábitos de pensamento e a topografia peculiares a uma *região*.²¹ Quase uma década depois, em obra homônima editada por Harry Shaw, esse vínculo com a região parece ter se acentuado. Os dois vocábulos – *cor local* e *regionalismo* – remetem um ao outro e suas definições são muito semelhantes.²² Em outro manual de termos literários, publicado por Clarence Holman, a *cor local* aparece mesmo como uma forma de *regionalismo*.²³ Mesmo assim, a referência cruzada não parece ser unânime. No *Dictionary of World Literary Terms*, organizado por Joseph Shipley, há a tentativa justamente de distinguir *cor local* e *regionalismo*.²⁴ A discriminação principal reside no fato de que a *cor local* possui um objetivo *pitoresco* e isso condiciona o escritor a adotar o ponto de vista do turista. Nessa acepção, o recurso é textualmente interpretado como um elemento decorativo.²⁵

é, ser central a qualquer produção artística. Nesse sentido, a enunciação de Victor Hugo, comentada abaixo, fornece um exemplo de *centralidade*. Cf. nota 28.

²⁰ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science, op. cit.*, p. 11.

²¹ *Dictionary of literary terms*. Toronto: Coles Publishing Company, c. 1963, p. 67.

²² SHAW, Harry. *Dictionary of literary terms*. Nova York: McGraw-Hill, c. 1972, p. 224 e p. 319.

²³ HOLMAN, Clarence Hugh. *A handbook to literature*. Nova York: Bobbs-Merrill, 1980, p. 373. Além disso, há a referência a um movimento literário, do final do século XIX, intitulado justamente *Local color movement* cujo escopo é explorar as variedades regionais dos Estados Unidos. *Ibidem*, p. 249.

²⁴ SHIPLEY, Joseph. *Dictionary of World Literary Terms: criticism, forms, technique*. London: G. Allen & Unwin, 1955, p. 257.

²⁵ *Ibidem*, p. 257.

O emprego reduzido da noção em relação a seu uso romântico pode ser evidenciado também por meio de dois autores. Na obra *Style in French Novel*, Stephen Ullmann dedica o capítulo de abertura à estrutura narrativa em questão. Para o crítico, nem a expressão nem a ideia são criações românticas. Elas denotam antes um princípio estético que remonta à literatura medieval, ou seja, ao século XII.²⁶ Embora o autor em nenhum momento defina sua concepção de *cor local*, é possível perceber que ele a emprega como um instrumento que relaciona-se a arcaísmos, termos técnicos, provincialismos, elementos estrangeiros, entre outras formas de expressão.²⁷ É justamente esse uso reduzido, restrito a locuções “estrangeiras” empregadas na linguagem corrente, que permite ao crítico alongar a vigência do mecanismo até o período medieval. É possível contestá-lo a partir da própria regulação do uso da *cor local* proposta por Victor Hugo que, na década de 1820, prescrevia seu emprego ao cerne do drama, isto é, presente em toda a obra, tal como a seiva que percorre integralmente a árvore, da raiz às folhas.²⁸ Essa admoestação era uma tentativa de resguardar a estrutura de um uso meramente superficial, ilustrativo; assim como a concebe Ullmann. Afinal, a ideia da *cor local* como o resgate de uma linguagem específica é uma noção importante para literatos e historiadores, como tentarei demonstrar.

De qualquer forma, Ullmann destaca que o emprego da *cor local* era quase obrigatório aos jovens românticos. Isso porque o mecanismo satisfazia duas demandas ao mesmo tempo: o culto ao *pitoresco* e o interesse no característico e nas qualidades distintas de um objeto.²⁹ Além disso, a *cor local* agregava outra característica:

²⁶ ULLMANN, Stephen. *Style in French Novel*. Oxford: Basil Blackwell, 1964, p. 41.

²⁷ *Ibidem*, p. 42.

²⁸ HUGO, Victor. *Oeuvres Complètes*. Drame. Paris: Alexandre Houssiaux, Libraire-éditeur, tomo 1, 1864, p. 34. Reproduzo o excerto: “Não é só na superfície do drama que deve estar a cor local, mas no fundo, no coração mesmo da obra, onde ela se espalha 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”. Kapor sublinha a importância desta passagem, cf. nota 72.

²⁹ ULLMANN, Stephen. *Style in French Novel*, *op. cit.*, p. 43.

ela servia ao escapismo romântico em uma sociedade na qual os jovens se sentiam negligenciados ou deslocados.³⁰

Outra ilustração desse uso limitado da estrutura encontra-se no artigo de Jesús Cantera de Urbina, de 1993, no qual o mecanismo narrativo é meramente sinônimo de estrangeirismos. Nesse trabalho, o autor acompanha como dois escritores oitocentistas franceses – Théophile Gautier e Alexandre Dumas pai – que viajaram para a Espanha no século XIX empregaram hispanismos nos seus relatos. O uso destas locuções estrangeiras expressaria, segundo Urbina, o *pitoresco* e a *cor local*.³¹ Embora seja, como dito, um uso redutor do mecanismo, na medida em que *dimensões* antes inerentes à *cor local* estão ausentes, já se percebe a aproximação com a noção de *exotismo* que será retomada pelos estudos posteriores.

Esse vínculo é estabelecido também por Carine Fluckiger que, em sua *mémoire de licence* de 1995, sob o título *L’histoire entre art et science: la “couleur locale” chez Thierry et Barante*, potencializa a discussão sobre a *cor local* na narrativa histórica.³² Creio ser necessário reter do fundamental trabalho da historiadora três questões principais que pretendo desenvolver com mais vagar: (a) a definição de *cor local*, (b) o momento da sua emergência como profundamente inserida numa alteração de gosto e sensibilidade característica do período e, relacionado a isto, (c) a articulação da *cor local* com o *pitoresco* e o *exótico*.

Em relação ao primeiro item, Fluckiger trabalha com a noção, que parece ser a clássica, de que o recurso expressa a característica de um *tempo e/ou lugar* específicos. Entretanto, a

³⁰ *Ibidem*, p. 43. Os três elementos, a saber, a ligação com o *pitoresco*; com a singularidade; e, finalmente, a noção de fuga, serão abordados na sequência deste trabalho.

³¹ URBINA, Jesús Cantera de. Escritores franceses del siglo XIX, viajeros por España. Color local y enriquecimiento léxico. *Revista de Filología Francesa*, Madri, n. 4, 1993, p. 59.

³² Bann igualmente aborda a temática em algumas de suas obras, mas sempre de forma pontual. Em nenhum momento a *cor local* adquire centralidade na sua pesquisa. BANN, Stephen. *The Clothing of Clío*, *op. cit.*, cf. capítulos 1 e 2.

questão da *centralidade* não é trabalhada. Em “substituição”, a historiadora agrega outro elemento que se relaciona ao mecanismo, qual seja, a de pensá-la também como um valor poético ou índice de veracidade do texto. A diferença talvez resida nas fontes trabalhadas: a historiografia. Nos relatos historiográficos parece que se mantêm os usos estabelecidos para os textos literários, no entanto, também se acrescentam novas dimensões, como, por exemplo, a condição de verdade.³³

Por isso mesmo, em artigo posterior, a historiadora sustenta que respeitar a *cor local* é uma forma de historicismo, pois seu emprego possibilita a valorização da existência de diferenças e particularidades nas sociedades humanas.³⁴ O mecanismo atuaria justamente como um critério de seleção destes detalhes que, por um lado remetem ao que é característico de um *lugar* ou de um *espaço* e, por outro, conferem autenticidade/verdade ao que é narrado.

É evidente, contudo, que a *cor local* como recurso narrativo é a expressão de uma *postura*, de uma forma de encarar o passado e o tempo presente. Assim, como lembra Fluckiger, é possível inserir numa alteração das condições de representação que atinge diversos campos, como o literário, o teatral, o pictórico e também o histórico. Por isso, a historiadora não hesita em caracterizá-la como um programa intelectual, ou antes, como uma nova

³³ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science, op. cit.*, p. 12. Ao determinar e salientar um *tempo* ou um *espaço* específicos é possível indagar se a *cor local* não atuaria nos escritos literários como o que Luiz Costa Lima chama de *veto ao ficcional*. A literatura submetida à exigência da *cor local* teria o “teatro mental” restringido pela necessidade de ambientação em um *período cronológico* determinado e/ou em um *espaço* definido. Afinal, como lembra Flora Süssekind, a prosa nacional brasileira nasce com o telão de fundo das “cores locais”. SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 82. E mais adiante a autora completa: o passado “às vezes se desloca do fundo do quadro, superpõe-se ao seu primeiro plano – como lição, relato explicativo – e desfuncionaliza subitamente o narrado e seu narrador”. *Ibidem*, p. 92. Tal perspectiva demonstra o eletismo do recurso narrativo: seu emprego em tipos discursivos diferentes altera sua funcionalidade. Este desdobramento, contudo, demandaria uma significativa expansão do corpo documental e, portanto, não poderia ser desenvolvido aqui. Resta como possibilidade para futuras pesquisas.

³⁴ FLUCKIGER, Carine. *Le moyen age domestiqué. Les historiens narrativistes et la “couleur locale”*. *Équinoxe*, Friburgo, n. 16, 1996, p. 33.

ortodoxia estética.³⁵ Nesse momento, surge uma nova geração de escritores que reivindica modelos literários originais de representação.³⁶ De forma mais específica, a *cor local* é testemunha de um gosto de época pelo *pitoresco* e pelo *exótico*, inseridos na transição entre modelos clássicos e românticos.³⁷

E isto nos encaminha ao terceiro elemento: os contatos entre a *cor local*, o *pitoresco* e o *exótico*. Vladimir Kapor sustenta que a partir da década de 1990 – e é possível afirmar que seus próprios trabalhos se incluem nesta perspectiva – houve um interesse renovado pelos estudos sobre o *exotismo*.³⁸ Com isso, mais uma vez a *cor local* se torna um objeto de pesquisa importante. Aliás, esta é a tese principal do autor: a *cor local*, mais do que estabelecer uma mera aproximação, é uma das inúmeras facetas do *exotismo*.³⁹ Enquanto aquela possuía um campo semântico mais restrito, durante o século XIX, o que resultou no seu progressivo abandono, a categoria *exótica* sempre fora mais ampla, o que lhe permitiu incorporar sentidos variados e, portanto, abarcar ulteriormente a noção de *cor local*.⁴⁰

Como lembra Kapor, o princípio do século XIX é marcado pelo interesse em países longínquos.⁴¹ Isso permite apontar a razão de seu uso intenso nesse período. O *exotismo*, contudo, não é uma expressão corrente. Ele se manifesta aqui pela *cor local* que remete aos traços distintivos de um *lugar* dado ou de uma *época* específica.⁴² As reações que irão marcar o declínio do conceito ainda na primeira metade do século XIX dão-se justamente contra

³⁵ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 12.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁷ *Ibidem*, p. 20.

³⁸ KAPOR, Vladimir. *Exotisme et couleur locale*, op. cit., p. 7.

³⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁰ Aprofundarei essa relação no primeiro capítulo deste livro.

⁴¹ KAPOR, Vladimir. *La Couleur anti-locale d'Eugène Fromentin*. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 34, n. 1/2, Fall-Winter, 2005-2006, p. 63.

⁴² *Ibidem*, p. 63.

isso, isto é, contra os efeitos de estilo hipertrofiados: abuso de neologismos e vocábulos estrangeiros e a busca excessiva do *pitoresco* nas descrições.⁴³

Kapor é também autor da obra mais recente sobre a *cor local*, intitulada *Local colour: a travelling concept*, de 2009. A estrutura é “viajante” como sugere o título, porque se manifestou de formas diferentes: num primeiro momento, no discurso pictórico; em seguida, nas discussões literárias e, por fim, como um movimento literário de cunho regional, nos Estados Unidos (como já apontado acima a partir das três definições colhidas em dicionários norte-americanos). Seu estudo então é uma tentativa de acompanhar estas variações e deslocamentos na concepção da estrutura nos contextos europeu e norte-americano, a partir de fatores discursivos, terminológicos, estéticos e ideológicos.⁴⁴ Para o autor, somente por meio da consideração das alterações da expressão em conjunto, é possível acompanhar esta trajetória.⁴⁵ Entretanto, essa abordagem, creio, tende a desconsiderar modificações que se tornaram específicas, como é o caso do emprego da *cor local* na historiografia, vertente pouco aprofundada no estudo do pesquisador.⁴⁶

Esta recente valorização da *cor local*, contudo, parece ainda distante da análise brasileira. Em língua portuguesa, e abordando o contexto nacional, constata-se uma lacuna nos estudos, só amenizada pela produção de Temístocles Cezar. O historiador tratou inicialmente do tema ao inseri-lo na *poética da história* nacional e, depois, relacionando-o com os conceitos de narrativa e ciência, embora, nesta ocasião, se voltasse para a discussão no

⁴³ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁴ KAPOR, Vladimir. *Local colour: a travelling concept*. Berna: Peter Lang AG, 2009, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 123-131.

continente europeu.⁴⁷ Maria da Glória de Oliveira também considerou brevemente o uso do conceito na historiografia nacional.⁴⁸ Mesmo assim, Fluckiger e Cezar já haviam constado a falta de trabalhos sobre a matéria.⁴⁹

Nesse ínterim, o panorama pouco se alterou. No entanto, o uso múltiplo do mecanismo, demanda, creio, uma análise mais aprofundada de suas implicações. Estudar como a escrita da história se constituía no oitocentos, permite compreender mais acerca da própria história da historiografia. Recorro mais uma vez a Cezar, a fim de reafirmar a constante presença da *cor local* nesta escrita. Ao tratar do mecanismo como um elemento de sedução do leitor, o historiador conclui: “A *cor local* é sem dúvida um dos recursos desta sedução, talvez nem mesmo a maior, mas certamente ela é a estratégia mais presente”.⁵⁰ Meu intuito, portanto, além de dimensionar esta presença na escrita da história do século XIX, é torná-la mais sistemática também na discussão historiográfica atual.

Apreensão teórica da *cor local*

Para tal sistematização será necessário desenvolver um quadro teórico que permita abarcar o recurso narrativo em toda sua complexidade. Assim, uma questão acompanha e delimita o desenvolvimento deste estudo: *como tratar de forma teórica um objeto tão fugidivo quanto um recurso narrativo?* Tentarei sugerir uma resposta no capítulo inicial. Por ora, o escopo é determinar os

⁴⁷ CEZAR, Temístocles. *L'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle*, op. cit. E CEZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência. Notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 8, n. 10, pp. 11-34, jul./dez., 2004.

⁴⁸ OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Escrever vidas, narrar a história*. A biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, pp. 48-49.

⁴⁹ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 1. E CEZAR, Temístocles. *L'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle*, op. cit., p. 119.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 123.

limites desse quadro de modo a circunscrever o objeto em questão, ou seja, o dispositivo narrativo da *cor local*. Stephen Bann fornece, então, subsídios para esta empresa.

Com o fito de identificar as novas formas de retratar o passado, Bann define a expressão *representação histórica*. O historiador esclarece – e isto é um ponto fundamental para a presente pesquisa – que a utiliza num sentido amplo, o que lhe permite considerar a historiografia, os romances históricos, a arte visual e o museu histórico. Até mesmo a ficção é contemplada nesse conceito.⁵¹ Como se percebe, são modelos diferentes de tratamento do pretérito. De acordo com o historiador, estas representações se multiplicam no oitocentos devido ao romantismo. Um de seus mais potentes efeitos é justamente a intensificação da consciência histórica.⁵²

Esta nova apreensão da temporalidade enseja uma nova linguagem, um código inédito enfim, que origina, por sua vez, novas formas de abordagem do passado. Esse idioma é comum a historiadores ingleses, alemães e franceses e pode ser identificado por aquilo que eles partilham do fenômeno europeu do romantismo, a despeito de suas variações regionais.⁵³ Assim, como salientado acima, vários historiadores promoviam a aproximação da escrita da história com a pintura nesse período.⁵⁴ Muitas dessas representações, aliás, são antes estratégias de recuperação do passado que passa a ser concebido como irremediavelmente perdido. Michel Foucault flagra essa ruptura: “Pela fragmentação do espaço onde se estendia continuamente o saber clássico, pelo

⁵¹ BANN, Stephen. *The Clothing of Clio*, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁵² BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*. Nova York: Twayne Publishers, 1995, pp. 3-4.

⁵³ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁴ Jacqueline Lichtenstein, aliás, demonstra que a metáfora da pintura é empregada com o intuito de ressaltar a dimensão da visualidade: “A metáfora ‘pintura’ pertence, assim, a uma espécie cujo gênero é definido pela própria atividade pictórica. Em sentido literal, ela é o modelo de um tipo de metáfora de que é o melhor exemplo em seu sentido figurado: a que põe as coisas diante dos olhos, essa *pro ommaton metaphora* significativamente traduzida ‘metáfora que pinta’”. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 68.

enredamento de cada domínio assim liberado sobre seu próprio devir, o homem que aparece no começo do século XIX é ‘desistoricizado’.⁵⁵ Diante desta perda, o homem elabora um processo de resgate do passado, ou seja, de historicização. Esse processo, então, é descrito pelo historiador britânico como o *desejo pela história* [*desire of history*].⁵⁶

Para Bann, esse anseio pode ser ilustrado a partir da obra de Barante.⁵⁷ O historiador francês foi um dos indivíduos que respondeu ao desafio imposto pela época romântica. Para isso, ele valia-se de metáforas, como a *cor local*, e de modelos de representação pictórica, como uma forma de estimular a *imaginação* do receptor da obra e, assim, construir a ideia de verdade do texto:

O que Barante sugere é que “nós” (as pessoas vivas de um momento particular) usamos nossa “imaginação” para conceitualizar nosso relacionamento com a história *como se fosse* [*as if it were*] uma representação dramática: nós também imaginamos o que não podemos ver como se isso fosse uma “pintura” [*picture*]. Os recursos da narração não se apagam diante desses modos representacionais vívidos; é função da narrativa precisamente explorá-los.⁵⁸

A própria exigência de autenticidade demandaria, então, subterfúgios estilísticos dos historiadores. Tais recursos formariam o que o pesquisador chamou de uma *poética da história* definida como “um sistema formal que determina um limitado número de modos nos quais e pelos quais os dados históricos podem ser mostrados para ser representados”.⁵⁹ Bann já havia utilizado a

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 510.

⁵⁶ BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 34. Este conceito assemelha-se à noção de *poética da história* empregada por Cezar (a partir de Philippe Carrard) na sua identificação dos elementos que formaram a retórica sobre a nação. CEZAR, Temístocles. *L'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 101.

categoria alhures: em *As invenções da história*, o historiador estabelece que a *poética da história* é formada por “uma série de procedimentos retóricos que ajudaram a dar conta do prodigioso desenvolvimento da conscientização durante este período [século XIX] [...]”.⁶⁰

Se as formas de retratar o passado – as suas *representações* – são variadas e incluem, como dito, imagens, museus, ficções etc., também os recursos – constituintes da *poética* – são múltiplos. Por meio dessa *poética*, então, é possível identificar o *idioma histórico* que caracteriza o século XIX. Creio ser válido inserir a noção de *retórica pictórica*, ou seja, o vocabulário cujo pressuposto é a aproximação da história com a pintura, nesta categoria de *poética da história*. Isso porque, retomando a conceitualização de Bann e a citação sobre Barante, se percebe que tais recursos narrativos jamais podem ser considerados meros adereços inseridos na historiografia. Mais do que isso, eles participam da construção da crença de que o texto histórico relata a verdade ou reproduz o passado com fidelidade.

Assim, como tentarei explorar, o emprego de um vocabulário que destaca o aspecto visual da narrativa é uma forma de representar a história tal como se ela fosse uma pintura.⁶¹ Se o passado é retratado como um quadro, os elementos dessa representação, a *poética*, incluem a *retórica pictórica* que justamente realça a iconicidade do relato. Por isso, a *cor local* pode ser concebida como uma das estratégias utilizadas na *representação do passado* e, desta forma, seu emprego constitui um recurso significativo para os historiadores oitocentistas.

Em síntese, sustento que é possível abordar a noção de *cor local* a partir de uma dupla perspectiva: como uma estratégia de

⁶⁰ BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994, p. 18.

⁶¹ A analogia entre história e pintura é uma forma de ressaltar a *visão* do passado. Este destaque ao *ver* remonta, aliás, à historiografia helenística e romana. ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique*. Paris: EHESS, 2007, p. 13.

representação do passado e, ao mesmo tempo, como um mecanismo integrante da *poética da história*. Estas abordagens fornecem os liames do quadro teórico estipulado para a apreensão da *cor local* neste livro. No entanto, é necessário ainda circunscrevê-la a fim de apontar o que a delimita e caracteriza. Estas especificidades serão indicadas de modo mais preciso nos próximos capítulos. Apresento-os aqui de modo sucinto: principio a leitura da *cor local* considerando sua condição metafórica e estabelecendo sua aproximação com o *exotismo* (capítulo 1), em seguida, abordo as dimensões do *tempo* e do *espaço* (capítulo 2) e, por fim, encerro o estudo tratando da *visualidade* e da *presentificação* propiciadas pelo emprego do mecanismo narrativo (capítulo 3).

O intuito é – e aqui enuncio a hipótese deste livro – demonstrar a importância da cor local para a construção do argumento historiográfico na escrita da história oitocentista. A cor local não pode ser resumida a um mero adereço ou a um simples componente estilístico. Caracterizá-la assim pode induzir a uma compreensão apenas parcial das potencialidades da estrutura narrativa. Mais do que isso, ela fornece fidelidade à narrativa e atua como um elemento de comprovação da escrita da história. Além disso, seu emprego contribui para a delimitação da nacionalidade ao fornecer critérios de identificação daquilo que caracteriza o Império do Brasil. Resumo minha proposta, pois, em dois questionamentos: por que relacionar a produção histórica à pintura era uma estratégia importante nesse período? E ainda, como a cor local atua na historiografia? Antes de esboçar possíveis respostas, contudo, é imperativo recortar o objeto cor local.

Seleção cromática: objeto e recorte cronológico

Como salientado, o recurso não está presente apenas na escrita histórica. O mecanismo é fundamental também na poesia, nos romances ou no que poderíamos chamar de literatura, expressão que, desde sua acepção moderna, é marcada por certa

imprecisão.⁶² Fluckiger ressalta que a dramaturgia e o teatro aparecem antes mesmo dos romances históricos como um laboratório de pesquisa da *cor local*.⁶³ Nesta pesquisa, contudo, concentro-me na historiografia. Não pretendo tratar da literatura, senão de modo indireto, ou seja, quando ela se torna objeto da história.⁶⁴

Bann discorre sobre a aproximação dessas duas “disciplinas”. A literatura, então, relaciona-se duplamente com a história, tanto como objeto (por meio das histórias literárias), quanto tomando de empréstimo seu estatuto.⁶⁵ Luiz Costa Lima corrobora, destacando sobretudo o desenvolvimento das histórias literárias no século XIX.⁶⁶ Selecciono, pois, um exemplar. Do *Curso elementar de litteratura nacional*, escrito por Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, membro do IHGB e professor do Colégio D. Pedro II, saliento o seguinte excerto:

Seria muito para desejar que Camões *dêsse mais côr local a sua epopéa, e que conhecendo tão bem o Oriente nos legasse maior numero de pinturas da esplendida natureza tropical*, tirando melhor partido dos ritos brahminicos e musulmanos, assim como dos costumes dos habitadores das margens gangeticas.⁶⁷

O historiador, como se percebe, solicita acréscimos do recurso pictórico nas obras: Pinheiro ousa afirmar que Camões

⁶² COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 326.

⁶³ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, *op. cit.* p. 25.

⁶⁴ De qualquer forma, os contatos entre essas duas práticas são múltiplos e variados. Afinal, neste período, não só o ofício histórico encontra-se em formação, mas também a escrita literária adquire contornos mais precisos. Sússekind assevera que a constituição do narrador de ficção ocorre justamente nas décadas de 1830 e 1840. SÚSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*, *op. cit.*, p. 20. Tal como na prática historiadora, esse processo tem vinculação direta com o momento de construção do Estado nacional. *Ibidem*, p. 66.

⁶⁵ BANN, Stephen. *As invenções da história*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁶ COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 126.

⁶⁷ FERNANDES PINHEIRO, Joaquim Caetano. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1862, p. 66, grifo meu.

poderia ter incluído mais *cor local* aos seus escritos. Nota-se, assim, que as histórias literárias parecem ser um campo ainda mais propício para a introdução da *retórica pictórica*. Embora aborde a literatura, é importante ressaltar que tais obras são escritas e concebidas como textos historiográficos e, portanto, apresentam valor significativo para o estudo.

Ressalto ainda que a *cor local* é mobilizada com escopos variados, como se depreende dos trechos acima mencionados. Fluckiger indica inúmeros desdobramentos e relações inerentes ao uso desta estratégia, tais como valor poético, busca pelas origens, ideal de mediação transparente, questão nacional e de pertencimento, condição de verdade e autenticidade, entre outros.⁶⁸ Essa multiplicidade pode ser ilustrada a partir de outra referência também extraída da *Revista do IHGB*, que permite associar uma nova implicação ao recurso. No seu *Relatório* do ano de 1848, o primeiro secretário Manoel Ferreira Lagos define o que é um historiador. Ouçamo-lo:

Segundo Barrière é um philosopho que segue sem surpresa, mas não sem emoção, o jogo das paixões e dos interesses humanos; é um juiz imparcial, incorruptível, que não póde offuscar o brilho da categoria, dos talentos, da gloria, e que pesa os homens por suas acções; *é um pintor que, em painel de vasta disposição, escolhe as côres para o assumpto e grupa os factos, colloca e traja as personagens com arte e dignidade [...]*.⁶⁹

Aqui, o historiador não mais apenas utiliza um vocabulário derivado do campo pictórico, ele torna-se, de modo metafórico, um pintor. Barante almejava igualmente realizar uma pintura fiel da história. Para isso o historiador deveria valer-se das técnicas do romance. Desta forma, seria possível obter a cor adequada ou a *cor*

⁶⁸ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit. pp. 6-7.

⁶⁹ LAGOS, Manoel Ferreira. Relatório dos trabalhos do Instituto Historico e Geographico. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 11, v. suplementar, 1891 [1848], pp. 132-133, grifo meu.

local.⁷⁰ Para Lagos, cabe ao historiador escolher as cores apropriadas a partir de determinados pressupostos. A passagem agrega novas relações àquelas apontadas por Fluckiger, ao destacar critérios morais como imanentes à escrita da história.

Entretanto, a *cor local*, como conceito citado explicitamente, é um mecanismo datado. Sua utilização vincula-se sobretudo ao movimento romântico, como aponta Fluckiger.⁷¹ O uso do recurso declina no momento em que se torna exacerbado.⁷² É possível apontar duas evidências importantes desse processo. A primeira, no campo literário, ocorre em 1873, com a publicação de *Instinto de nacionalidade*, de Machado de Assis. Ao estabelecer um panorama sobre a literatura nacional, o escritor conclui:

Aqui termino esta notícia. Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, *muita cor local*, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro.⁷³

A diferença entre as proposições de Machado de Assis e os apelos de Fernandes Pinheiro é evidente. Machado de Assis já denuncia o excesso de uso da técnica pelos escritores contemporâneos. O conceito parece ter perdido seu vigor, posto que, antes fundamental como definidor de uma literatura nacional, agora carrega uma perspectiva crítica. Luiz Costa Lima identifica,

⁷⁰ HARTOG, François. *Evidência da história*: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, 147. Antes disso, o historiador iluminista já se concebia como um pintor da história. *Ibidem*, p. 145.

⁷¹ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, *op. cit.* p. 6.

⁷² As formulações de Victor Hugo e Benjamin Constant, consideradas as “artes poéticas” da nova escola romântica, respectivamente *La Préface de Cromwell* (1827) e o texto *Réflexions sur la tragédie* [...] (1829), são tentativas de evitar a depreciação da *cor local* no contexto francês. Ao propor um uso normativo da estrutura, busca-se, na realidade, preservá-la. KAPOR, Vladimir. *Exotisme et couleur locale*, *op. cit.*, p. 3.

⁷³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Instinto de nacionalidade”. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962 [1873], pp. 148-149, grifo meu.

inclusive, no artigo machadiano já uma outra forma de nacionalidade, menos substancializada – e portanto menos passível de ser descrita – e mais formal, sensível.⁷⁴ Se a descrição, assim, é desvalorizada, também a *cor local* o será.⁷⁵

O segundo indício reside na historiografia. A própria “evolução” da prática histórica em direção ao cientificismo tende a depurar de sua escrita recursos muitas vezes concebidos como meros adereços ou demasiado estéticos. Além disso, as expectativas, no final do século XIX, passam por alterações. Se Machado de Assis mencionava o emprego desmedido da *cor local*, Silvio Romero, na década seguinte, sugere, por sua vez, a insuficiência do mesmo recurso. Ilustro: em sua obra capital, *Historia da Litteratura Brasileira*, de 1888, Romero afirma ainda a necessidade de caracterização da literatura nacional. Nesta tarefa, a *cor local* é um instrumento relevante.⁷⁶ O que identifica o mecanismo é o emprego de termos tipicamente brasileiros, como faz Bernardo de Guimarães, em *O seminarista*, ao recorrer a expressões específicas como *motirão*, *zoada*, *quituteira*, *tropeiro*, entre outras.⁷⁷

Gentil Homem é outro autor, segundo o historiador literário, a possuir *cor local*. A atribuição deve-se ao fato de que o poeta incorporou em sua obra as tradições líricas do norte do Brasil. Romero adverte, todavia, que a poética de Homem é passível de ser criticada porque o autor descon siderou as evoluções científicas e as alterações da ciência em voga.⁷⁸ Embora rejeite esta perspectiva com relação a G. Homem, o historiador parece reacender a crítica

⁷⁴ COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*, op. cit., p. 148.

⁷⁵ É certo que o mecanismo continua a ser empregado atualmente, mas, sobretudo, como um elemento de crítica literária. Essa utilização, iniciada ainda no século XIX, persiste contemporaneamente para determinar os escritores de matiz romântico. Assim, um instrumental analítico criado durante o romantismo é válido ainda hoje para caracterizar e avaliar os primeiros escritores brasileiros e suas produções.

⁷⁶ ROMERO, Silvio. *Historia da Litteratura Brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, tomo 2, 1888, p. 1131.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 962-965.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 1124-1125.

ao abordar a produção de Joaquim Serra. Sua obra também é composta pela *cor local* devido à incorporação de temáticas regionais. Ouçamos Romero: “Quem lê as poesias de Joaquim Serra é logo agradavelmente impressionado pela espontaneidade do *tom*, pela simplicidade das *côres*, pelo brasileiroismo dos *quadros*”.⁷⁹ No entanto – e aqui se revela a insuficiência do recurso –, Romero aponta que mesmo a poesia local deveria “procurar aquella face geral capaz de interessar ao homem, a todos os homens de qualquer tempo e de qualquer lugar”.⁸⁰

A assertiva é significativa para este estudo. A *cor local* aqui permanece a mesma, ou seja, caracteriza um *local* e um *tempo* específicos. Contudo, as demandas já são outras. A limitação a um *espaço* específico já não parece mais suficiente. O pintor, o artista e o escritor não podem mais apenas restringirem-se ao *espaço*. É necessário contemplar através desse ponto algo muito mais amplo, não apenas nacional, mas de ordem geral. A especificidade que marcava o recurso na sua acepção romântica deixa de ser uma qualidade e torna-se uma limitação. Se antes era necessário *pintar a história* e respeitar o *tom local*, agora o mecanismo já parece esvaziado. Entrementes, contudo, a estrutura narrativa é fundamental, seja no texto literário, seja no texto historiográfico.

Faço, então, um breve balanço a respeito da *cor local*. O dispositivo é empregado em diferentes países, utilizado por inúmeros historiadores e mobilizado para variadas finalidades. O recurso aparece em obras históricas, sobretudo nas voltadas para a literatura, e há comparações entre o historiador e o pintor. Desta forma, a *cor local* revela ser uma estrutura significativa para a escrita da história durante o século XIX. Manoel Luiz Salgado Guimarães reforça essa constatação ao sugerir que a história, nesse momento, se constituía como:

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 1145-1146, grifos meus.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 1147.

Um conhecimento que oscila entre duas possibilidades para sua fundamentação: a tradição das Luzes [...] e a necessidade de observação do que lhe é próprio, aquilo que na formulação de Barante seria a condição de pensar a cor local. A tensão entre a necessidade de definição de um sentido geral e de uma finalidade prática para o conhecimento do passado das terras americanas que constituíram parte importante do Império português e as demandas em torno da observação de suas marcas particulares [...], configuram uma forma peculiar de conceber o texto histórico na cultura histórica oitocentista no Brasil.⁸¹

Não resta dúvida, pois, que a técnica se impõe como um recurso legítimo para a historiografia oitocentista, na qual Francisco Adolfo de Varnhagen é um dos principais expoentes. Nesta pesquisa, a produção do visconde de Porto Seguro foi concebida, portanto, como um espaço privilegiado para a abordagem da *cor local* na medida em que se constatou a profusão de referências à *retórica pictórica* nos seus textos. No entanto, como o propósito é esboçar um quadro ampliado acerca do emprego do recurso narrativo, procurei escapar a esta circunscrição e incorporar outras composições historiográficas que permitissem concretizar o objetivo exposto. Em outras palavras, a obra de Varnhagen pode ser concebida como *representativa* da historiografia oitocentista, mas, de modo algum, a escrita da história desse período pode ser subsumida a ela. O *diálogo* entre os historiadores e a *cor local*, enfim, tem Varnhagen como principal interlocutor; mas não como único.

⁸¹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Entre as luzes e o romantismo: as tensões da escrita da história no Brasil Oitocentista”. In: *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 71.

Capítulo I

Cor local: entre a metáfora e o exotismo

*A metáfora, isto é, a imagem, é a cor [...].*¹

O questionamento esboçado ainda na introdução permanece válido e servirá de guia para toda a pesquisa: *como tratar de forma teórica um objeto tão fugidivo quanto a cor local?* Considero-o instável porque, ao contrário do que ocorreu no contexto francês de forma pontual, na produção intelectual nacional o mecanismo parece jamais ter sido discutido e debatido de forma sistemática por aqueles que o empregavam. Na França, embora não sejam teorizações rigorosas acerca da *cor local*, as já citadas formulações de Victor Hugo (*La Préface de Cromwell*, de 1827) e Benjamin Constant (*Réflexions sur la tragédie [...]*, de 1829) almejavam regular o uso da estrutura narrativa como forma de evitar seu emprego abusivo.²

Assim, embora largamente utilizado, o recurso não foi objeto de deliberações e discussões sistemáticas que preceituassem seus usos ou delimitassem seus significados de modo ampliado. Além disso, mesmo discutida, a *cor local* permaneceu uma noção subteorizada, como destaca Vladimir Kapor na abertura de seu estudo sobre o recurso.³ Qual caminho adotar, pois, para apreender essa estrutura?

¹ HUGO, Victor. Carta a Émile Péhant, 11 de outubro de 1868. In: *Correspondance*. Tomo 3, 1867-1873, p. 149, 1952.

² De modo diverso, o contexto intelectual nacional não parece ter elaborado prescrições semelhantes acerca do uso do recurso. Se isso dificulta, por um lado, a apreensão da *cor local*, por outro, também potencializa seus desdobramentos.

³ KAPOR, Vladimir. *Local colour: a travelling concept*. Berna: Peter Lang AG, 2009, p. 1. Originalmente: “Local colour is an undertheorised notion”.

É válido ressaltar que a teorização que pretendo desenvolver constitui-se uma construção *a posteriori* que visa tornar a delimitação da *cor local* mais precisa. Nessa empresa, parto do que parece ser o aspecto mais evidente relacionado ao mecanismo: sua condição metafórica. Fluckiger já destacara esse fator, contudo, sem aprofundá-lo.⁴ Kapor também recordou esse aspecto ao discorrer acerca das três noções de *cor local* na sua ampla pesquisa sobre o mecanismo, a saber: o conceito original, relacionado ao campo pictórico; sua derivação literária, empregada nos mais variados discursos do contexto europeu; e, por fim, sua expressão norte-americana já como um movimento literário com características regionais.⁵ Este livro está centrado na segunda acepção, isto é, na manifestação literária do conceito. Nela, a *cor local*, reconhece o pesquisador, atua como uma metáfora.⁶

Caminho duplo se seguirá, pois. Da metáfora ao conceito, a partir das sugestões de Kapor e Hans Blumenberg. Do primeiro retenho aqui a tese já apresentada: no século XIX, é possível perceber uma equivalência semântica entre a fascinação pela *cor local* e o *exotismo*.⁷ A partir de meados do oitocentos, no entanto, os termos evoluem de forma diferente: enquanto a *cor local* é

⁴ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante*. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995, p. 12.

⁵ KAPOR, Vladimir. *Local colour*, *op. cit.*, p. 6-7.

⁶ *Ibidem*, p. 7. Dissertando sobre estética da arte, Gombrich reconhece a prática de recorrer a formulações metafóricas para produzir interpretações: “Ao longo de toda existência da crítica, os críticos usaram metáforas para exprimir sua aprovação ou desaprovação. Estigmatizaram combinações de cores ao chamá-las de ‘vulgares’ ou exaltaram formas ao classificá-las como ‘dignas’, louvaram a ‘honestidade’ da paleta de um artista e repeliram os efeitos ‘prostituídos’ de outros”. GOMBRICH, E. H. “Metáforas visuais de valor na arte”. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 14-15. Quando aplicada à escrita da história, a *cor local* também servirá como um instrumento de crítica (cf. o capítulo 2 deste trabalho). No entanto, o aspecto mais importante a ser conservado desta constatação é o questionamento que lhe sucede: “Será que esses termos, em sua agregação, nos dizem mais sobre a experiência estética do que normalmente é permitido?”. *Ibidem*, p. 15. Se adaptada à historiografia, esta pergunta teria uma resposta afirmativa. Neste capítulo, pois, almejo explicar a razão desta asserção.

⁷ 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, Reino Unido, 2003, p. 5.

esvaziada e simplificada em virtude de seu uso desmesurado, o *exotismo*, devido à sua forma ambivalente e à sua estrutura aberta, sofre um alargamento do campo semântico.⁸ Desta forma, seria possível sustentar hoje que a *cor local* é uma das numerosas facetas do *exotismo*.⁹

É para entender a relação entre a metáfora (*cor local*) e o conceito (*exotismo*) que a contribuição de Blumenberg revela-se significativa. Não se trata de adotar uma metodologia específica para o estudo da metáfora, posto que o próprio pesquisador revela a inexistência de tal subterfúgio.¹⁰ Entretanto, seu procedimento de análise ou, para nomear de modo mais correto, sua *metaforologia* é concebida como um estudo auxiliar à história dos conceitos.¹¹ Assim, a metáfora fornece acesso ao conceito e permite descrevê-lo de forma mais complexa. O objetivo aqui, como adiantado, não é tão amplo. Trata-se justamente de acompanhar o desenvolvimento da metáfora da *cor local*. Ela relaciona-se ao *exotismo*, tal como a ideia de luz é relativa à noção de verdade; ligação estudada por Blumenberg na sua obra. Desta forma, é possível tomar o *exotismo* como conceito e a *cor local* como sua metáfora relacionada, o que permite fundamentar a apreensão teórica do recurso na medida em que a metáfora adquire um norte, uma espécie de modelo a ser perseguido.¹²

Modelo capcioso é imperativo recordar. Afinal, o *exotismo*, durante o século XIX, é um conceito em metamorfose, de acordo com

⁸ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁹ *Ibidem*, p. 10. A questão do *exotismo* será tratada na segunda parte deste capítulo.

¹⁰ BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforologia*. Madrid: Minima Trotta, 2003, p. 62.

¹¹ *Ibidem*, p. 165.

¹² As definições sintéticas e elementares de metáfora a colocam como o transporte ou a transferência de uma ideia conhecida para outra ideia menos conhecida. É esse movimento que agrega significado ao que é expresso. Na acepção aristotélica, a metáfora “é a aplicação de um termo estranho transferido do gênero e aplicado à espécie ou da espécie e aplicado ao gênero, ou de uma espécie para outra a partir da analogia”. ARISTÓTELES. *Poetics - Aristotle in 23 Volumes*. Cambridge, MA: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., v. 23, 1932, 1457b. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Assim, a proposta de relacioná-la ao conceito de *exotismo* se insere neste movimento de aproximação do significado de seu emprego. Em poucas palavras, à *cor local* subjaz a ideia do *exótico*.

Maria Helena Rouanet.¹³ O próprio Kapor argumenta que no início do século XIX a atração pelo distante, pelo desconhecido, pelos países longínquos, enfim, cresce.¹⁴ A razão disso é conhecida: trata-se do momento de definição do que é próprio, específico, do que é, enfim, característico. É também por meio do *exótico* que se esboçam as questões capitais de definição do que é nacional e do que pertence ao Império brasileiro. Estabelecer o *próprio*, a *identidade*, implica reconhecer o *outro*, a *alteridade*. Tzvetan Todorov no balanço que faz sobre a reflexão francesa acerca da *alteridade* conclui, após analisar a obra de Joseph-Marie de Gérando: “quando se ignora a si próprio jamais se chega a conhecer os outros; conhecer o outro e a si mesmo é uma e apenas uma única coisa”.¹⁵ É por isso que nesse período não só a literatura mas também a história devem responder a demandas – e audiências – internas e externas. Martius admoesta que a escrita da história deveria considerar não somente o leitor nacional, mas também seu parceiro estrangeiro, europeu.¹⁶

Na trajetória que visa desvendar a *cor local*, portanto, estão assim apresentados os três temas que gostaria de desenvolver num primeiro momento: *metáfora*, *identidade* e *alteridade*. Passemos a eles, pois.

1. A dimensão metafórica da *cor local*

Não, não é necessário evocar uma vez mais a distinção estabelecida por Aristóteles entre a poesia e a história.¹⁷ Ela já é por

¹³ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação da literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991, pp. 71-72.

¹⁴ KAPOR, Vladimir. La Couleur anti-locale d'Eugène Fromentin. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 34, n. 1/2, Fall-Winter, 2005-2006, p. 63.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993, p. 29.

¹⁶ MARTIUS, Karl Friederich Phillippe von. Como se deve escrever a historia do Brazil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 6, 1973 [1844], p. 401.

¹⁷ Carlo Ginzburg a retomou recentemente e defendeu que Aristóteles teorizou mais sobre a história não na *Poética*, como é comum pensar, mas na *Retórica*. GINZBURG, Carlo. “Sobre Aristóteles e a

demais conhecida.¹⁸ Entretanto, o tratamento concedido à metáfora a partir dos discursos retórico e poético permitirá aprofundar a temática aqui discutida. Aristóteles não estará sozinho; será, ao contrário, acompanhado por teóricos da retórica do século XIX, como Pierre Fontanier, e filósofos do XX, como Paul Ricoeur. Tais teorizações, antigas e modernas, acerca da metáfora possibilitarão, sustento, uma compreensão mais precisa de seu funcionamento durante o oitocentos.

Para Aristóteles, a metáfora participa tanto do domínio da retórica, quanto da poética, sendo explorada pelo autor em cada um dos tratados respectivos destinados a esses gêneros. Importância redobrada, portanto. Assim, cada discurso possui sua própria função e ambos se valem da metáfora com propósitos diferentes. Ricoeur sintetiza:

Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética.¹⁹

Creio que as duas funcionalidades servem à compreensão da metáfora da *cor local* tal como empregada na historiografia do século XIX. Isso implica, contudo, uma reflexão sobre a vigência da retórica e da poética nesse período, ou ao menos, de sua subsistência. Esta questão permitirá avançar na questão que encetou este capítulo: *como apreender o recurso narrativo da cor*

história, mais uma vez". In: *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 47.

¹⁸ A teoria retórica aristotélica, diz Manuel Júnior, é caracterizada pela oposição entre o discurso poético e o retórico. Tal proposta adquiriu grande aceitação, mas não unanimidade. A segunda sofística irá contestar essa distinção e proporá, ao contrário, a fusão da retórica com a poética. Com isso é criada a neoretórica. JÚNIOR, Manuel Alexandre. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 22.

¹⁹ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edição Loyola, 2005, p. 23.

local? Almejo aqui emprestar um estatuto mais preciso à estrutura narrativa. Nos séculos XVII e XVIII, a historiografia, ainda alojada no edifício retórico, valia-se do recurso do *ut pictura historia* – semelhante no aspecto funcional à *cor local*.²⁰ Como encarar a escrita historiográfica no século seguinte? O deslocamento retórico foi completo?

1.1 O deslocamento retórico

Diversos autores asseveram que, nos séculos XVII e XVIII, a história estava submetida, em grande medida, à retórica: o estudo de Sinkevisque é uma ilustração de como, nesse período, a escrita histórica era pensada como uma Arte e como um gênero retórico, portanto sujeita a um conjunto de preceitos.²¹ No final desse período, contudo, a historiografia começa a se desvencilhar desse legado e adquirir contornos modernos.²² Esta renúncia ao edifício

²⁰ 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. 16-17.

²¹ 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. 27, nota 28.

²² Hans Ulrich Gumbrecht identifica mesmo quatro processos que poderiam ser denominados de *modernidade* e que se estendem por um longo período a partir do século XV. Talvez a mais relevante para este estudo, em virtude do recorte cronológico, seja aquela denominada *modernização epistemológica* ocorrida entre 1780 e 1830, que participa e apreende a modernização conceitual pela qual passa a história. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 10. Para Hannah Arendt o conceito moderno de história data dos séculos XVI e XVII, mas só foi percebido no século XVIII, a partir das contribuições de Hegel. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 101. Após a perda da crença religiosa, o homem viu-se desesperado. A nova imortalidade foi encontrada na espécie humana que, alongada tanto ao passado quanto ao futuro, acabou por tornar-se perene. *Ibidem*, p. 109. O conceito moderno surge, ainda, no momento em que se questiona a existência de um mundo exterior à percepção humana. Ou, em outras palavras, no momento em que se verifica uma crescente subjetivação. A própria época moderna, para Arendt, tem início no momento em que o homem percebe que seus sentidos não eram adequados para apreender o universo. Na história, o resultado disso foi a adoção de uma postura subjetivista. O homem não poderia mais reconhecer o mundo porque ele não o fez, podendo apenas perceber aquilo que ele produziu. Com isso a ênfase do conhecimento foi deslocada do *quê* para o *como*, isto é, passou-se a valorizar os processos. *Ibidem*, p. 89. Isso modificou, evidentemente, a forma de se pensar e de se escrever a história. Por isso, o surgimento de um novo conceito de história está marcado por uma qualidade temporal própria, de acordo com Koselleck. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro:

retórico não se restringe à história. Gumbrecht, por exemplo, flagra a decadência retórica no campo político. Definindo-a como o discurso que é ensinado pela arte oratória (e não como técnica ou disciplina de análise dos discursos),²³ o autor sustenta que já durante a Revolução Francesa a retórica perde espaço.²⁴ Com o enfraquecimento do legado retórico, a escrita da história é transformada.

Uma das modificações principais, de acordo com Hayden White, foi a *desficcionalização* da história. Antes da Revolução Francesa, a história era vista como uma arte literária, como integrante da retórica. Assim, para representar os fatos, os historiadores valiam-se de técnicas ficcionais, como “artifícios retóricos, tropos, figuras, esquemas de palavras e pensamentos”.²⁵ A verdade era construída a partir de certa dose de imaginação. Com a condenação do mito empreende-se o veto ao ficcional na escrita histórica. Para White, contudo, a suposta restrição revela-se ilusória porque qualquer discurso contém figuras de linguagem e o agrupamento de fatos com o intuito de formar uma totalidade é sempre um processo poético.²⁶

Stephen Bann assevera que os procedimentos retóricos são abandonados quando, no século XIX, a história passa a ser condicionada por aspectos cognitivos, como a diferenciação entre fontes primárias e secundárias, sistematizada por Leopold von

Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 47. Esta nova história, agora um coletivo singular, é resultado, por exemplo, da transposição das fronteiras entre história e poética, isto é, passa-se a exigir que a narrativa histórica apresente uma unidade épica. *Ibidem*, p. 50.

²³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa: estudos preliminares para uma pragmática histórica do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 25.

²⁴ *Ibidem*, p. 26. Valendo-se de Habermas, o autor afirma que atualmente as decisões políticas são tomadas à revelia do público o que tornaria a retórica política obsoleta. Esta “inoperância” teve início no final do século XVIII.

²⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 139.

²⁶ *Ibidem*, p. 141.

Ranke.²⁷ A tese do historiador britânico deriva da formulação de Michel Foucault na qual, no início do oitocentos, o homem se viu afetado pelo deslocamento da historicidade. O resultado disso é a modificação na forma de se pensar e conceber a história, o que produz inclusive uma alteração no paradigma da verossimilhança.²⁸ Não mais submetida integralmente à retórica, isso não significa dizer que a escrita histórica tenha dispensado todos os elementos retóricos. Esses recursos, utilizados na *representação do passado*,²⁹ ainda podem ser identificados, possibilitando resgatar, por exemplo, o que Bann denomina de *idioma histórico*.³⁰

O historiador britânico, tratando ainda do século XIX, aprofunda a questão. No momento em que o legado retórico esmorece, a história passa a adotar o paradigma científico.³¹ Bann acrescenta: impulsionada pelo amplo e variado movimento romântico, a história adquiriu um novo código e uma nova consciência que impuseram formas originais de representar o passado. É durante o romantismo, segundo o historiador, que a história deixou de ser um gênero literário – submetido à retórica – e assumiu o status de um conhecimento.³²

David Wellbery e Olivier Reboul são outras vozes desse eco. Para o primeiro, não só o Iluminismo, mas também o romantismo, concorreram para a erosão da retórica. “A subjetividade fundadora”, argumenta Wellbery, “– seja ela o sujeito enquanto *res cogitans* ou enquanto origem criativa, enquanto personalidade

²⁷ BANN, Stephen. *The Clothing of Clío: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 6.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ *Ibidem*, p. 53.

³⁰ BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*. Nova York: Twayne Publishers, 1995, p. 6.

³¹ E a literatura, no mesmo processo, aproxima-se da história, como se percebe pelo surgimento do romance histórico e naturalista ou realista. *Ibidem*, p. 55. Tentarei demonstrar adiante, contudo, que a passagem do paradigma retórico para seu “sucessor” científico não foi imediata.

³² BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*, *op. cit.*, p. 4.

individual única ou enquanto agente livre desinteressado no interior da esfera política – erode as premissas ideológicas da retórica”.³³ Antes, contudo, o autor reconhece que mesmo após o fim desta tradição, a retórica se manteve de muitas forma residuais.³⁴

Reboul, por sua vez, identifica o início da decadência retórica a partir do século XVI. Entretanto, será durante o século XIX, de fato, que ela quase chega a desaparecer por completo.³⁵ Durante o oitocentos, duas novas correntes de pensamento irão contestar o edifício retórico: o positivismo e, antes dele, o romantismo. O primeiro rejeita-o na medida em que visa à verdade científica, enquanto o segundo, o faz em nome da sinceridade. No ensino francês, por exemplo, a retórica será substituída pela história das literaturas grega, latina e francesa.³⁶

Retenhamos então que a literatura, já com seu sentido moderno, surge como uma espécie de sucessora da retórica (o mesmo ocorrerá no contexto nacional, como tentarei demonstrar). De qualquer forma, diversos elementos apontam para esse declínio: sua inoperância política na Revolução Francesa, o crescimento de elementos cognitivos na história, o romantismo e o positivismo. Tais mudanças revelam uma alteração mais profunda, explicitada por Sergio Alcides, que se refere ao gosto nas belas-letras e ao crescimento da subjetivação do homem.

Inicialmente, o gosto é regido pela razão para depois adquirir um caráter moral. Assim, a beleza deixa de ser um atributo imanente às coisas para se tornar dependente do julgamento do poeta. O que se percebe, enfim, é a subjetivação do observador.³⁷ Durante o século XVIII, diversos literatos e homens

³³ WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 19.

³⁴ *Ibidem*, p. 13.

³⁵ REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 77.

³⁶ *Ibidem*, p. 81.

³⁷ ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos*: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas, 1753-1773. São Paulo: Editora Hucitec, 2003, p. 38.

de letras participaram desta reforma do gosto, entre eles Rafael Bluteau que criticava o artificialismo e a ornamentação excessiva e defendia a livre expressão dos afetos.³⁸ Evidentemente esta subjetividade nascente não está desprovida de contradições, pois ela precisa ser combinada com a herança antiga, sua retórica, acervo e doutrinas.³⁹ Esse legado anterior – expresso, por exemplo, pelo uso de *topoi*, mesmo que retrabalhados – irá subsistir, segundo Alcides, até a eclosão do romantismo, no final do século XVIII. A partir daí se desenvolve um novo código retórico, de caráter especificamente moderno, expresso pelo conceito moderno de literatura.⁴⁰

Lembro, por fim, um último comentário acerca da desagregação do edifício retórico. Para Roberto Acízelo de Souza, ao menos dois “andares” dessa edificação subsistiram: a *elocutio* e a sua exigência por clareza. A primeira sobrevive ao se transformar em “Tropo e figuras” ou “Figuras de estilo”, enquanto a segunda permanece útil para criticar a ornamentação excessiva – como, aliás, já apontou Alcides. O romantismo, contudo, ao valorizar o subjetivo vale-se da *elocutio* justamente para manifestar a criatividade autoral. A partir daí, então, a poética irá substituir a retórica.⁴¹

³⁸ *Ibidem*, p. 54.

³⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 153.

⁴¹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 163. Esta categoria emergente (a *poética*) assume, a partir de então, diversas concepções. Ela pode remeter à disciplina dos estudos literários ou a um conjunto de elementos retóricos que caracterizam uma determinada escrita, própria de um autor ou de uma época. *Ibidem*, p. 164. Este último emprego pode ser percebido, como dito, nas obras de Bann e Temístocles Cezar: BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*, *op. cit.*; e 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. Além destas obras, também é possível citar a produção de Hayden White que emprega a *poética* para abarcar a escrita da história oitocentista: WHITE, Hayden. *Metahistória*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1992. Jacques Rancière, por sua vez, utiliza a categoria para destacar o *poético* da história inclusive do século XX: RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. Um ensaio de poética do saber. São Paulo: Educ/Pontes, 1994.

A escrita da história, assim, não pode mais ser regida pelos preceitos retóricos. Isso, contudo, não significa afirmar que a retórica esteja ausente da historiografia no século XIX. Como é possível depreender das contribuições anteriores, embora o edifício retórico soçobre, sua eliminação em nenhum momento é integral. Restam ruínas: vestígios e resquícios que permanecem atuantes e perceptíveis nos discursos, sejam figuras de palavras e de pensamento (White), sejam elementos retóricos capazes de identificar um novo *idioma histórico* (Bann), sejam elementos residuais (Wellbery), sejam os primeiros ensaios da literatura moderna (Reboul), sejam o patrimônio e os bens clássicos (Alcides), sejam, enfim, as demandas por clareza e a prioridade adquirida pela *elocutio* e pela poética (Souza). Com isso, impõem-se novas regras de escrita, novas formas de tratamento do texto, ou novas formas de *representar o passado*, diria Bann, que não prescindem das ruínas retóricas.⁴² A *cor local* surge nesse momento, lembra Malakis. Reitero ainda a asserção de Fluckiger: o mecanismo se insere na transição entre modelos clássicos e românticos. Ora, de acordo com Bann, são estruturas como essa que permitem identificar uma *poética da história* característica do século XIX.

De fato, inúmeros recursos passam a atuar nesta formulação nova dos textos tanto históricos quanto literários. Nesse sentido, Ginzburg apresenta uma contribuição interessante ao analisar

⁴² Arlette Michel aponta a importância destas ruínas para a escrita da história francesa na época romântica: “Fiéis à tradição antiga e clássica, os historiadores românticos continuam a encontrar modelos de escrita na arte oratória. Se a história começa a se transformar, nas suas mãos, em uma ciência pautada pela exploração de arquivos, eles estão longe de pensar que este saber exige esse grau zero de escrita que é a informação. Se os fatos falam por si mesmos, eles [os historiadores] não hesitam em fazê-los falar por meio da animação oratória”. MICHEL, Arlette. “Romantisme, littérature et rhétorique.” In: FUMAROLI, Marc (dir.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne: 1450-1950*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 1052. E, para Jean Molino, este solo comum não é visível apenas no campo da história, mas também em outras áreas: “As grandes construções teóricas do século XIX, em domínios tão diversos como a história, a literatura ou a sociologia, respondem, em larga medida, aos cânones da lógica retórica”. MOLINO, Jean. *Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, a. 80, n. 2, mars/avril, 1980, p. 191.

como se constrói a ideia de verdade nas narrativas. Na historiografia antiga, um recurso estilístico e cognitivo bastante empregado era a *enargeia* (vividez), pois ela permitia comunicar aos leitores a *autópsia*, isto é, a visão imediata.⁴³ Hartog completa: “A força da *enargeia* permite justamente colocar sob os olhos [...]: ela mostra, ao criar um efeito ou uma ilusão de presença. Pela potência da imagem, o ouvinte é afetado à semelhança do que teria ocorrido se ele estivesse realmente presente”.⁴⁴

Esse recurso, embora tenha recebido diferentes traduções e qualificações, poderia ser situado, de acordo com Ginzburg, no limite da historiografia com a retórica.⁴⁵ Na historiografia moderna, a *enargeia* será substituída pelas citações, notas e sinais tipográficos que têm a função também de construir a ideia de verdade.⁴⁶ Substituídos, recursos como a *enargeia* não foram, contudo, eliminados do texto histórico e, é possível dizer, continuaram a participar da construção da noção de verdade no século XIX. Recordo, por exemplo, que Martius sugere que o historiador, em seus escritos, deve defender com *calor e viveza* os interesses das raças desamparadas.⁴⁷ E, na sequência de sua dissertação, justamente ao tratar da forma que a história do Brasil deveria assumir, o naturalista professa que o historiador atente para as particularidades, pois isso seria “indispensável onde se trata de despertar no leitor um *vivo interesse*, e dar às suas

⁴³ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 21. Retomarei a questão da *autópsia* ainda neste capítulo.

⁴⁴ HARTOG, François. *Evidência da história*: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 12.

⁴⁵ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 37. Márcio Seligmann-Silva, ao comentar a obra *Laocoonte* de Lessing, discorre sobre o conceito grego de *enargeia* e expõe sua significação principal ao afirmar que ele se refere à “*passagem/tradução* entre o *logos* e as imagens, a saber, ele tem afinidades com noções que significam a metamorfose do texto em textura do mundo, em presença do objeto representado”. SELIGMANN-SILVA, Márcio. 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. 59, nota 14.

⁴⁷ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil, *op. cit.*, p. 384.

descrições aquela *energia plástica, imprimir-lhe aquela fogo*, que tanto admiramos nos grandes historiadores”.⁴⁸ A receita para isso seria simples: o historiador deve respeitar o *tom local*.⁴⁹

A subsistência de tais recursos e mecanismos tem levado os pesquisadores a reavaliar o deslocamento retórico durante o oitocentos.⁵⁰ Aliás, é possível constatar que mesmo a retórica clássica não ruiu por completo antes de meados do século. Mais uma vez, é Roberto Acízelo de Sousa quem o demonstra. O estudioso sustenta que duas vertentes de estudos literários disputavam espaço no século XIX: uma de procedência clássica pautada na retórica e na poética; e outra historicista.⁵¹ Não há dúvida de que esta última concepção subjogou sua adversária, contudo, a vertente retórico-poética é dominante até o final da década de 1850 e, embora possuindo cada vez menos espaço, só será abolida definitivamente do ensino no final do período imperial.⁵² Igualmente, durante todo período entre 1810 e 1886, que Souza denomina de *ciclo retórico*, há a publicação de livros, compêndios e manuais de retórica e poética que serviam à instrução pública.⁵³ Tais obras, informa Souza, respondiam e adequavam-se aos programas oficiais pelo governo imperial, o qual

⁴⁸ *Ibidem*, p. 400, grifos meus.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 400.

⁵⁰ David Wellbery constata, inclusive, um retorno da retórica na contemporaneidade. WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 12. Não se trata, contudo, da mesma retórica antiga, mas de um período de retoricidade que subjaz a diversos campos. Nas suas palavras: “A retórica não é mais o título de uma doutrina e uma prática, nem uma forma de memória cultural; torna-se, em vez disso, algo como a condição de nossa existência”. *Ibidem*, p. 31.

⁵¹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência*. Retórica e Poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999, p. 29.

⁵² *Ibidem*, p. 36.

⁵³ *Ibidem*, pp. 46-48. A retórica, assim, começa e se esvaece no ensino. A constatação é de Roberto de Oliveira Brandão: “A retórica conservada nos nossos manuais do século passado [XIX] tem sua origem no sistema educacional jesuítico aqui implantado desde meados do século XVI. O círculo se fecha: a retórica surge com o ensino e nele tem sua última morada”. BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Os manuais de retórica brasileiros do século XIX”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p. 46.

incentivava, ao mesmo tempo, a escrita historiográfica (IHGB) e o ensino de retórica e poética (Colégio D. Pedro II).⁵⁴

Souza destaca, ainda, os efeitos da vertente antiga na produção intelectual oitocentista. A formação pedagógica teria influenciado a produção literária e valorizado a oratória. Além disso, paradoxalmente, a vertente historicista que triunfou ao fim do século retirou da concorrente retórico-poética elementos para a articulação do conceito moderno de literatura.⁵⁵ E, como já demonstrou Valdeci de Araujo, a formulação do conceito de literatura foi anterior e importante para a elaboração do conceito moderno de história.⁵⁶ Recorro mais uma vez a Souza:

Considerando o lugar de relevo ocupado pela disciplina [retórico-poética] no sistema de ensino de então, pode-se afirmar que todos os nossos autores oitocentistas devem ter frequentado as aulas de retórica, circunstância que de algum modo haveria de refletir-se em suas obras.⁵⁷

Se a retórica permanece vigente e atuante no século XIX, mesmo que de forma parcial, é possível retomar Aristóteles e sua teorização acerca da metáfora para tentar compreender o uso da *cor local* na historiografia do período. Afinal, se vestígios da

⁵⁴ Sobre o Colégio Imperial, conferir: VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, pp. 147-148. Os contatos entre o Colégio D. Pedro II e o IHGB são, ademais, estreitos. Muitos professores da instituição pedagógica eram também membros da academia histórica e geográfica, como é o caso de Joaquim Manuel de Macedo e Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. Vale destacar este último nome. Fernandes Pinheiro foi nomeado pelo próprio D. Pedro II Cronista do Império e, no IHGB, ocupou o cargo de primeiro secretário. Possui, ademais, uma vasta produção que transitou entre diferentes campos de saberes, como estudos históricos, literários e livros didáticos.

⁵⁵ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência*, op. cit., p. 85. Ao tratar da recepção, no início do século XX, da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Costa Lima constata que o critério *expressivista romântico* ainda podia ser confundido com a concepção antiga de retórica. COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 17 e p. 128.

⁵⁶ ARAUJO, Valdeci Lopes de. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 122.

⁵⁷ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência*, op. cit., p. 86.

retórica subsistem, também permanecem válidas as discussões – clássicas – acerca de seus elementos, como por exemplo as figuras de linguagem e as metáforas. E isso ocorre justamente no momento de conformação das escritas literária e histórica. Roberto de Oliveira Brandão aponta que os principais autores clássicos citados nos manuais retóricos oitocentistas são Cícero, Horácio, Quintiliano e, além desses, Aristóteles.⁵⁸ É o período de transição entre modelos clássicos e um paradigma científico, conforme lembrou Bann. No entanto, essa mudança não é abrupta.

Temístocles Cezar já demonstrou que a tão propalada cientifização da história tem lugar apenas no final do oitocentos: “A consolidação do paradigma científico no século XIX, no entanto, não se fez de modo rápido, muito menos consensual. [...] A vitória da ciência foi precedida por inúmeras controvérsias, entre as quais as formas de narrar a história”.⁵⁹ Além disso, não é preciso ser prolixo para demonstrar que muitos historiadores são também literatos, como se percebe pela produção intelectual de, entre outros, Francisco Adolfo de Varnhagen, autor de dramas históricos, como *Amador Bueno ou a coroa do Brasil em 1641* (1847), e também de obras históricas, como a *História geral do Brasil* (1854-1857).

Nesse sentido, o trabalho de Taíse Quadros da Silva se revela fundamental. A historiadora sustenta que “a forma moderna de escrever a história foi concebida, ao longo do século XVIII, pela redefinição e pela difusão das práticas críticas empregadas nos

⁵⁸ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Os manuais de retórica brasileiros”, *op. cit.*, p. 45. E Varnhagen, embora sem identificar a origem completa, cita Aristóteles na sua obra principal. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil* [...]. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1854, p. 4.

⁵⁹ CEZAR, Temístocles. Narrativa, cor local e ciência. Notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 8, n. 10, jul./dez., 2004, pp. 19-20. Mesmo os historiadores que são considerados já “científicos”, como Ranke, ainda carregam definições que ulteriormente soariam inapropriadas. Ouçamo-lo acerca de sua concepção de história na frase de abertura de seu *O conceito de história universal*, de 1831: “A História se diferencia das demais ciências porque ela é, simultaneamente, uma arte”. In: MARTINS, Estevão de Rezende. *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 202.

mosteiros portugueses”.⁶⁰ Ao destacar o contexto ilustrado português do final do século XVIII como origem – não exclusivas, obviamente – das concepções da história vigentes no oitocentos, é possível inserir a produção historiográfica de Varnhagen em outra chave analítica: “Por essa razão, é que não podemos considerar Varnhagen o precursor das convicções científicas que caracterizam a epistemologia moderna, mas sim herdeiro das concepções de mundo do Antigo Regime e de suas formas de reflexão”.⁶¹ A retórica, pois, vige.

1.2 Aristóteles, enfim

Retomemos, enfim, Aristóteles. A função retórica visa, em linhas gerais, inventar ou encontrar provas a fim de obter a persuasão do interlocutor ou do auditório. Nas palavras dele: “Retórica então pode ser definida como a faculdade de descobrir os possíveis meios de persuasão em referência a qualquer temática”.⁶² A persuasão é obtida a partir de dois tipos de provas: as não técnicas (leis, testemunhos, contratos, confissões sob tortura, juramento) e as artísticas ou técnicas (produzidas pelo orador). Em relação a estas últimas, as provas são divididas em três partes: caráter moral do orador, disposição do ouvinte e, enfim, o próprio discurso a partir do que ele demonstra.⁶³

⁶⁰ SILVA, Taise Tatiana Quadros da. Do reformismo ilustrado português à operação historiográfica oitocentista: as formas da história na Academia Real das Ciências de Lisboa (1779-1860). Artigo não publicado, p. 13.

⁶¹ *Ibidem*, p. 6.

⁶² ARISTÓTELES. *The “art” of rhetoric*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2006, p. 15, (I, 2, 1).

⁶³ *Ibidem*, pp. 15-17, (I, 2, 3). Não parece ocioso questionar se seria concebível identificar os três meios de persuasão arrolados por Aristóteles na historiografia oitocentista: *ethos*, *pathos* e *logos*. Rodrigo Turin já tratou do caráter moral dos historiadores, como será demonstrado na sequência. O *pathos*, por exemplo, poderia estar presente no *reconhecimento* da paisagem, conforme sugere Martius. MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil, *op. cit.*, p. 401. Mencionarei este aspecto na sequência deste capítulo.

Ora, creio que tais valores, embora matizados pelo tempo, permanecem importantes na escritura da história oitocentista. Rodrigo Turin, por exemplo, já salientou que a historiografia do século XIX se pautava por um *ethos* característico, baseado na defesa, por parte do historiador, de três elementos: sinceridade, cientificidade e instrumentalidade.⁶⁴ Assim, o caráter do historiador interfere na construção de sua argumentação, na escrita da obra e na sua recepção. Essas exigências resistem inclusive às alterações que se verificam nas décadas de 1870 e 1880, embora comportem também uma reforma na figura autoral do historiador.⁶⁵ Turin resume esse *ethos* da seguinte forma:

O rigor da investigação, legado pela tradição antiquária, funde-se aqui com as funções pragmáticas da retórica e estético-afetivas da poesia, constituindo a figura autoral do historiador oitocentista. A suspensão de si, possibilitada pelo método, é o que garante, paradoxalmente, que a escrita da história se torne verdadeiramente patriótica.⁶⁶

Se o *ethos* do historiador interfere na aceitação de sua obra, não é difícil delimitar que a forma que sua escrita adquire – que, aliás, é o que define esse caráter moral – também terá papel decisivo na conformação do ofício histórico.⁶⁷ Assim, considerar os

⁶⁴ TURIN, Rodrigo. Uma nobre, difícil e útil empresa: o *ethos* do historiador oitocentista. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 2, mar., 2009, p. 14. É possível avaliar se tais fatores foram eliminados da construção da argumentação ao se considerar, por exemplo, a crítica de Ginzburg endereçada a Hayden White. O historiador italiano questiona, ou melhor, contesta o dilema moral implícito à argumentação do crítico norte-americano quando ele afirma que não se deve rejeitar uma concepção de história somente porque ela foi associada às ideologias fascistas. Ginzburg conclui que a proposição de White no que concerne à verdade e à eficácia (e a conexão entre ambas) é intolerante. Ora, esse tipo de classificação moral é uma forma de depreciar a tese adversária. Trata-se de um exemplo de como o *ethos* do historiador conformaria a qualidade da recepção de seus textos. GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁵ TURIN, Rodrigo. Uma nobre, difícil e útil empresa, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁶⁷ Nesse sentido, é importante, desde já, estabelecer um pressuposto. Não se trata aqui de equivaler *persuasão e prova, convencimento e verdade*. O debate é antigo e remonta, pelo menos, às discussões platônicas acerca da retórica sofística. No campo historiográfico, mais recentemente, tem recebido atenção constante de historiadores como Ginzburg. GINZBURG, Carlo. “Introdução”. In: *Relações de*

componentes da escrita da história, como a *cor local*, permite compreender o modo pelo qual a historiografia se articulava neste período e apontar o processo de construção do argumento empregado pelo historiador. A escrita, enfim, conforma o *ethos* e esse se concretiza pela escrita.

1.3 Metáfora retórica

Afinal, a escrita dispõe de elementos e recursos que interferem na construção da figura do historiador, seu caráter, e no estabelecimento de sua argumentação. A metáfora, nesse sentido, possui um valor significativo, pois, como será demonstrado a partir de Aristóteles, ela confere vivacidade à narrativa, retém um instrumental pedagógico e possibilita criar imagens. No limite, é possível afirmar que a metáfora participa inclusive do processo de construção de provas, na medida em que a comprovação também requer um tratamento narrativo. Isso porque “é a metáfora sobretudo”, argumenta Aristóteles, “que fornece perspicácia, prazer, e exotismo, e que não pode ser aprendida de nenhuma

força, *op. cit.*, pp. 13-45. Reconheço, pois, a distância e a separação entre estes elementos. Segundo Chaïm Perelman, persuadir e vencer são atitudes diferentes. Se o destaque é dado ao resultado, o âmbito da persuasão se torna mais importante. PERELMAN, Chaïm. “Lógica e retórica”. In: *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 59. Se, contudo, o processo racional é valorizado, a primazia passa a ser concedida ao convencimento. *Ibidem*, p. 60. Perelman, todavia, tende a considerar tal oposição simplória e insuficiente para as pretensões retóricas. *Ibidem*, p. 63. Neste sentido, é válido ressaltar que mesmo a prova é, no limite, uma forma de convencimento – que poderíamos classificar como incontestável ou passível de refutação somente por outra prova. Para Megill e McCloskey, o historiador, ainda hoje, tem como fim persuadir o leitor. MEGILL, Allan; McCLOSKEY, Donald. “The Rhetoric of History”. In: NELSON, John. *The Rhetoric of the Human Sciences*. Language and Argument in Scholarship and Public Affairs. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987, p. 221. O historiador estabelece um pacto com o leitor e é isso que lhe permite ser crível. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, pp. 274-275. Fatores como a caracterização do narrador, na medida em que ele se afirma historiador ou proclama que seu texto é uma obra de história, continuam a participar dessa credibilidade. Afinal, é a partir disso que o pacto é assinado. Não pretendo aqui defender que a história não depende de fontes e provas, longe disso, mas sustentar que ela se faz com recursos e instrumentos que ultrapassam esses elementos, como o estilo, por exemplo, conforme lembra Gay. GAY, Peter. *O estilo na história*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burkhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 177.

outra forma; mas precisa-se fazer uso das metáforas e epítetos que são apropriados”.⁶⁸ Ricoeur lembra que é, mormente, a reflexão sobre a elegância e a vivacidade da expressão que fornece observações sobre o uso retórico da metáfora, pois é aí que reside seu valor instrutivo.⁶⁹ De fato, Aristóteles defende o uso da metáfora na prosa devido ao seu caráter pedagógico. No capítulo X da *Retórica*, dedicado justamente ao recurso, ele assevera:

Fácil aprendizagem é naturalmente agradável a todos, e as palavras significam algo, assim, todas as palavras que nos ensinam algo são mais agradáveis. Há palavras estranhas que nos são desconhecidas, e termos próprios que já conhecemos. É a metáfora, portanto, que acima de tudo, produz este efeito [...].⁷⁰

Isso é significativo porque outro elemento fundamental a este estudo é a noção aristotélica de que a metáfora faz imagens, ou seja, coloca as coisas sob os olhos do público ou do leitor. Ela possui, enfim, o poder de presentificar. As metáforas, aliás, são extraídas das coisas belas em som e efeito, das formas de percepção e também do poder de visualização.⁷¹ É justamente esse efeito que torna a expressão elegante. Observemos de novo a fala aristotélica:

Foi dito que passagens inteligentes [*smart sayings*] são derivadas de metáforas proporcionais e expressões que colocam as coisas diante dos olhos. Agora é necessário explicar o significado de “diante dos olhos”, e o que precisa ser feito para produzir isso. Quero dizer que as coisas são colocadas diante dos olhos pelas palavras que significam.⁷²

⁶⁸ ARISTÓTELES. *The “art” of rhetoric, op. cit.*, p. 355, (III, 2, 8). Na versão para a língua portuguesa realizada por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, a expressão *exotismo* traduz *foreign air* utilizada na edição inglesa da obra. Cf. ARISTÓTELES. *Retórica, op. cit.*, p. 180.

⁶⁹ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva, op. cit.*, pp. 58-60.

⁷⁰ ARISTÓTELES. *The “art” of rhetoric, op. cit.*, pp. 395-397, (III, 10, 2).

⁷¹ *Ibidem*, p. 359, (III, 2, 13).

⁷² *Ibidem*, p. 405, (III, 11, 1-2). Uma vez mais recorro à tradução portuguesa para potencializar a compreensão: “Na verdade, chamo ‘pôr diante dos olhos’ aquilo que representa uma acção”.

Ricoeur complementa: “ela [a metáfora] dá à captação do gênero a coloração concreta que os modernos denominarão estilo imagético, estilo figurado”.⁷³ E acrescenta: “Pôr sob os olhos’ não é, nesse caso, uma função acessória da metáfora, mas, antes, próprio da figura. A mesma metáfora pode assim comportar o momento lógico da proporcionalidade e o momento sensível da figurabilidade”.⁷⁴ Ademais, na *Poética*, Aristóteles também argumenta que o aprendizado é agradável e, por extensão, a visualização produz aprendizado:

A razão do porquê apreciamos ver o semelhante é que, enquanto olhamos, aprendemos e inferimos o que isso é, por exemplo, isto é isso e aquilo. Se acontece de nunca vermos o original, nosso prazer não é devido à representação como tal, mas à técnica, à cor ou devido à outra causa semelhante.⁷⁵

Aí está, pois, a razão pela qual o estudo da *cor local* principia por uma análise das potencialidades da sua dimensão metafórica.⁷⁶ *As teorizações antigas apontam para a dimensão imagética da estrutura metafórica. Ora, a subsistência de propriedades retóricas no século XIX permite identificar e evidenciar igualmente esta dimensão na metáfora da cor local. Isso porque o vocabulário pictórico que a cor local origina e do qual participa tem como função tornar as coisas presentes. Explico: a utilização da retórica pictórica possui como um de seus escopos tornar visível o que é*

ARISTÓTELES. *Retórica*, *op. cit.*, p. 200. Neste aspecto, retórica e poética se assemelham, pois Aristóteles argumenta que na construção da fábula, o poeta precisa ter a cena o mais possível diante dos olhos, afinal isso lhe permite evitar as contradições. ARISTÓTELES. *Poetics*, *op. cit.*, 1455a.

⁷³ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁵ ARISTÓTELES. *Poetics*, *op. cit.*, 1448b. Na *Metafísica*, Aristóteles destaca que a visão é o principal sentido. ARISTÓTELES. *Metaphysics - Aristotle in 23 Volumes*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. 1933, 1989, v. 17/18, (I, 980a). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>.

⁷⁶ Ricoeur admite que a teorização aristotélica definiu o emprego da metáfora por séculos. RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, *op. cit.*, p. 25.

*descrito, isto é, presentificar o que está ausente.*⁷⁷ Ao tratar do emprego da *cor local* pelos narrativistas franceses, Fluckiger recorda que os historiadores defendiam uma mediação transparente entre o passado e o presente, ou, em outras palavras, o próprio passado deveria emergir na narrativa. Esta contiguidade seria capaz, inclusive, de ressuscitar o tempo precedente.⁷⁸

Desta forma, o passado é presentificado por meio de imagens do pretérito. Isto remete ao que Liliane Louvel denomina de *iconotexto*, ou seja, a introdução de imagens na narrativa a partir das palavras. A pesquisadora lembra que essa introdução promove o ingresso no domínio da retórica, posto que se trata de um pensamento por analogia ou metáfora que é capaz de transportar o sentido de um receptáculo a outro.⁷⁹ Ademais, quando se trata da descrição de imagens reais – a paisagem nacional, por exemplo –, a autora acredita que o objetivo passa a ser autenticar o relato, ancorar a narrativa no tempo e em um lugar real facilmente verificável por quem lê a obra. O intuito seria, enfim, persuadir o leitor.⁸⁰ A persuasão, nesse caso, se dá através da *autópsia*, procedimento legítimo de constituição da argumentação historiográfica no oitocentos e que permite ao leitor “observar” o que é narrado.

Atuante desde a historiografia antiga, a *autópsia* continua presente como demanda na historiografia oitocentista, justamente no momento da definição dos mecanismos que deveriam reger o ofício histórico. Segundo François Hartog, há uma forte relação entre a visão e a persuasão. O *eu vi* do historiador faz nascer uma

⁷⁷ Esta potencialidade será fundamental para a argumentação exposta neste livro. Por isso, uma parcela do capítulo final versará justamente sobre esta dimensão presentificadora.

⁷⁸ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 75.

⁷⁹ LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte: texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 84.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 166.

crença na audiência.⁸¹ A visão é um instrumento do conhecimento, o que permite à *autópsia* fundamentar a veracidade das proposições.⁸² Por isso é tão difundida, no período oitocentista, a ideia da viagem e da presença do historiador nas regiões tratadas nas obras historiográficas. A *autópsia* inclusive seria capaz de dirimir as dúvidas referentes às questões nacionais, como lembra, por exemplo, Rodrigo de Souza da Silva Pontes. De acordo com o magistrado e político no seu trabalho intitulado *Quaes os meios de que se deve lançar mão para obter o maior numero possível de documentos relativos á Historia e Geographia do Brasil?*, publicado na *Revista do IHGB*, em 1841:

As excursões scientificas porêm não se destinam sómente a colligir copias, desenhos, ou descripções de monumentos. Pontos ha de Historia e Geographia referidos, ou indicados pelos diversos escriptores de maneira opposta e contradictoria. Alguma vez succede que se não possa ajuizar da sua maior ou menor exactidão, sem exame e conhecimento dos logares em que se passaram as scenas relatadas, ou sem determinar, segundo os principios da sciencia, a posição geographica destes mesmos logares.⁸³

E nessa proposta, Silva Pontes não está sozinho. Joaquim Manuel de Macedo também defende tal medida. No seu artigo, o autor questiona alguns fatos referentes à guerra contra os

⁸¹ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 276.

⁸² *Ibidem*, pp. 275-276.

⁸³ SILVA PONTES, Rodrigo de Souza. *Quaes os meios de que se deve lançar mão para obter o maior numero possível de documentos relativos á Historia e Geographia do Brasil?*. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 3, 1841, p. 151. E após levantar algumas dúvidas sobre a questão de Palmares, o próprio Silva Pontes sustenta o que parece ser a proposta de um método, mesmo que incipiente, para a história: “Não tomo sobre mim a solução dessas questões, que *na verdade apenas podem ser decididas sendo estudadas nos lugares onde os acontecimentos passaram, estudados esses mesmo lugares, determinada a sua extensão e a sua posição geographica, ouvidas e averiguadas as tradições, e examinados documentos, uma boa parte dos quaes será difficil de examinar fóra das mãos de seus possuidores, pois que consistem em titulos de propriedade*”. *Ibidem*, p. 154, grifo meu.

holandeses. Diante de opiniões variegadas, o sócio do IHGB esclarece:

Pois bem: o que nós pedimos, é que se nos aponte a auctoridade, a fonte, onde tantos escriptores foram beber a relação, que fizeram com a circumstancia especial, de que duvidamos. Ora no caso em questão auctoridades, e fontes só se devem considerar os *escriptores chronistas da época, em que se passou essa guerra dos vinte e quatro annos*.⁸⁴

Reitero: Cezar demonstra como as “marcas de verdade”, como a *autópsia*, auxiliam Varnhagen a estabelecer uma fonte fundamental para a historiografia oitocentista, como o manuscrito de Gabriel Soares que, até então, circulava apócrifo ou com autoria incerta.⁸⁵ *Enfim, na medida em que a presença prova, recorrer a um vocabulário que presentifica – e a metáfora no seu emprego retórico proporciona isso – é uma estratégia importante.*

1.4 Metáfora poética

Como aludido, Aristóteles vê a metáfora como a função que serve tanto ao discurso poético quanto ao discurso retórico, possibilitando animar o inanimado e significar a atualidade.⁸⁶ A funcionalidade *poética* baseia-se em um projeto *mimético* que almeja dizer a verdade por meio da ficção.⁸⁷ Aristóteles diz que o

⁸⁴ MACEDO, Joaquim Manuel de. Duvidas sobre alguns pontos da historia patria. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 25, 1973 [1862], pp. 22-23, grifo meu.

⁸⁵ CEZAR, Temístocles. Quando um manuscrito torna-se fonte histórica. As marcas de verdade no relato de Gabriel Soares de Sousa (1587). Ensaio sobre uma operação historiográfica. *História em Revista*, Pelotas, v. 6, pp. 37-58, 2000.

⁸⁶ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁷ O termo ficção, expresso pelo grego *plasma*, não aparece na *Poética*. COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 208. O que está em jogo aqui, contudo, é a noção de que a ficção remete à imaginação como um ato produtor. A distinção entre mimesis e ficção apresentada por Costa Lima evidencia este contato: “À diferença da mimesis, na ficção tematiza-se o ato da imaginação produtora e não sua articulação com uma certa comunidade ou sociedade humana.” *Ibidem*, p. 211. Ou seja, não há subsunção entre ficção e imaginação, mas correlação.

fim da poesia é proferir verdades amplas. Nos termos do autor: “por verdade geral eu entendo a espécie de coisa que um certo tipo de indivíduo fará ou dirá provavelmente ou necessariamente. A isso visa a poesia quando nomeia os personagens”.⁸⁸ A transferência empreendida através da metáfora é ficcional, pois, no limite, imaginária. Assim, recorre-se à ficção, função da metáfora *poética*, para representar o que é narrado.

Ora, a *imaginação* é uma categoria importante na historiografia nacional oitocentista.⁸⁹ Araujo destaca, ao analisar o discurso inaugural de Januário da Cunha Barbosa, que o historiador precisaria considerar o “aprofundamento do horizonte temporal” que se somava à “ampliação do campo de objetos”. Assim: “para penetrar nessas épocas perdidas, a imaginação deveria ser mobilizada, desde que limitada por hipóteses racionais”.⁹⁰ Costa Lima não hesita em considerar a imaginação como partícipe da composição da história, alertando, contudo, que isso não a torna menos veraz.⁹¹ Desta forma, a capacidade imaginativa fornece um acesso ao passado e também conecta-se à visão.⁹² No *Curso elementar de litteratura nacional*, o já citado Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro assevera:

⁸⁸ ARISTÓTELES. *Poetics, op. cit.*, 1451b.

⁸⁹ Wilhelm von Humboldt é a referência imprescindível aqui. No seu ensaio de 1821, *Sobre a tarefa do historiador*, Humboldt advoga o emprego da fantasia e da imaginação. Por meio delas, o historiador se aproxima do poeta e complementa os dados fragmentados: “As atividades de ambos [do historiador e do poeta], porém, têm afinidades inegáveis, pois, se a exposição feita pelo historiador [...] só atinge a verdade do acontecimento se houver complementação e articulação do que à observação imediata se mostra incompleto e fragmentado, tal conquista só é possível ao historiador, caso ele, como o poeta, use a fantasia”. HUMBOLDT, Wilhelm von. “Sobre a tarefa do historiador”. In: MARTINS, Estevão de Rezende. *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 83. Os caminhos do artista e do historiador são, pois, semelhantes, contudo, Humboldt adverte que ambos divergem em relação à realidade: o primeiro a tangência para dela escapar, o segundo busca-a de modo a nela se aprofundar. *Ibidem*, p. 90.

⁹⁰ ARAUJO, Valdeí Lopes de. *A experiência do tempo, op. cit.*, p. 169.

⁹¹ COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura, op. cit.*, p. 65.

⁹² Bowra, refletindo sobre os poetas românticos ingleses, constata também este vínculo entre imaginação e visão: “Longe de pensar que a imaginação lida com o inexistente, eles [os românticos] insistem que ela revela um significativo tipo de verdade. Eles creem que quando ela opera ela vê

Ninguém desconhece a importância do estudo da história, *magistra vita, testis temporis*, na frase de Cícero. Com o fio d'Ariadne conduz-nos ao labirinto do passado, e *faz-nos assistir pela imaginação* a factos ocorridos em estranhos climas e remotas eras. Fe-la classificar nas bellas letras o encanto que causa-nos a sua leitura; *por isso que não poucas vezes a penna do historiador converte-se em pincel, e descrevendo, ou narrando, deslumbra-nos pelo brilhantismo do colorido.*⁹³

A função *poética* da metáfora em Aristóteles é pensada dentro do poema trágico. Ali, a noção de *mimesis* é fundamental, pois ela atua em cada uma das seis partes da tragédia, da intriga ao espetáculo.⁹⁴ Em Aristóteles, adverte Ricoeur, a *mimesis* não pode ser confundida com a imitação no sentido de cópia porque ela implica um fazer, um trabalho criador próprio à poesia ao mesmo tempo em que também deve se submeter ao real, à ação humana. Ricoeur resume a relação da metáfora com a *mimesis*:

Considerada formalmente, enquanto desvio, a metáfora não é senão uma diferença no sentido; referida à imitação das melhores ações, ela participa da dupla tensão que a caracteriza: submissão à realidade e invenção de enredo, restituição e sobrelevação.⁹⁵

Destarte, a reprodução da natureza não é, pois, uma simples cópia, mas implica composição e criação, ou, creio ser possível dizer, uma *idealização*. É justamente isso que está contido na

coisas para as quais a inteligência ordinária é cega e que ela está intimamente conectada com uma especial perspicácia [*insight*] ou percepção ou intuição". BOWRA, Cecil Maurice. "The Romantic Imagination". In: *The Romantic Imagination*. London: Oxford University Press, 1950. p. 7. E, a fim de alcançar as verdades poéticas, é necessário empregar todos os sentidos: "Os poderes invisíveis que sustentam o mundo trabalham através de e no mundo visível. Somente por meio daquilo que vemos e ouvimos e tocamos podemos ser colocados em relação com eles". *Ibidem*, p. 12.

⁹³ FERNANDES PINHEIRO, Joaquim Caetano. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1862, p. 152, grifo meu. Ressalte-se que ao destacar à imaginação, o autor vale-se de um *vocabulário pictórico*.

⁹⁴ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 70.

mimesis aristotélica: a verdade do imaginário e a potência da revelação ontológica da poesia.⁹⁶ Por isso a metáfora visa dizer o que é. E nesse processo, a *mimesis* liga a função referencial do discurso poético à revelação do Real como ato. Segundo Ricoeur:

Apresentar os homens “agindo” e todas as coisas “como em ato”, tal bem poderia ser a função *ontológica* do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida da existência parece *como* eclodindo, toda capacidade latente da ação, *como* efetiva.⁹⁷

Assim, da metáfora ruma-se ao real; da cor local produz-se o quadro nacional. A função poética da metáfora no discurso historiográfico relaciona-se ao aspecto ficcional do texto histórico ao estimular a imaginação e a visão figurada do que é relatado ou descrito. A contribuição de Hayden White se torna uma referência importante aqui na medida em que de acordo com ele também a historiografia é composta por recursos literários. Aliás, White argumenta que todo texto historiográfico se assemelha a uma metáfora porque ambos recorrem a um depósito cultural literário pré-existente.⁹⁸ Novamente Martius permite aprofundar esse assunto, pois o naturalista recomenda que o historiador retrate a paisagem nacional para que o leitor *reconheça* sua própria habitação e *se encontre a si mesmo* no relato historiográfico.⁹⁹ Se o *pathos*, isto é, a disposição do ouvinte estimulada pelo orador, funciona como prova, o pertencimento e o reconhecimento da paisagem revelam-se também elementos significativos na argumentação historiográfica. *O contato é, enfim, capaz de provar,*

⁹⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 75.

⁹⁸ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁹⁹ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil, *op. cit.*, p. 401. Para um estudo sobre a importância da natureza na obra de Martius, remeto a: GUIMARAES, 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.

ou seja, a metáfora poética *participa da construção do argumento historiográfico*.

Neste mesmo século XIX, no tratado retórico datado de 1830 e escrito por Pierre Fontanier, há um aspecto relevante para a presente análise. No tratado, o autor identifica também um parentesco entre a metáfora e a ficção.¹⁰⁰ Afinal, todo tropo, como a metáfora, é originado pela imaginação. Mais do que isso, os tropos são filhos da ficção.¹⁰¹ E, na esteira aristotélica, Fontanier advoga que os tropos têm um efeito visualizante. Nas suas palavras:

[...] é que os Tropos fazem mais do que apenas transmitir as ideias e os pensamentos, e pintar mais ou menos vivamente, vestir com as cores mais ou menos ricas: é que como vários espelhos, eles refletem os objetos sobre diferentes faces, e os mostram à luz mais favorável: é que eles lhes servem de adorno, fornecem-lhes relevo ou uma nova graça: é que eles fazem passar como sob nossos olhos uma sequência de imagens, quadros, onde gozamos reconhecer a natureza, e onde mesmo ela se mostra com novos encantos.¹⁰²

Os tropos, como a metáfora, colocam sob nossos olhos e permitem pintar quadros com os objetos narrados. Mas não só. O reconhecimento interfere nesse processo, pois o objeto, em virtude da potencialidade do tropo, surge com um novo charme, isto é, com um acréscimo de sentido. Assim, é importante também destacar a definição de *imaginação* que, para Fontanier, é a fonte dos tropos:

Plena das imagens que ela recebeu dos sentidos, e daquelas que ela mesma forma, ela [a imaginação] não se restringe a reproduzir para o exterior por todos os meios possíveis, e todos os seus esforços tendem sem cessar a dar corpo, cores, vida, ação, àquilo que mesmo por sua natureza parece se prestar pouco. É, pois, a ela sobretudo

¹⁰⁰ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, op. cit., p. 99.

¹⁰¹ FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977, p. 180.

¹⁰² *Ibidem*, p. 174.

que todos os Tropos de significação, e muitos dos Tropos de expressão devem sua existência. É possível reconhecê-la também em grande parte das *metonímias*, das *sinédoques*, das *metáforas*, dos *alegorismos*, das *alegorias*, das *personificações*, das *hipérboles*, e, em geral, em todos os Tropos que oferecem ao espírito qualquer imagem ou qualquer pintura.¹⁰³

Estabelecido o contato entre a metáfora e a ficção, é possível dar o próximo passo, na medida em que Ricoeur argumenta que essa aproximação permite desenvolver a apresentação de um pensamento sob sua forma sensível. Esse processo, finalmente, poderia ser chamado de imagem.¹⁰⁴ Ricoeur acrescenta: “Figura, pintura, imagem estão par a par. [...] Assim, a figura é precisamente o que faz o discurso aparecer dando-lhe, como nos corpos, contorno, traços, forma exterior.”¹⁰⁵ O discurso, enfim, mostra.

As figuras então pertencem por excelência ao discurso poético. Mas isso não impede, de maneira nenhuma, o seu uso por escritores de prosa, como filósofos e historiadores.¹⁰⁶ Afinal, tais discursos também se valem de figuras de pensamento como as descrições. Há diferentes espécies descritivas, como a topografia, a cronografia, a prosopografia, o retrato, o quadro, entre outras. Fontanier então circunscreve a descrição:

Tudo o que diremos da *Descrição* em geral é que ela consiste na exposição de um objeto aos olhos, e o faz conhecer pelo detalhe de todas as circunstâncias mais interessantes; é que ela dá lugar à *Hipotipose* quando a exposição do objeto é tão viva, tão enérgica que ele resulta no estilo de uma *imagem*, um quadro.¹⁰⁷

Ora, a noção de descrição é particularmente importante para a discussão da *cor local*. O último capítulo deste livro será

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 161-162.

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 101.

¹⁰⁶ FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 420.

dedicado, portanto, à abordagem do processo descritivo como uma forma de cognição e argumentação historiográfica. Forneço, contudo, uma ilustração que permite combinar as proposições de Aristóteles e Fontanier acerca do uso da metáfora em seus sentidos retórico e poético. Na publicação do segundo tomo de sua *Historia geral do Brazil*, Varnhagen versa sobre o estilo adotado para a escrita da história. Nesse ponto, o historiador parece adiantar sua réplica ao geógrafo francês Armand d’Avezac que, neste mesmo ano, havia questionado as descrições efetuadas pelo historiador brasileiro no tomo inicial da obra.¹⁰⁸ Escutemos Varnhagen:

Longe estávamos porém com isso de significar que, em alguns casos como na descrição do Rio de Janeiro, por exemplo, não nos esforçaríamos para elevar, e até para empolar o estylo, afim de pintar com mais verdade esta verdadeiramente empolada paragem da terra, ou que n’outros não consentiríamos que os periodos saissem aquecidos com o calor da convicção ou do patriotismo ou de qualquer outra paixão *nobre*, e repassados do nosso modo de sentir na presença de sucessos, que fôra necessário ser de pedra uma pessoa para não se commover.¹⁰⁹

O que se percebe, então, é que ao descrever a paisagem Varnhagen não hesita em *elevantar* e *empolar* o estilo, ou seja, não hesita em *aquecer* o excerto, conferir-lhe *vivacidade*.¹¹⁰ É

¹⁰⁸ A análise de d’Avezac foi publicada, inicialmente, em: D’AVEZAC, Armand. Sur l’histoire du Brésil. Examen critique d’une nouvelle Histoire Générale du Brésil. *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, août/sept, pp. 89-356, 1857. Logo depois, o exame ganhou uma edição própria: D’AVEZAC, Armand. *Considérations géographiques sur l’Histoire du Brésil*. Examen critique d’une nouvelle Histoire Générale du Brésil. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1857. No próximo item, retomo a crítica do geógrafo francês. A resposta de Varnhagen foi igualmente publicada, em duas partes, no Boletim da Sociedade. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Examen de quelques points de l’histoire géographique du Brésil. *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, mars, pp.145-171; avril, pp. 213-252, 1858. No mesmo ano, foi editada em tomo único: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Examen de quelques points de l’histoire géographique du Brésil*. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1858.

¹⁰⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...]. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1857, p. XII.

¹¹⁰ Nos dicionários dos séculos XVIII e XIX, *empolar* tem a acepção figurada de enriquecer. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, tomo 3, 1713, p. 66. MORAES SILVA, Antonio de.

exatamente isto, aliás, que lhe permite *pintar com mais verdade a paragem*.¹¹¹ Assim, o historiador combina *descrição* com *idealização* e *verdade* com *paixão* na sua pintura. Se a descrição já pressupõe a colocação do objeto narrado sob os olhos do leitor, o historiador não se restringe a isso: ele agrega sentido, vale-se dos sentimentos, *idealiza* a paisagem e com isso comove o leitor. Nesse excerto, pois, entremeados de *retórica pictórica*, combinam-se *descrição* e *idealização*, *visão* e *imaginação*, metáfora *retórica* e metáfora *poética*, *presença* e *reconhecimento*. Eis a *cor local*.

Em síntese, a teoria aristotélica acerca das metáforas conheceu extensa vigência, sendo possível encontrá-la atuante ainda no século XIX, sob a pena de Fontanier. As funcionalidades para a metáfora que ela pressupõe, sustento, permitem compreender os usos que os historiadores oitocentistas empreenderam de uma metáfora específica, a *cor local*. Em linhas gerais, a estrutura metafórica, resume Ricoeur, proporciona um ganho de sentido:

Não se pode dizer que a estratégia da linguagem em ação na metáfora consiste em obliterar as fronteiras lógicas e estabelecidas com vista a fazer aparecer novas semelhanças que a classificação anterior impedia de perceber? Dito de outro modo, o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes.¹¹²

Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado [...]. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, v. 1, p. 671. PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Na Typographia de Silva, 1832, s/p.

¹¹¹ Varnhagen, assim, parece se aproximar de Alexander von Humboldt para quem, segundo Costa Lima, “a descrição física do mundo suscita o equilíbrio de imaginação e de entendimento, caracterizador da experiência da beleza. É sob essa condição que se torna viável reconciliar a descrição científica e os ‘nobres prazeres da contemplação da natureza’” [...]. COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota*, op. cit., p. 222.

¹¹² RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*, op. cit., p. 303.

Afinal, Ricoeur não vê este recurso narrativo como um desvio, mas como a redução do desvio. É por isso que a metáfora opera o mesmo, apesar do diferente.¹¹³ Desta forma, quando equiparada à pintura, *topos* comum à *cor local*, a história não deixa de ser histórica; aliás, essa dimensão é reforçada. Gérard Genette acrescenta que toda a figura pressupõe uma significação mais rica e complexa porque ela é sempre ambígua, concreta e motivada.¹¹⁴ O leitor sabe que não está diante de um quadro, mas o fato de a *retórica pictórica* ressaltar essa proximidade não só agrega sentido ao texto historiográfico, como também responde a demandas fundamentais para esta historiografia: a *autópsia* e a *imaginação*.

2. Exotismo: da alteridade à identidade

Como já designado, a trajetória definida perpassa a metáfora em direção ao conceito. Nesta seção, momento de finalização da primeira leitura da *cor local*, abordo o *exotismo*. Fim em dois sentidos: é tratando do *exótico* que encerro esse capítulo inicial e o *exotismo* é também o modelo da *cor local*, como foi estipulado acima a partir de uma sugestão colhida da leitura de Blumenberg e de sua aplicação ao argumento de Kapor. O *exotismo* é, pois, o arquétipo da *cor local*, contudo, importa ressaltar que se trata de um modelo impreciso, pois o conceito é uma expressão em metamorfose durante o século XIX. De acordo com Rouanet:

Esta palavra [*exotismo*], que os dicionários registram como sendo pouco usual antes do século XVIII, vai assumir um segundo sentido no decorrer do século XIX. É precisamente esta nova carga que a palavra recebe dentro do pensamento oitocentista que vai poder lançar alguma luz sobre a questão americana. Além

¹¹³ *Ibidem*, p. 301.

¹¹⁴ GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, pp. 209-210. Assim, toda figura é “traduzível”, contudo, essa tradução implicará a perda da qualidade do sentido. *Ibidem*, p. 203, nota 4. Esta conclusão permite justificar a resposta afirmativa sugerida à questão de Gombrich acima: cf. nota 6.

de “afastado”, “estrangeiro”, “de fora”, ela passa também a significar “esquisito”, “extravagante”, “bizarro”, ou como se lê no Webster, aquilo que “tem o encanto ou a fascinação do não familiar”.¹¹⁵

Assim, são as acepções adquiridas durante esse período que permitem refletir sobre a experiência do Novo Mundo. A expressão, agora, possibilita pensar a *alteridade* para o europeu, mas também a *identidade* para o americano. Por isso, no momento de definição da nacionalidade, o *exótico*, reitero, é peça fundamental.¹¹⁶ Torna-se possível percebê-lo, por exemplo, através da distinção das demandas que passam a definir a escrita da literatura nesse momento. É necessário responder, ao mesmo tempo, às expectativas nacionais e estrangeiras. De acordo com Costa Lima:

*O escritor se quer tropicalizado e assim também a Europa quer vê-lo. A experiência do exotismo, há séculos presente na écriture européia, combinava-se ao propósito liberal deste princípio do século XIX e fornecia o modelo pelo qual o latino-americano tanto assumia um papel na sociedade local, quanto podia agradar o seu parceiro metropolitano.*¹¹⁷

Essa exigência bifronte é facilitada porque o ponto de vista do brasileiro assemelha-se à perspectiva europeia, isto é, os elementos presentes no discurso europeu também poderiam ser notados no discurso nacional.¹¹⁸ Assim, a escrita literária poderia

¹¹⁵ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., pp. 71-72.

¹¹⁶ É necessário, antes de prosseguir, discorrer sobre a *alteridade*. Embora tratando de temática diversa, a saber, a alteridade em grupos indígenas amazônicos, Eduardo Viveiros de Castro fala da função inclusiva ou interna definida pela alteridade. Ela pode ser tanto ontológica (alteridade como relação constitutiva), quanto mereológica (o outro é parte de um todo social ou cosmológico). VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 430. A distinção enseja, pois, uma qualificação da alteridade. Aqui me concentro em um único viés, que é a *alteridade exótica*, tal como apontado por Rouanet acima. A partir de Todorov, tentarei aprofundar este tipo de relação.

¹¹⁷ COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 205.

¹¹⁸ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 108.

atrair os europeus e ajudar a definir o Império para seus habitantes. Abordando a constituição do narrador de ficção nas primeiras décadas do século XIX, Sússekind constata que essa figura se caracteriza por uma sensação de não estar de todo, ou seja, de olhar de fora para nação. Isso porque sua visão deriva, em grande parte, dos relatos científicos e de viagens de adventícios que cruzaram o Brasil.¹¹⁹ Ora, talvez esse narrador estivesse mesmo olhando de fora, observando o *próprio* tal como o europeu fazia... De qualquer forma, era imperativo dar a conhecer o país tanto aos estrangeiros quanto aos próprios brasileiros.¹²⁰

O aspecto relevante para a presente pesquisa é que, na escrita da história, essa demanda não parece ser diferente.¹²¹ De acordo com Guimarães, o historiador tem um duplo objetivo: replicar ao nacional e ao estrangeiro.

As implicações de natureza política imbricadas neste projeto parecem-nos também claras e não menos significativas; articuladas ao projeto de construção da Nação, a escrita da história nacional tem assim os seus destinatários, não apenas no plano interno, como também no externo. E é nessas duas frentes que ela se constrói.¹²²

Ou para dizer de modo mais sucinto, ressaltando o aspecto identitário:

[...] trata-se de precisar com clareza como esta historiografia definirá a Nação brasileira, dando-lhe uma identidade própria

¹¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui, op. cit.*, pp. 20-21.

¹²⁰ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido, op. cit.*, p. 109.

¹²¹ Tal como o literato, o historiador também observa a paisagem brasileira organizada a partir de uma rede de notas descritivas, pranchas, mapas e classificações. SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui, op. cit.*, p. 63. Aliás, segundo Luiz Costa Lima, justamente o papel confiado à descrição permitia, no início do século XIX, pensar história e literatura em comumhão. COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 234.

¹²² GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 14.

capaz de atuar tanto externa quanto internamente. No movimento de definir-se o Brasil, define-se também o outro em relação a esse Brasil.¹²³

Essas reivindicações, assim, refletem o movimento de definição da *nacionalidade*. Ilmar de Mattos recorda que, no momento de construção da nação, é imperativo delimitar e diferenciar os indivíduos que fariam parte dela. Aos brancos se destinava o lugar da “boa sociedade” e o comando político do Império. Em oposição situavam-se os escravos negros, desprovidos de ordenação ou mesmo de nacionalidade.¹²⁴ Assim, o Estado imperial, nesse momento, é composto por universos diferentes que permitem a disposição dos indivíduos que o constituem em esferas alternativas: mundo do trabalho, do governo e da desordem.¹²⁵ A identificação de instâncias específicas possibilita compreender como se dava essa separação interna, a seleção entre o *eu* e o *outro*.

No entanto, essa delimitação não se restringe ao plano interior da nação. Ela ocorre também, de acordo com Mattos ao refletir sobre a questão nacional no contexto brasileiro, no campo mais amplo das civilizações. Assim, o historiador sugere que esse processo se dá a partir de um jogo de *semelhanças*, *diferenças* e *inversões*. As *semelhanças* agrupam os membros da elite imperial com seus congêneres de outras nações, as *diferenças* referem-se à determinação de um clima e de uma geografia próprias ao Império emergente, enquanto a *inversão* alude a Inglaterra que, em meados do oitocentos, opunha-se ao tráfico de escravos.¹²⁶ Concentro-me aqui no segundo aspecto arrolado, isto é, nas *diferenças*, na medida em que almejo aprofundar, como dito, a questão da *alteridade exótica*.

¹²³ *Ibidem*, p. 6.

¹²⁴ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. Rio de Janeiro: ACCESS, 1994, p. 111.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 11-14.

Afinal, dentro dessa nação em processo de consolidação também havia *diferentes*. Quem era, de fato, o *outro* desse Império? Quem constituía seu *externo*? Qual o critério presidia a escolha dos indivíduos e sua seleção? O *outro* refere-se apenas a outro grupo etnológico ou também pode referir-se à outra temporalidade? A escrita da história, nesse momento, já esboça respostas para tais indagações. De acordo com Guimarães:

Ao definir a Nação brasileira enquanto representante da ideia de civilização no Novo Mundo, esta mesma historiografia estará definindo aqueles que internamente ficarão excluídos deste projeto por não serem portadores da noção de civilização: índios e negros. O conceito de Nação operado é eminentemente restrito aos brancos, sem ter, portanto, aquela abrangência a que o conceito se propunha no espaço europeu. Construída no campo limitado da academia de letrados, a Nação brasileira traz consigo forte marca excludente, carregada de imagens depreciativas do “outro”, cujo poder de reprodução e ação extrapola o momento histórico preciso de sua construção.¹²⁷

O *outro* enfim é aquele que está fora do processo de civilização. Ora, de acordo com Koselleck, a exclusão dos *outros* é uma forma de delimitar a *si mesmo*. Trata-se de um aspecto importante, pois esse tipo de demarcação não só determina, mas também constitui os grupos sociais.¹²⁸ Se o civilizado é identificado ao europeu, o não civilizado é aquele que está distante dele ou não compartilha de seus pressupostos e costumes. A identificação com o continente europeu implica, ademais, uma comunicação com ele. Assim, o Velho Mundo é guia e um dos destinatários da produção intelectual nacional. O IHGB reconhece tal necessidade, expressa, inclusive na comunicação de abertura da instituição, por Januário da Cunha Barbosa:

¹²⁷ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 192.

Eis-nos hoje congregados para encetarmos os trabalhos do proposto Instituto Historico e Geographico do Brazil, e desta arte *mostrarmos ás nações cultas* que tambem prezamos a gloria da patria, propondo-nos a concentrar, em uma litteraria associação, os diversos factos da nossa historia e os esclarecimentos geographicos do nosso paiz, para que possam ser offerecidos ao *conhecimento do mundo*, purificados dos erros e inexactidões que os mancham em muitos impressos, tantos nacionaes como estrangeiros.¹²⁹

Se é necessário saber o que acontece no exterior, o destinatário externo também pode saber o que se passa no Império brasileiro. Evidência disso pode ser notada na análise empreendida pelo geógrafo francês D’Avezac acerca da obra de Varnhagen. Se anteriormente destaquei a resposta do historiador brasileiro, o que demonstra a viabilidade do diálogo com os europeus, agora reproduzo uma parcela da crítica francesa:

A descrição do país [...] é dada por nosso autor com uma brevidade excessiva. Uma terra com imensa extensão, *tão nova ainda hoje para seus possuidores quanto para os estrangeiros*, reclamaria uma exposição mais elaborada de suas formas exteriores, da sua constituição geognóstica, das suas produções naturais tão variadas na sua admirável riqueza.¹³⁰

O desconhecimento aqui impõe a necessidade da *descrição*. Essa solicitação, contudo, também é exposta na dissertação escrita pelo estrangeiro Martius. Na parcela final de seu artigo,

¹²⁹ CUNHA BARBOSA, Januário da. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, 1908 [1839], p. 9, grifos meus. Reitero a constatação de Temístocles Cezar, expressa inicialmente em sua tese, mas também em artigo posterior, na qual Barante é uma referência importante para Januário da Cunha Barbosa. CEZAR, Temístocles. Lição sobre a escrita da história: historiografia e nação no Brasil do século XIX. *Diálogos*, Maringá, v. 8, n. 1, 2004, pp. 19-22. Essa referência é significativa porque Guimarães assevera que o historiador francês preconizava uma história “pitoresca e descritiva”. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Uma história da história nacional: textos de fundação”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 401

¹³⁰ D’AVEZAC, Armand. *Considérations géographiques sur l’Histoire du Brésil*. Examen critique d’une nouvelle Histoire Générale du Brésil. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1857, p. 33.

especificamente na “seção” dedicada à forma que o texto historiográfico deveria assumir, o naturalista assevera:

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 paiz, sem serem precedidos os factos historicos 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 occasiões para pinturas encantadoras da natureza. Elas imprimirão á sua obra *um atractivo particular para os habitantes das diferentes partes do paiz*, porque n'estas diversas *descrições locais*, reconhecerão a sua própria habitação, e se encontrarão, por assim dizer, a si mesmos. Desta sorte ganhará o livro em variedade e riqueza de factos, e muito especialmente em interesse para o *leitor Europeu*.¹³¹

O excerto é grande, contudo, elucidativo. Martius é minucioso em sua exposição. Ele se dedica a estabelecer ou sugerir, desde a organização da obra, sua temática, até a espessura que o livro deve possuir quando finalizado. Nesse delineamento não poderiam faltar também os possíveis receptores de tal empreendimento. E eles são dois: os *leitores em geral* identificados aos *habitantes das diferentes partes do paiz*, isto é, o público nacional, mas também o *leitor Europeu*.¹³² Assim, o *desejo de se sentir tropicalizado*, como denominou Costa Lima, era confirmado

¹³¹ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil, *op. cit.*, p. 401, grifos meus.

¹³² É significativo que as duas propostas encaminhadas ao IHGB para concorrer ao concurso instituído, em 1840, pela agremiação sobre a melhor forma de se escrever a história, partam de estrangeiros e, mais precisamente, de estrangeiros de origem germânica. Martius era um botânico bávaro que havia viajado, juntamente com Johann Baptist von Spix, ao Brasil como membro de uma comissão científica enviada pelo rei da Baviera. Dessa experiência de quase três anos em terras brasileiras, publicou diversas obras, como *Viagem pelo Brasil*, *Flora Brasiliense*, *Contribuição para etnografia e linguística da América, especialmente do Brasil* e *Glossário das línguas brasileiras*. A proposta concorrente era de autoria de Henrique Julio de Wallenstein. Natural de Hague, na Silésia Prussiana, dedicou-se à carreira diplomática transitando pelo Império russo, Espanha, Estados Unidos e, enfim, Império do Brasil.

e impulsionado pelo *anseio de tropicalizar* oriundo do estrangeiro. Ambos combinavam-se e impunham, seja à escrita da literatura, seja à escrita da história, o relato do particular, do específico que, de acordo com o observador, adquire o caráter de *nacionalismo* ou de *exotismo*. Nesse ponto, faz-se necessário, então, uma reflexão sobre o *exótico*.¹³³

2.1 O exotismo

As demandas internas e externas se justapõem porque são complementares. Complementam-se porque respondem a intuições diferentes e, aspecto relevante, observadores distintos. Por isso, Todorov pode estabelecer uma relação entre o *nacionalismo* e o *exotismo*.¹³⁴ Para o autor, ambos são simetricamente opostos do ponto de vista do relativismo. Nos dois casos, valoriza-se um país ou uma cultura definidos exclusivamente por sua relação com o observador. Assim, se o *nacionalismo* implica a defesa do *eu*, do *próprio*, no *exotismo* o *outro* é preferido ao *mesmo*. No entanto, na prática, o *exótico* não pode ser determinado apenas pelo elogio ao *outro* porque, por definição, esse *outro* é distante, desconhecido, se não mesmo ignorado. Como entender essa relação? De acordo com Todorov, a chave é entender que o *exotismo* é constituído por um paradoxo: “O conhecimento é incompatível com o exotismo, todavia o desconhecimento [*méconnaissance*] é, por sua vez, inconciliável com o louvor aos outros; ora, o exótico seria precisamente isto, um elogio ao desconhecimento”.¹³⁵

¹³³ Não pretendo retomar um tema caro à historiografia sobre o período, qual seja, da construção da nacionalidade, mas antes apontar como a *alteridade* pode participar da constituição da *identidade*. Para àquela questão remeto, por exemplo, a: JANCSÒ, Istvan; PIMENTA, João Paulo Garrido. “Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira)”. In: MOTTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 126-175.

¹³⁴ TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989, p. 355.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 356.

Com efeito, o *exotismo* é configurado antes por uma crítica do *próprio* do que por um destaque ao *outro*. Desta forma, ele pode ser identificado mais pela formulação de um *ideal* do que pela descrição de um *real*.¹³⁶ Isso explica, aliás, porque nos relatos de viagens, não há, ou existe de forma apenas reduzida, uma distinção entre os inúmeros grupos “selvagens”. O que importa não é a caracterização precisa *deles*, mas exatamente o que *eles* representam de diferente em relação a *nós*.¹³⁷ Essa característica não se restringe aos relatos de viagens, como tentarei demonstrar a partir de *O Brasil e a Oceania* de Gonçalves Dias. Por isso no *exotismo* é comum a ideia da *inversão* (mencionada por Ilmar de Mattos acima e também destacada por Hartog como um elemento importante do que ele denominou de *retórica da alteridade*).¹³⁸ Nela, o *outro* é descrito como o inverso do *eu*, do *próprio*. Assim, *aquele* não possui o que *este* tem e vice-versa.¹³⁹

O próprio fascínio pelo *exótico* é explicado por Todorov como uma insatisfação com o *próprio*. Afinal, por que razão o viajante procuraria outro país se estivesse satisfeito com o seu?¹⁴⁰ Tal descontentamento já havia sido ressaltado por Stephen Ullmann como um estímulo à *cor local*, pois o mecanismo fornecia uma possibilidade de fuga dessa realidade vista como opressiva. Rouanet fornece justificativa complementar para a estima pela viagem: com a expansão dos horizontes, ainda no século XVIII, tudo passa a ser objeto de interesse para o homem moderno. Assim, viaja-se porque é preciso comparar, opor, duvidar, conhecer e desconfiar.¹⁴¹

¹³⁶ *Ibidem*, p. 355.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 363.

¹³⁸ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 231.

¹³⁹ TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*, *op. cit.*, pp. 356-357.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 362.

¹⁴¹ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, *op. cit.*, p. 53.

Todorov identifica a existência de duas espécies simétricas de *exotismo* que são discriminadas de acordo com o cotejo que se estabelece entre o *próprio* e o *outro*.¹⁴² Uma manifestação tende a considerar sua cultura mais complexa, mais natural etc., ou seja, a positivar o *eu*, a despeito da crítica elaborada. A segunda expressão, ao contrário, deprecia o *próprio* em relação ao *outro*. Daí nasce o *exotismo primitivista* que é uma das formas mais características do *exotismo* europeu.¹⁴³ O autor detalha: “se se deseja *idealizar* uma sociedade, não se deve descrevê-la de muito perto; inversamente, uma *descrição* detalhista se presta mal à *idealização*”.¹⁴⁴ Essa caracterização foi retomada com o intuito de destacar os elementos “formais” que compõem o *exotismo* – e que se revelam determinantes para este estudo. Assim, o *exótico* é construído através da *descrição* e da *idealização*. É a partir desse par oscilante que o *outro* é concebido.

Esta “composição” pode ser percebida no *exotismo* relacionado ao Novo Mundo. A América é tanto *descrita* quanto *idealizada*. Se houvesse apenas *descrição*, o *exótico* não se concretizaria, pois o desconhecimento é condição necessária. Por outro lado, se apenas *idealizado*, o continente americano também fugiria ao *exotismo* porque se pressupõe a comparação entre realidades diferentes. Assim, para constituir-se *exótico*, o Novo Mundo deve diferir da Europa. Somente com a dessemelhança imposta pela *alteridade* é possível criticar – e formar – a *identidade*. Como recorda Rouanet: “A América dos viajantes não existe pelo que ela é, mas sim pelo que não é. Em outras palavras: *ela não é Europa*”.¹⁴⁵ É a recusa da realidade, então, que possibilita

¹⁴² Ginzburg alerta para o fato que muitas vezes no *exotismo* o distante é apreendido por categorias clássicas, como uma forma de domesticar a diversidade. Trata-se, então, de uma forma de racismo. GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 127.

¹⁴³ TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 358.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 364, grifos meus.

¹⁴⁵ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, *op. cit.*, p. 70.

sua *exotização*: “E, a partir de então, a utopia americana estava definitivamente vinculada a uma noção que, ainda hoje, raramente se desliga deste continente: o *exotismo*”.¹⁴⁶

O *exótico*, com a nova acepção do termo adquirida no século XIX, atrai e encanta. E as *descrições* dos europeus tentam apreender tal fascinação em sua totalidade. Para isso, os relatos valem-se de expressões que remetem – sublinho esse ponto – ao campo sensorial:

Observe-se que, em ambos os casos [os relatos de Gaffarel e Graham], a maior ou menor profusão de adjetivos está concentrada no campo sensorial, privilegiando-se o visual dentre todos os sentidos, o que dá plasticidade às descrições e contribui, assim, para reforçar a ideia de *pitoresco* pela própria etimologia do termo. A realidade *exótica* do Novo Mundo é então um “quadro” que, como obra de “pintores ou poetas”, destina-se a tocar a “emoção” e a fazer “sonhar” essa tão falada “imaginação”.¹⁴⁷

A fim, então, de obter uma reprodução fiel e idealizada da natureza, ou, em outras palavras, uma reprodução que colocasse a paisagem sob os olhos do leitor, expressasse enfim o *pitoresco*, os viajantes, mas também os literatos e os historiadores, valem-se de um vocabulário que expressa o sensível.¹⁴⁸ Esse vocabulário,

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 76. Creio que essa mesma caracterização dos relatos de viajantes estrangeiros poderia ser “aplicada” à citação de Varnhagen na qual o historiador defende o emprego de um estilo elevado e empolado.

¹⁴⁸ Algumas palavras sobre o *pitoresco* se fazem necessárias: Giulio Argan argumenta que o *pitoresco* foi sistematizado durante o século XVIII e possui em Kant e Alexander Cozens dois de seus teóricos. Para este último, o *pitoresco* deveria priorizar as paisagens, no momento em que se passa a valorizar antes o particular, o característico, do que o belo. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 18. Segundo o historiador da arte, esta valorização do *local* é tão relevante que se aproxima de um gosto pelo “turismo”, em expansão neste momento. *Ibidem*, p. 19. David Marshall, por sua vez, sugere que a invenção do *pitoresco* representa um complexo e paradoxal momento na evolução das atitudes setecentistas sobre arte, natureza e experiência estética. MARSHALL, David. “The Problem of the Picturesque”. In: *The frame of art: fictions and aesthetic experience, 1750-1815*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 18. Marshall discorre sobre como o *pitoresco* moldava a

advogo, deriva da *cor local* e pode ser denominado de *retórica pictórica* posto que justamente tem o intuito de ressaltar a dimensão visual da narrativa, conforme salientado acima a partir da aproximação com a ideia de *iconotexto*.¹⁴⁹ Rouanet mostra também que o *ver* para esses relatos de viagem assume extrema

apreensão da natureza: “O pitoresco representa um ponto de vista que enquadra [*frames*] o mundo e transforma a natureza em uma série de vivos tableaux”. *Ibidem*, p. 17. Derivam daí duas considerações que são relevantes para o presente estudo: a primeira refere-se à noção de que a paisagem era concebida como uma *cena* e, muitas vezes, caracterizada como um *cenário*. *Ibidem*, p. 17 e 203 (cf. nota 3). Esta denominação será retomada no capítulo 2 deste livro. Além disso, Marshall aponta a importância que, desde o século XVIII, os dispositivos ópticos adquirem nesse processo de apreensão: “Equipado com um espelho ou vidros ovais, o viajante pitoresco poderia transformar realidade em representação; equipado com caderno e bloco de desenho, ele ou ela poderia contemplar o natural por meio de seu reflexo. Esta mediação foi multiplicada pela tendência de visitar paisagens pitorescas bem conhecidas com bem conhecidas descrições delas em mãos”. *Ibidem*, pp. 24-25. A mediação interposta por um instrumento óptico será, no capítulo 3, ilustrada por meio do diorama. O emprego de tais ferramentas não deve, todavia, obscurecer o fato de que a apreensão do pitoresco nada possui de mecânica. Pelo contrário. Nos dizeres de Gombrich: “Porque é sempre preciso lembrar o lado do crédito: a Natureza nunca se faria ‘pitoresca’ para nós, a menos que, por nosso lado, adquiríssemos o hábito de vê-la em termos pictóricos”. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 274. Valéria Lima acrescenta que o gênero de literatura de viagens – e o subgênero viagens pitorescas – estava em difusão nesse período. A historiadora ainda aponta como, no início do século XIX, a ideia do *pitoresco* sofre uma revisão: deixa de ser algo próprio à pintura e que interessa devido a suas características variadas para incorporar o sentimento que esses elementos são capazes de despertar. LIMA, Valéria. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 154. Além disso, Lima preocupa-se em historicizar o conceito, revelando sua origem no século XVII (como o próprio à pintura) e suas modificações posteriores (no século XIX, por exemplo, o *pitoresco* pode remeter à fidelidade do registro, ao que resta de antiguidades, à descrição imediata da natureza e à apreensão dos detalhes, do particular). *Ibidem*, pp. 224 *et passim*. O *pitoresco* e a *cor local*, afirma Rouanet, servem à exaltação das imaginações. ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido, op. cit.*, pp. 73-74. Para outras considerações sobre o pitoresco, como suas manifestações em diferentes campos, remeto a: PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, pp. 37-39, nota 15.

¹⁴⁹ Benedito Nunes identifica duas vertentes expressivas na linguagem romântica que, acredito, são úteis aqui: “O primeiro lineamento é o expressivismo do texto, dirigido por uma intencionalidade de expressão direta, imediata e espontânea, na qual as imagens, funcionando como uma segunda pauta da linguagem, tentam reduplicar, de maneira sempre insuficiente, uma primeira pauta original, dada pelos próprios objetos naturais: a linguagem dos sentimentos e das próprias coisas, que excede a das palavras. O segundo lineamento é o transcendentalismo da expressão verbal, criação do espírito, existindo como obra sua, e em que as imagens dos objetos naturais e terrestres, intencionando uma realidade outra, não-natural, não-terrestre, são como que os signos de um mundo superior ideal, longínquo, misterioso, estranho e invisível”. NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 67. O expressivismo, para empregar a tipologia de Nunes, pode ser aproximado desta linguagem sensível acima referida.

importância.¹⁵⁰ O excerto anterior é, então, providencial: ele permite demonstrar que o relato do *exótico* combina reproduções que se afirmam fidedignas, isto é, *descrições*, mas comporta também “doses” de *imaginação* e *idealização*.

Nesse sentido, reproduzo aqui um fragmento extraído da obra *Visão do paraíso* de Sergio Buarque de Holanda. O historiador argumenta que os viajantes e cronistas portugueses tendiam, ao contrário dos demais desbravadores europeus, a matizar e atenuar o maravilhoso.¹⁵¹ Mesmo assim, esses indivíduos do século XVI continuavam a se valer da *descrição* e da *idealização*:

[...] mesmo o nunca visto irá diluir-se logo no cortejo das formas familiares. Se os cronistas lusitanos não fogem à tentação de *idealizar* o mundo novo e seus aspectos, é raro que destoem suas *descrições* das aparências do realismo e do naturalismo. Se parecem acolher aqui e ali notícias inverossímeis e fabulosas sobre os segredos do sertão, fazem-no de ordinário com discreta reserva, admitindo até uma possível infidelidade das testemunhas invocadas, mormente se índios da terra. E ainda quando cedem, porventura, ao prestígio dos *loci amoeni* clássicos, tão comumente seguidos nas descrições da época, são levados, talvez insensivelmente, a podá-los das frondosidades fantásticas, geralmente inseparáveis do antigo esquema.¹⁵²

Esse extrato permite enunciar o argumento, pois: *o exotismo que pode ser instituído através de sua metáfora relacionada, a cor local, é constituído, enfim, pela descrição e pela idealização. Ora, são justamente tais propriedades que podem ser obtidas com o uso das metáforas de acordo com as teorizações aristotélicas na medida em que sua elaboração retórica remete à reprodução fiel, enquanto sua vertente poética conduz à reprodução idealizada. A metáfora retórica coloca o objeto descrito sob os olhos e engendra a autópia,*

¹⁵⁰ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 82.

¹⁵¹ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 315.

¹⁵² *Ibidem*, p. 244, grifos meus.

enquanto a metáfora poética conduz o sentimento e estimula a imaginação.

Retomemos, contudo, o ponto atrás abandonado. Como dito, é a partir do *exótico* que se esboçam as questões da *identidade* e da *alteridade*. Entretanto, se o *eu* parece evidente, o *outro* assume formas variadas. Ou, para dizer de modo diverso, se o *eu* é uno, compacto, branco, o *outro* é vário, multiétnico, multicolorido. Isso implica diferentes formas de *alteridade*. Existe um *outro* próximo no tempo, mas distante geograficamente: o europeu. Há ainda um *outro* distante no tempo, mas próximo territorialmente: trata-se do indígena. E para apreendê-lo cria-se um discurso novo, um *outro* do historiador. Começemos por este.

2.2 O *outro* do historiador e seu objeto *outro*: indígena

Como visto, Salgado Guimarães nomeou os diversos trabalhos e propostas que visam conformar a história nascente neste período de *textos de fundação*.¹⁵³ É imperativo assinalar que essa fundação já nasce marcada pela exclusão. Nesse processo, poucos são incluídos, enquanto muitos são colocados à margem. Qual, pois, o destino destes? Qual lugar a *alteridade* descartada irá assumir? Hartog, ao investigar a constituição do discurso historiográfico e da narrativa de viagem na obra de Heródoto, sugere que “a alteridade não é, pois, somente a questão dos outros. A historiografia, em seu próprio processo, elabora um *outro* discurso: um resto, um erro, uma ficção...”,¹⁵⁴ e poderíamos acrescentar, uma etnografia. Surge, assim, *outro* procedimento narrativo responsável por abordar o *outro* excluído do processo de civilização: o discurso etnográfico.

¹⁵³ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista”. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 99.

¹⁵⁴ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*, *op. cit.*, p. 316.

Rodrigo Turin estudou o desenvolvimento e a formação da etnografia no contexto nacional oitocentista, enquanto Kaori Kodama, com o mesmo objeto, circunscreveu sua análise ao IHGB tratando das décadas de 1840 até 1860. A sistematização do discurso etnográfico ocorre no mesmo momento da estruturação da escrita historiográfica e ambos estão pautados pelos processos que culminam na experiência moderna, como a temporalização.¹⁵⁵ Assim, história e etnografia já nascem próximas e ambas adquirem contornos mais precisos durante o século XIX. Tal como a historiografia, a etnografia também desempenhará um importante papel de definição do que é nacional, afinal coube a esse “ofício” fornecer as informações acerca das populações indígenas do território.¹⁵⁶ No entanto, o indígena não deixava de se constituir como um objeto intrincado:

Pois, se em parte foram esses mesmos selvagens que motivaram a formulação de uma concepção evolutiva e processual do tempo, eles não deixavam de se apresentar ao homem ocidental moderno como um objeto fugidio, sobre o qual concentrar-se-ia uma longa luta de representações, com o interesse não apenas de incluí-los naquele tempo histórico universal, como também de designar-lhes uma posição e um valor específicos.¹⁵⁷

¹⁵⁵ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 9.

¹⁵⁶ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Edusp, 2009, 108.

¹⁵⁷ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados, op. cit.* p. 14. Cabe aqui um contraponto oriundo justamente desta cultura que se quer domesticar. Na cultura tupinambá a alteridade não é controlada, mas absorvida. Segundo Eduardo Viveiros de Castro: “Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: *absorver o outro e, neste processo, alterar-se*. Deuses, inimigos, europeus eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; *uma alteridade sem a qual o mundo soçobraría na indiferença e na paralisia*.” VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem, op. cit.*, p. 207, grifos meus. Cito outro trecho relevante: “Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. Para este tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema”. *Ibidem*, pp. 220-221. O antropólogo reitera a constatação a partir de uma fórmula sintética: “O outro não era um espelho, mas um destino”. *Ibidem*, p. 220.

É justamente a dificuldade de apreender o *outro* (indígena) que promove o surgimento de um *outro* discurso capaz de circunscrevê-lo. O discurso etnográfico, assim, é um espelho, simétrico e inverso, do discurso histórico.¹⁵⁸ No entanto, Turin alerta que essa demarcação se revelaria ilusória, pois seu objetivo era trazer o *outro* para o *mesmo*, ou seja, domesticar a *alteridade*.¹⁵⁹ Assim, a etnografia no IHGB pode ser caracterizada como um modo particular de pesquisa histórica.¹⁶⁰ Turin resume: “na construção do Império do Brasil e suas diferentes ordens, a escrita etnográfica atuou como um instrumento de ‘distinção’, incluindo e hierarquizando aquele ‘outro’ interno representado pelo selvagem”.¹⁶¹

O *exótico* assim participa da constituição da identidade nacional a partir de um discurso próprio que permite apreender essa *alteridade*. Como, no entanto, esse *outro* é abordado? Martius já havia adiantado que indígenas e negros devem receber a atenção do historiador.¹⁶² Em relação à *raça etiópica*, para empregar uma expressão cara ao botânico, o discurso nacional historiográfico deste período pouco discorre.¹⁶³ A *alteridade* deles é muito acentuada para impor a necessidade de serem tratados. Até porque os africanos e seus descendentes eram considerados um obstáculo maior ao processo civilizatório, isto é, não se adequavam a ele.¹⁶⁴

¹⁵⁸ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados*, op. cit., pp. 14-15.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 102-103.

¹⁶² MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil, op. cit., p. 382. Embora Kodama assevere que a postura de Martius acerca dos indígenas era ambígua. KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 155.

¹⁶³ Segundo Karen Lisboa, o negro também recebe pouca atenção de Spix e Martius na obra *Viagem pelo Brasil*: “fica evidente que para Spix e Martius, a questão dos negros, em face da crença no inexorável processo civilizador e no paulatino aperfeiçoamento humano, não suscita grandes desdobramentos e controvérsias”. LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec; Fapesp, 1997, p. 147.

¹⁶⁴ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 118.

Enquanto as nações indígenas são assimiladas à nação brasileira, as nações africanas são apagadas.¹⁶⁵ É quase difícil concebê-los como verdadeiramente *outro*. Assim, a etnografia se concentra nas populações nativas. O selvagem, conclui Turin, ocupará sozinho esse espaço discursivo.¹⁶⁶

O indígena representa um objeto importante para o IHGB. Ele está ligado tanto ao projeto de uma escrita historiográfica, quanto ao desenvolvimento de uma literatura nacional – além de possibilitar um conhecimento acerca da natureza do país.¹⁶⁷ Mas não só, pois o estudo dessas populações era uma forma de desenvolver e aplicar medidas econômicas e políticas. Segundo Guimarães:

Só a combinação de interesses históricos, políticos e também econômicos pode explicar a razão de esse tema [indígena] ter tido tamanha ressonância. Para as rodas intelectuais do Brasil, a ocupação com os indígenas assumia um significado especial naquele momento em que, no centro das preocupações, se colocava o questionamento acerca da integração e do aprofundamento do país, em busca das origens da nação, ou, dito de outro modo, a questão da construção da nação.¹⁶⁸

Justamente por envolver tais questões, essa *alteridade* despertava diferentes abordagens, como se percebe a partir dos debates travados por Varnhagen e Gonçalves Dias.¹⁶⁹ Ambos aliás, nesse empreendimento de circunscrição da *alteridade*, não deixaram de considerar a linguagem deste *outro*. Varnhagen, desde 1841, em memória publicada na *Revista do IHGB*, havia

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 108.

¹⁶⁶ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁷ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, *op. cit.*, pp. 111-112.

¹⁶⁸ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 144.

¹⁶⁹ Para o desenvolvimento dessas disputas entre Varnhagen e Dias, que envolveram também outros sócios do IHGB, conferir sobretudo o capítulo 2 do trabalho de: TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados*, *op. cit.*, pp. 78-119.

destacado o importante papel do estudo das línguas indígenas. Enquanto Dias levou a cabo essa proposta e, em 1857, publicou o *Dicionário da língua tupi, chamada geral dos indígenas do Brasil*.¹⁷⁰ Sobre o projeto político em relação aos indígenas de Dias, Turin conclui: “O que está em jogo, portanto, é um movimento duplo, de englobamento e de hierarquização da alteridade. Como resultado, o que se esperava era a construção do Império do Brasil e a manutenção de suas diferentes ordens”.¹⁷¹

O indígena, exatamente por se tornar objeto de um discurso específico, jamais conseguirá se desvencilhar da condição de *outro*, mesmo que essa *alteridade* participe e simbolize a *nacionalidade*. Michel de Certeau afirma que, na obra de Jean de Léry, a natureza também representa o *outro*.¹⁷² Ora, segundo Kodama, o indígena, em um primeiro momento, é inserido dentro da paisagem nacional que, conforme lembrou Süssekind, precisava ser mapeada e apresentada aos próprios integrantes do Império. Assim, como o conhecimento acerca do território era impreciso, optava-se pela descrição dos indígenas como uma forma de substituir os escassos conhecimentos acerca de uma determinada região.¹⁷³ Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg permitem sintetizar: “No colorido exótico do índio americano, por exemplo, o olhar romântico enxerga o viço e a completude da natureza”.¹⁷⁴ A *alteridade*

¹⁷⁰ SÜSSEKIND, Flora. “O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1994, v. 2, p. 461 e p. 466. Mencionei que a *cor local* também era uma forma de resgate da linguagem específica, seja de um vocabulário característico de um país, seja referente a um período. Bann, por exemplo, demonstra como Barante buscava reproduzir termos e expressões originais das fontes na suas obras históricas. BANN, Stephen. *The Clothing of Clío: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 39.

¹⁷¹ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados*, op. cit., p. 55.

¹⁷² CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 221.

¹⁷³ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 38.

¹⁷⁴ ROSENFELD, Anatol; e GUINSBURG, J. “Um encerramento”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 281.

transmitida pela natureza ao estrangeiro é, portanto, reforçada pelo acréscimo do indígena nessa paisagem.

Entretanto, Kodama lembra que logo o indígena irá se destacar desse papel secundário e assumir prevalência no momento de definição da nacionalidade a partir do romantismo.¹⁷⁵ É desta forma que o *outro* indígena será incorporado à literatura e à história – embora se mantendo ainda como um *outro* na medida em que possui um espaço próprio: a etnografia. De parte da paisagem, assim, o índio irá se transformar em um objeto fundamental na definição da *nacionalidade*. Ele passa a designar, embora não de forma exclusiva, a particularidade dessa nação emergente.¹⁷⁶ Isso porque o nativo servia justamente para o principal propósito do Império: civilizar-se e ser reconhecido como tal. Afinal, estabelecer um passado longínquo permitia à nação demonstrar sua longa evolução.¹⁷⁷ Valdeir de Araujo atentou para essa demanda por memória: “o Novo Mundo, cuja história até

¹⁷⁵ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 46. Sobre o indianismo, Antonio Candido sustenta que ele deriva de dois aspectos: da busca do específico brasileiro e da utilização alegórica do indígena. Além disso, o empuxe decisivo para sua instauração foi o *exotismo* sobretudo do escritor francês Chateaubriand. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981, p. 18. Ora, se o *exótico* participa desta tendência indianista é possível esperar aí a combinação entre *idealização* e *descrição*. Ouçamos Candido, pois: “o indianismo serviu não apenas como *passado mítico e lendário*, (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como *passado histórico*, à maneira da Idade Média. *Lenda e história* fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu”. *Ibidem*, p. 20, grifos meus.

¹⁷⁶ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 75. Sobre o desenvolvimento desigual das culturas humanas, Lévi-Strauss pontifica: “Seríamos assim conduzidos a distinguir duas espécies de histórias: uma história progressiva, aquisitiva, que acumula os achados e as invenções para construir grandes civilizações, e uma outra história, talvez igualmente activa e empregando outros tantos talentos, mas a que faltasse o dom do sintético, privilégio da primeira”. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 27. A aquisição de um passado, assim, permite conceber esta cultura como semelhante ao primeiro tipo estabelecido pelo antropólogo. No entanto, é necessário considerar que tal categorização se pauta por critérios relativos: “Todas as vezes que somos levados a qualificar uma cultura humana de inerte ou de estacionária devemos, pois, perguntar-nos se este imobilismo aparente não resulta da nossa ignorância sobre os seus verdadeiros interesses, conscientes ou inconscientes, e se, tendo critérios diferentes dos nossos, esta cultura não é, em relação a nós, vítima da mesma ilusão”. *Ibidem*, p. 36. A história cumulativa deriva, aliás, justamente do contato entre culturas diferentes. *Ibidem*, p. 58

então parecia ter sido iniciada com a chegada dos conquistadores europeus, é acrescido de um tempo primitivo e misterioso, habitado por povos civilizados, cuja história insuspeita ganhava contornos, texturas e imagens”.¹⁷⁸ No entanto, nesse processo não é o indígena coetâneo que é valorizado, mas seu ancestral.¹⁷⁹ Turin obtém conclusão semelhante. O tempo indígena jamais chega a ser integrado à *identidade*. Nas suas palavras:

No entanto, é necessário ressaltar, esse passado obscuro de que fala Martius é o passado próprio às sociedades indígenas observadas, e não o passado da humanidade e, portanto, seu próprio passado. É um passado do “outro”.¹⁸⁰

Essa *alteridade* pode ser percebida mesmo na obra que deveria problematizá-la. Em *O Brasil e a Oceania*, Gonçalves Dias respondeu a uma requisição direta realizada pelo imperador D. Pedro II que solicitava o cotejo entre os indígenas das duas regiões em relação à possibilidade de civilizá-los. Aqui, é possível dizer que a situação se inverte. Como nota Kodama, nesse momento os *exóticos* são os *outros*, os selvagens australianos.¹⁸¹ Evidência disto é que Dias sugere, na introdução da seção destinada aos nativos da Austrália, que essa região do globo, e não mais a América, é que deveria ser denominada de “mundo novo” ou “novíssimo”.¹⁸² No entanto, isso não altera o principal, isto é, o fato de que o *outro* é usado para se pensar sobre o *próprio*, como, aliás, reconhece Dias.¹⁸³ O aspecto relevante é que mesmo nessa pesquisa sobre o indígena nacional, o autor não abandona a distinção que

¹⁷⁸ ARAUJO, Valdeci Lopes de. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 160.

¹⁷⁹ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 108.

¹⁸⁰ TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados*, op. cit., p. 49.

¹⁸¹ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 168.

¹⁸² DIAS, Gonçalves. “O Brasil e a Oceania”. In: *Obras posthumas de Gonçalves Dias*. Paris: H. Garnier, s/d, p. 244.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 243.

estabelecia a separação dos nativos em apenas dois grupos, o Tupi e o Tapuia.¹⁸⁴ Como dito, essa imprecisão servia ao observador europeu que não precisava descrever minuciosamente o *outro* em sua *exotização*. Ora, também o observador nacional acaba adotando essa inexatidão e perpetuando-a. Isso ocorre, contudo, por um motivo específico: esse indígena que se quer exaltar também não deixa de ser uma *idealização*, posto que ele já não pertence a esse tempo; ele é longínquo, distante, e por que não dizer, *exótico*.

Em síntese, para a *alteridade* (indígena) surge outro discurso (etnografia). Em comunhão com a história, esse “ofício” irá se dedicar à construção da *nacionalidade*, à *identidade* do Império brasileiro. Nessa empresa, o nativo inicialmente participa da paisagem e, em seguida adquire centralidade no estabelecimento da *nacionalidade*. Do *outro* chega-se ao *próprio*. Esse indígena, mesmo considerado símbolo dessa *identidade*, jamais conseguirá ser incorporado integralmente a ela. Afinal, ele requer um discurso específico para ser tratado e, além disso, o nativo incorporado inexistente, é apenas um resquício de seu antepassado “puro”. Guimarães reforça essa “exclusão”:

Tornar esse outro [o indígena] visível pela via das diferentes narrativas produzidas com este fim (da literatura à história, passando pela etnografia) era tarefa indispensável aos construtores do Império brasileiro. Torná-lo visível, contudo, poderia bem indicar-lhe o caminho de uma outra forma de invisibilidade: objeto pitoresco, será tema e pintura peculiar, alvo de uma moldura específica [...].¹⁸⁵

Esse indígena está assim, em *outro* tempo, como lembraram tanto Turin quanto Kodama, podendo mesmo ser concebido como

¹⁸⁴ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 170.

¹⁸⁵ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Prefácio”. In: KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 10,

um invasor.¹⁸⁶ Se a temporalidade é diversa, também a história o será. Para Kodama, o lugar do índio constitui quase uma história dentro da história maior, a nacional.¹⁸⁷ Mesmo esse índio assimilado não está desprovido inteiramente de sua *exoticidade*, ele continua um *outro*, seja para os habitantes do Império, seja sobretudo aos olhos dos europeus. Tratemos, então, dos segundos.

2.3 O *outro* próximo: europeu e autoexotização

Se o *exotismo*, como visto, implica um desconhecimento em relação ao *outro*, a relação com o *outro* próximo – o europeu – não constitui uma *exotização*. A Europa, ainda assim, representa um *outro*, mas um *alter* a ser perseguido. O Velho Mundo é o ideal porque civilizado. O *outro* está onde o *eu* almeja chegar. Exatamente por ser conhecido, admirado, transforma-se em um modelo, por isso é importante tê-lo próximo. Rouanet destaca essa projeção da Europa como guia:

O Velho Mundo surge, então, cumulado das mais diversas funções: ele é o parâmetro por excelência, a partir do qual são traçadas as perspectivas do destino do Brasil; ele é também modelo, é auxílio, é fornecedor de experiência, de meios, de braços, e assim por diante... Tudo isto está dito e repetido pelos brasileiros oitocentistas e representa, sem dúvida, uma profunda convicção.¹⁸⁸

O *eu* quer-se *outro* a fim de alcançar, sobretudo, a condição de civilização. Evidentemente, no processo de independência, tal

¹⁸⁶ Em *L'Origine Touranienne des Américains* [...], Varnhagen enceta o prefácio expondo sua tese de que os Tupis são também adventícios, ou seja, invasores. 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. Cezar lembra que o texto foi publicado em francês com o intuito de atingir um público mais amplo, isto é, o público europeu. CEZAR, Temístocles. Varnhagen em movimento: breve antologia de uma existência. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul./dez., 2007, p. 184.

¹⁸⁷ KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil*, op. cit., p. 181.

¹⁸⁸ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 118.

anseio era correlato à tentativa de romper o vínculo com Portugal. Nesse caso, esse *outro* europeu era concebido como uma ameaça.¹⁸⁹ Uma vez obtida a autonomia, a Europa retoma a posição de guia. Assim, é o destaque concedido ao processo civilizacional que confere um modelo a ser perseguido. “Fundadores e consolidadores do Império do Brasil”, reafirma Ilmar de Mattos, “tinham os olhos na Europa e os pés na América – eis o segredo da trajetória da individuação de uma classe, e que se revestia da forma de construção de um ‘Corpo Político’ soberano”.¹⁹⁰

Desta forma, é olhando para a Europa que se caminha na América. O Velho Continente é o tutor da jovem nação: o que se busca é um lugar entre as civilizações. Entretanto, como manter essa *alteridade* próxima? Como estreitar os contatos com esse *outro* que se busca ser? Basta, para isso, estabelecer uma interlocução estável e duradoura. Há, assim, diversas estratégias, como, por exemplo, o contato estabelecido através das instituições criadas pelo *eu*, como o IHGB, e as agremiações existentes no *outro*, como o Instituto Histórico de Paris e a Sociedade Real dos Antiquários do Norte. Sobre esse último, de acordo com Lúcia Paschoal Guimarães: “a troca de informações com a Sociedade Real dos Antiquários do Norte parecia bastante proveitosa. Recém-saídos do estatuto colonial, nossos intelectuais ainda necessitavam das luzes europeias, para indicar que rumos deveriam seguir”.¹⁹¹ Também é possível desenvolver tal contato por meio do estímulo das viagens e dos viajantes. Rouanet destaca a posição de intermediários que esses viajantes possuem entre dois mundos e duas realidades diferentes. Por isso, eles podem desempenhar:

¹⁸⁹ Valdei de Araujo já demonstrou, por meio da obra de José Bonifácio, que esse processo de aproximação e distanciamento com Portugal não foi linear. A distância permitia a obtenção da singularidade necessária à formação da *identidade*, sem que, contudo, houvesse uma ruptura completa. ARAUJO, Valdei Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., p. 156.

¹⁹⁰ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*, op. cit., p. 119.

¹⁹¹ GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Uma parceria inesperada: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Sociedade Real dos Antiquários do Norte. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 155, n. 384, jul./set., 1994, p. 504.

[...] – pelo menos em princípio – um duplo papel: quanto à confirmação ou à alteração das expectativas dos seus compatriotas a respeito do continente americano, e quanto ao estabelecimento de expectativas, por parte dos habitantes desse Novo Mundo, a quem tais indivíduos vinham propor valores e padrões.¹⁹²

Creio, contudo, que o aspecto principal para a manutenção dessa interlocução é a subsistência do *eu* enquanto temática relevante para o *outro*. Como visto, Martius sugeria que o historiador deveria ter como destinatário também o europeu. Como cativar esse espectador? A partir do relato daquilo que lhe é estranho, isto é, das descrições das paisagens e dos retratos dos indígenas. Afinal, o Brasil se quer *tropicalizado*. Quer-se também, é possível defender, *exotizado*. Isso cria um processo que poderíamos denominar de *autoexotização*, ou seja, o intelectual brasileiro ressaltará justamente aquilo que é *exótico* para o europeu, respondendo a sua demanda.¹⁹³ Dessa forma, o laço entre ambos se reforça.¹⁹⁴

No entanto, esse processo não é de mão única, pois nesse destaque o intelectual também está criando e formando uma ideia do *próprio*, do nacional, sua *identidade*. Afinal, o *exótico*, do ponto

¹⁹² ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹³ Roberto Ventura já havia sugerido uma postura de *autoexotização* para um período posterior, como a virada do século XIX para o XX. Considerando a produção de Silvio Romero e Araripe Junior, Ventura conclui: “Produz-se, a partir da idealização das metrópoles, uma espécie de autoexotismo, em que o intelectual periférico percebe a realidade que o circunda como exótica”. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 38.

¹⁹⁴ Na parte inicial do capítulo, destaquei que a função *poética* da metáfora encerra a *mimesis*. Ora, neste ponto, é possível inclusive aproximar a noção de *mimesis* ao *exotismo*. Explico: ambos são procedimentos intelectuais nos quais se destaca a diferença após recorrer-se à semelhança. Assim, da mesma forma que no *exotismo* o diferente é muitas vezes apresentado a partir de categorias conhecidas reformuladas (cf. nota 142 acima), também a *mimesis* antes de marcar o dessemelhante ressalta o parecido, lembra Costa Lima. COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota*, *op. cit.*, pp. 189-190. Se correta tal analogia, seria possível conceber o *autoexotismo* como o inverso da *mimesis*, pois é o destaque ao diferente que irá resultar na semelhança almejada.

de vista do europeu, é uma crítica de *si mesmo* que tange a ideia de um elogio ao *outro*, no caso da América. Ora, ao inserir-se nesse processo, o nacional perpetua a ideia do *exótico* porque se percebe enaltecido. A *autoexotização*, isto é, a *exotização* reproduzida pelo *exotizado*, agora tem como ponto de referência o brasileiro. Aqui também há a crítica de *si mesmo*, mas se destaca que essas falhas devem-se à juventude da nação, à sua inexperiência. As autocríticas são acompanhadas imediatamente por justificativas. Rouanet resume:

Na verdade, em todas as críticas e, pode-se dizer, em todos os escritores do tempo, qualquer *não* é inseparável de um *ainda*... Aliás, esta palavra vai ser o melhor indício de como é relativa essa *inferioridade confessada*: tudo o que se aponta de negativo em relação ao país é simultaneamente justificado por ser ele *ainda* jovem e não ter, portanto, atingido *ainda* a maturidade e o grau de desenvolvimento das nações do Velho Mundo.¹⁹⁵

Desta forma, mais uma vez, do *exotismo* chega-se ao *próprio*, embora a *identidade*, é imperativo ressaltar, não se resume ao *exótico*. Afinal, o que é *próprio* não pode ser desconhecido, como requer o *exotismo*.¹⁹⁶ A *autoexotização* pode ser aplicada, contudo, porque se refere sobretudo às temáticas abordadas: o nativo e a natureza. Assim, ao incorporar o indígena e a paisagem à *nacionalidade*, ao se tornarem representantes da *identidade* enfim, esses elementos não mais se revelam imprecisos. É exatamente por isso, aliás, que Todorov caracteriza *exotismo* e *nacionalismo* como opostos: o fim de um marca o princípio do outro.

¹⁹⁵ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 110.

¹⁹⁶ Embora não se trate exclusivamente de uma manifestação de *exotismo*, Costa Lima recorda que Euclides da Cunha via Canudos como uma terra ignota. COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota*, op. cit., p. 123. O habitante desta terra, o sertanejo, é símbolo da nacionalidade e essência do país. *Ibidem*, p. 23 e p. 159. Para abordar esse desconhecido, Euclides da Cunha se valia do consórcio entre a ciência e a poesia, mesmo que submetendo esta àquela. *Ibidem*, p. 101. Costa Lima ainda sugere que Euclides, embora desprezasse o relato descritivo, o adotava como uma forma de anular o afã especulativo. *Ibidem*, p. 150.

Nessa “corrida” pela civilização na qual se busca chegar ao *outro* se destaca o que é específico, o que é *próprio*. No caso nacional, a natureza e a paisagem. É justamente a *diferença* da qual Mattos falava. Certeau lembra que o maravilhoso é a marca visível da *alteridade*.¹⁹⁷ Hartog corrobora: o maravilhoso transcreve a diferença e constitui um *topos* do discurso etnográfico.¹⁹⁸ Ora, no caso do *exotismo* americano, a natureza representa muito desse maravilhoso. Tratando da aclimação nacional do ideário romântico, Costa Lima pontifica: “Sem a luta contra a sociedade instituída, o próprio contato com a natureza teria de assumir outro rumo, não o de estimular a auto-reflexão, mas o de desenvolver o êxtase ante sua selvagem maravilha”.¹⁹⁹ Com isso, a natureza é equiparada com a imagem do Paraíso Terreal.²⁰⁰ Certeau afirma que esse *outro* não funda um outro discurso, mas funda uma linguagem capaz de dirigir a *exterioridade* para o *mesmo*.²⁰¹ É a natureza que, diferente do que o *outro* possui, permitirá obter justamente o que o *outro* possui, no caso brasileiro.

Em suma, a centralidade concedida ao nativo e à paisagem, através de suas descrições, irá servir a este duplo propósito: definir a *identidade* nacional (internamente) e salientar a *alteridade* (externamente).²⁰² A fala do primeiro presidente do IHGB, José

¹⁹⁷ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit., p. 227.

¹⁹⁸ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*, op. cit., pp. 245-246.

¹⁹⁹ COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 134. A natureza aqui não estimulava a reflexão e, por isso, sua abordagem se resumia à contemplação e ao detalhamento. *Ibidem*, p. 136. É possível aventar a hipótese de que foi justamente a ausência de reflexão que contribuiu para a carência de uma argumentação normativa acerca da *cor local*.

²⁰⁰ Holanda recorda que Hipólito da Costa, no *Correio Brasiliense* de março de 1813, vale-se de imagens edênicas ao projetar a instalação da nova capital do Brasil. É o próprio Hipólito da Costa que, nesse caso, argumenta que a paragem em questão pode ser comparada à descrição do Paraíso Terreal. HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso*, op. cit., p. 66.

²⁰¹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, op. cit., p. 227.

²⁰² Creio que na crítica literária o realce do *exotismo* como definidor do próprio já foi devidamente estabelecido. Costa Lima, embora problematizando a noção em Ferdinand Denis, concorda com Antonio Candido quando este afirma que foi o escritor francês o responsável pelo *exotismo* que marcou a visão do brasileiro sobre si mesmo. COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*, op. cit.,

Feliciano Fernandes Pinheiro é significativa a esse respeito. Escutemo-lo:

Colocado o Brazil no ponto geographico o mais vantajoso para o commercio do Universo, com portos bonissimos sobre o oceano, grandes lagos, ou mais antes, mediterraneos; rios navegaveis ou com o proporções de o serem, por centenas de leguas; a agricultura e a industria em emulação, attrahirão o concurso as nações cultas e polidas, que a par dos lucros do commercio nos trarão civilisação; o estrangeiro, avido de sciencias, virá neste solo virgem estudar a natureza, e embeber-se de inspirações, com preferencia a essas romagens, que se nos referem, á Suissa, só com o fito de alimentar a vida intima e intellectual ao aspecto dos despenhadeiros dos Alpes: vulgares invejosos não viram [n]os nossos jovens mais que uma ephemera imaginação ardente, influxo do clima, quando nada menos era que os vislumbres rapidos e frizantes do talento; tudo, emfim, presagia que o Brazil é destinedo a ser, não accidentalmente, mas, de necessidade, um centro de luzes e civilisação, e o arbitro da politica do Novo Mundo.²⁰³

Como se percebe, o extrato contém doses de *descrição* da natureza, mas não deixa de *exaltá-la, idealizá-la*.²⁰⁴ Ademais, Fernandes Pinheiro não esquece de considerar também os parceiros estrangeiros: em troca dos lucros, receberemos

p. 131. Busco ressaltar que essa visão, correlata à *cor local*, também não esteve ausente da escrita da história.

²⁰³ FERNANDES PINHEIRO, José Feliciano. Programa histórico. O Instituto Historico e Geographico Brasileiro é o representante das idéas de illustração, que em diferentes épocas se manifestaram em o nosso continente. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, 1908 [1839], pp. 61-62.

²⁰⁴ Refletindo sobre as filosofias da história, Odo Marquard identifica dois padrões que procuram alcançar o bom fim da história: princípio e revolução: “Ali onde o entusiasmo por estar em marcha se debilita, onde o prazer do progresso infinito se experimenta como o peso de uma demora infinita e as condições de possibilidade se inclinam para a impaciência e para a dispersão, ali se tornam atuais duas posições extremas a partir do ponto de vista da filosofia da história: ou se suaviza o problema a partir da tese: o bom fim foi alcançado por princípio; [...]; ou se agrava o problema a partir da tese: o bom fim não foi alcançado nem sequer por princípio: ainda é necessário obtê-lo – pela revolução – de modo definitivo [...]. É evidente que ambas as posições participam de um terror ao fracasso [...]”. MARQUARD, Odo. “¿Hasta qué punto puede ser irracional la filosofía de la historia?”. In: *Las dificultades con la filosofía de la historia*. Valencia: Pre-textos, 2007, pp. 80-81. Fernandes Pinheiro, como se percebe, adota a primeira postura: o bom fim por princípio.

civilização. O *outro* almeja cientificidade, ele o encontrará aqui; ele busca encantamento, o solo nacional lhe fornecerá. Nessa imersão, ele lega a civilização. O que o *outro* busca é o que nos constitui. Do *exótico* adquire-se a *identidade*. Antonio Candido lembra que essa ênfase na condição privilegiada do Brasil era vista como um *nacionalismo* e este englobava o nativismo (no qual predomina o sentimento da natureza) e o patriotismo (ou seja, a estima pela nação).²⁰⁵ É por meio, enfim, dessa *descrição* da natureza que se responde duplamente ao processo de *auto* e de *exotização*, ou seja, se justifica o olhar e o contato europeu e se enaltece o que fará o *eu* inferior alcançar o mesmo lugar do que o *outro* europeu. Sússekind condensa: “há um livro brasileiro da natureza que se deve citar necessariamente a todo momento”.²⁰⁶

Rouanet assevera que a imagem da América, mesmo no século XIX, permanecia semelhante àquela desenvolvida nos três séculos anteriores: a visão de uma natureza extraordinária com muitos tesouros.²⁰⁷ Assim, mesmo *descrito* por mais de trezentos anos, o Novo Mundo permanece um espaço que permite exaltar a *idealização*.²⁰⁸ O Brasil já era quase uma Europa.²⁰⁹ No processo de constituição da *nacionalidade*, o *eu* é construído também a partir de *outros*, seja ele o indígena que forma a nacionalidade, seja ele o europeu que fornece uma meta. O *próprio* quer-se mais próximo do distante, e mais afastado do próximo. O *exotismo* – composto pela *descrição* e pela *idealização* – leva à *identidade*. Nesse

²⁰⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 14.

²⁰⁶ SÚSSEKIND, Flora. “O escritor como genealogista”, op. cit., p. 456.

²⁰⁷ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 68. Há sim uma imagem bipartida em relação à América: uma diz respeito à região norte do continente que é desenvolvida a partir da colonização. Em relação à porção sul, no entanto, a imagem permanece quase inalterada desde o século XVI. *Ibidem*, p. 78. Mattos recorda que esse destaque concedido à natureza e a exaltação da opulência das terras brasileiras teve uma longa vigência. Evidência disso são obras como a de Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogo das Grandezas do Brasil*, e de Antonil, *Cultura e opulência do Brasil*. MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*, op. cit., p. 22.

²⁰⁸ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 68.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 121.

processo, a *cor local*, faceta do *exótico*, é múltipla: destaca o específico para o nacional e o extraordinário para o estrangeiro.

O ponto de partida deste capítulo teve como objeto a metáfora. Na sequência, o *exotismo* conquistou centralidade. A ligação entre ambos, da metáfora em direção ao conceito, adquire aqui maior fundamentação e, creio ser possível argumentar, um movimento de retorno. O trajeto então, no segundo momento, partiu do conceito e regressou à metáfora. Elucido: o emprego *retórico* da metáfora objetiva empreender uma reprodução do que é narrado, isto é, encerra uma *autópsia* e uma *descrição*. Já o emprego *poético* da metáfora baseia-se na *imaginação* e inclui a *idealização*. Ora, justamente as duas formas que constituem o *exotismo*. A *cor local*, enfim, permite *descrever* e *idealizar* o que o *próprio* tem de diferencial em relação ao *outro*: a natureza e o indígena. Por meio deles o *outro* percebe o *próprio*, enquanto o *próprio* quer-se *outro*; *civilizado*.

Capítulo II

Cor local: **apreensão do *tempo* e do *espaço* da nação**

A significação prática dos estudos históricos reside no fato de que eles – e somente eles – fornecem para o Estado, para o povo, para o exército, etc., a imagem deles mesmos.¹

O objetivo do capítulo precedente foi desenvolver e emprestar à *cor local*, mecanismo narrativo caracterizado por uma teorização lacunar, reflexões que permitissem identificar e verificar sua composição e dimensões. Aqui, tentarei combinar esta breve teorização com fragmentos e passagens que denotam o uso da *retórica pictórica* na historiografia nacional oitocentista. Entretanto, o intuito de buscar uma definição mais precisa da estrutura permanece. Para isso, neste capítulo, esboçarei uma interlocução mais intensa entre a escrita literária e a historiografia, na medida em que é da literatura que provêm as principais tentativas de regular o uso da estrutura narrativa. É possível, ao retomar as poucas prescrições acerca da *cor local* provenientes das letras, compreender as potencialidades do mecanismo na escrita da história.

Assim, o capítulo está organizado em três momentos: primeiro procuro estabelecer os vínculos entre a *cor local* e o tema da nação que se estabelece e reafirma durante o século XIX. Afinal, é nesse período, que a questão nacional ganha evidência. Em seguida, busco tratar, de forma específica, de duas *dimensões* do recurso narrativo: o *tempo* e o *espaço*. Desta forma, relato as

¹ DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de teoria da história*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 84.

tentativas de definição de uma cronologia para o Brasil e, ademais, as sugestões apresentadas para os possíveis começos da história nacional. Por fim, destaco como a delimitação territorial se revela um meio importante para a obtenção da integração nacional e, por isso, requer investimentos dos intelectuais do período. Na escrita da história, enfim, a *cor local* é empregada como um instrumento que visa organizar a temporalidade da historiografia referente à nação e, ao mesmo tempo, mapear o território.

1. A nação e a *cor local*

O capítulo 1 forneceu, a partir de Aristóteles, uma teorização para a apreensão da *cor local*. Ainda ampla e talvez demasiado teórica, essa concepção requer maior refinamento e fundamentação. Assim, torna-se imperativo recorrer às reflexões oitocentistas que versaram exclusivamente sobre o dispositivo narrativo. Embora esparsas e restritas, elas contribuem para a construção de uma acepção mais precisa e acabada acerca do mecanismo. Aqui, portanto, é fundamental contemplar o discurso literário da primeira metade do século XIX.² Afinal, o dispositivo tem na poesia e sobretudo na dramaturgia dois campos de desenvolvimento significativos. De acordo com Carine Fluckiger:

A pesquisa da ‘cor local’ no teatro está na ordem do dia devido ao apelo dos românticos (tanto realistas quanto liberais) para a criação de uma ‘tragédia histórica’, semelhante à ‘Marie Stuart’ de Schiller [...].³

² Embora os contextos sejam radicalmente diferentes, creio ser válido retomar uma afirmação de Quentin Skinner referente ao estudo da obra de Thomas Hobbes: “O cânone dos principais tratados de história da filosofia é, ao mesmo tempo, um cânone de grandes textos literários.” SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 29. Sua constatação posterior é igualmente relevante: “Entretanto, ainda vale a pena enfatizar o quanto continuamos necessitados de aprender, como historiadores da filosofia, com as disciplinas da história literária e da crítica literária”. *Ibidem*, p. 29.

³ FLUCKIGER, Carine. *L’histoire entre art et science: la “couleur locale” chez Thierry et Barante*. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995, p. 26.

Objeto de discussões intensas nas primeiras décadas do século XIX, o teatro conhece uma dupla evolução nesse período: por um lado, se percebe uma maior atenção à “exatidão” histórica dos costumes e, por outro, os dramas se orientam para um certo tipo de realismo que tende a assegurar a especificidade do objeto narrado e de seu meio.⁴ Tal desenvolvimento contempla ainda uma evolução nos procedimentos técnicos teatrais.⁵ O intuito desse investimento é aumentar o poder de ilusão sobre o espectador. Tais modificações atingem inclusive o papel do dramaturgo. O escritor adquire poderes quase ilimitados de reprodução da vida e fidelidade ao “real”. De acordo com Madame de Staël, o escritor:

[...] pode evocar o passado, ou fazer reaparecer o presente na medida em que ele emprega expressões consoantes ou não ao país que ele canta, na medida em que observa ou negligencia as cores locais e essas pequenas circunstâncias engenhosamente inventadas que levam o espírito, seja na ficção ou na realidade, a descobrir a verdade sem que ela seja dita.⁶

Assim, o emprego de expressões características ao país narrado – a fidelidade às *cores locais* de uma determinada nação, os detalhes incorporados à narrativa, seja ela ficcional ou real – produzem e alcançam a verdade. Esta fidelidade, contudo, não está

⁴ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁵ No contexto nacional, ocorre um processo análogo, ou seja, a discussão sobre o teatro, mais precisamente sobre a peça *O Jesuíta*, de José de Alencar, também enseja reflexões sobre a *cor local*. A polêmica, travada entre Joaquim Nabuco e Alencar, tem início a partir do fracasso de público da peça. Nabuco, contudo, expande sua análise e inclui inúmeras obras do escritor cearense. A *cor local*, então, torna-se um critério essencial na crítica. Por exemplo, Nabuco assevera considerando *O Guarani*: “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 [...]”. NABUCO, Joaquim. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília: Editora UNB, 1978, p. 85. Nabuco deprecia ainda outras obras alencarianas como *Lucíola*: “A originalidade de Lucíola é nenhuma; a *côr local* é falsa; o Rio de Janeiro não é o que o autor nos descreve; o desenho é medíocre [...]”. *Ibidem*, p. 136. E, por fim, generaliza a investida: “[...] *Senhora* tem a mesma *côr local* que o *Gaúcho* e *Iracema*, tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu”. *Ibidem*, p. 185.

⁶ STAËL apud FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 29.

restrita à abordagem do presente. O escritor pode reproduzi-lo com precisão, mas lhe é possível também mobilizar esses recursos para ressuscitar o passado. Como se percebe, o escritor dispõe de mecanismos, como a *cor local*, que lhe possibilitam representar a realidade em todos seus meandros e, além disso, manipular o tempo. Aliás, é justamente essa pretensão de reproduzir a integralidade que explica, segundo Fluckiger, o sucesso da *cor local* nesse momento. Nas suas palavras:

O ideal que subjaz à noção de “cor local”, com efeito, é aquele da “vida” ou da “realidade” fielmente reproduzida. O artista se atribui, nesse sentido, os dons de um observador quase ilimitado, na medida em que pode “ver” a “realidade” em toda a sua multiplicidade, atravessar as fronteiras – geográficas e mentais – e ainda, pelo poder “mágico” de sua imaginação, viajar no tempo.⁷

As propriedades associadas ao mecanismo narrativo nesse excerto, como *fidelidade*, *observação*, *visão ampla*, *imaginação*, *tempo* e *espaço*, irão definir a *cor local* durante o século XIX. O emprego do dispositivo, independente do tipo discursivo, evoca portanto estas potencialidades e características. Mesmo na escrita da história é possível identificá-las, ao menos de forma teórica. Tais elementos se agregam na elaboração de uma imagem da nação. A citação de Fluckiger é, pois, significativa:

Limitamo-nos a observar aqui que ao critério da “cor local” parece responder uma rede de imagens que são projetadas sobre o passado ou o estrangeiro e que são objeto de um consenso [...]. Uma análise dos conteúdos desse conceito poderia conduzir a um repertório de lugares comuns, relacionados às expectativas estéticas.⁸

⁷ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 34.

⁸ *Ibidem*, pp. 23-24.

Valdei de Araujo, por sua vez, demonstra que a cultura histórica, nesse momento, não se limita mais a uma unidade narrativa, mas incorpora também “uma unidade ‘pictórica’ ou ‘cênica’ dos eventos”.⁹ No caso de Varnhagen, por exemplo, tentarei demonstrar que o historiador também utiliza alguns desses subsídios, como a viagem temporal e a visão ampla da realidade, de forma a construir a sua escrita e argumentação historiográfica.

No entanto, retornemos às potencialidades da *cor local*. O recurso, como dito, se articula nas primeiras décadas do século XIX. Qual é, portanto, o grande mote que auxilia na sua compreensão? Por que ele carrega propriedades como a vigem temporal, a observação exata e a fidelidade representacional? Qual, enfim, é o objeto principal da *cor local*? Não há dúvida de que o recurso tem a *nação* como seu principal sujeito. É ela ainda que irá, como tentarei apresentar, conformar a literatura que adquire novas acepções nesse período. Fluckiger, então, esclarece a relação entre a *cor local* e a questão nacional:

A nossos olhos, a noção de “cor local” se articula sobre essa problemática do nacionalismo, na medida em que ela postula a possibilidade de uma representação: *de entidade abstrata que era, a nação pode ser apreendida de modo sensível e concreto*. Nós reencontramos então a questão de um “todo” orgânico, inteligível através de suas partes. O “espírito” ou o “caráter” nacional é perceptível na língua e na literatura, “expressão de uma sociedade”, mas também nos traços “étnicos”, tais como os costumes ou os costumes populares.¹⁰

A citação é fundamental para este capítulo. Ela permite traçar a linha que o estrutura. No momento em que a nação se

⁹ ARAUJO, Valdei Lopes de. “Observando a observação: a descoberta do Clima Histórico e a emergência do cronótopo historicista, c. 1820”. In: CARVALHO, José Murilo; CAMPOS, Adriana Pereira (orgs.). *Perspectivas da cidadania no Brasil Império*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009, p. 289.

¹⁰ FLUCKIGER, Carine. *L’histoire entre art et science*, op. cit., p. 46, grifo meu.

torna tema e objeto fundamental para os homens do século XIX, é necessário desenvolver formas e mecanismos que permitam apreendê-la e representá-la. Stephen Bann já havia constatado uma alteração nas condições de representação nas primeiras décadas desse século. A nação passa a ser identificada como o objetivo do progresso social e por isso se torna um princípio regulador, por exemplo, da literatura e da história.¹¹ É necessário também definir sua língua característica e a constituição de sua população, além de apontar seus mitos e heróis.

Com isso, a nação paulatinamente abandona a abstração que lhe era característica e adquire maior fundamentação e concretude.¹² Dois aspectos fundamentais nesse processo são justamente a *temporalização* desta nação, ou seja, a construção de um passado e uma cronologia específicos e, ainda, a constituição de um *espaço* capaz de identificar os limites e o território desse corpo nacional. *Tempo* e *espaço*, portanto, são dois vetores fundamentais para a elaboração da homogeneidade nacional. Ambos, aliás, participam da concepção do dispositivo narrativo corrente durante este período. Recupero-a, pois.

Jan Kamerbeek, em obra de referência sobre termos literários, estabelece que a noção romântica de *cor local* remete a

¹¹ A nação, todavia, não deve ser concebida como uma evidência. Abordando a constituição das histórias nacionais na região do Prata, Fabio Wasserman argumenta que os relatos desse tipo só foram produzidos no último quartel do século XIX. WASSERMAN, Fabio. El historicismo romántico rioplatense y la historia nacional (1830-1860). *Prólogos. Revista de historia, política y sociedad*. v. 2, 2009, p. 1. Afinal, neste espaço determinado, o *princípio das nacionalidades* desenvolveu-se com muitas dificuldades e obstáculos. *Ibidem*, p. 3. Para isso convergiram três motivos principais: ausência de traços distintivos (como população, religião, língua etc.); desinteresse pela questão indígena e pelo passado colonial e a perplexidade oriunda do movimento revolucionário de independência; e, por fim, a inexistência de uma perspectiva político-comunitária evidente. *Ibidem*, p. 9.

¹² No entanto, esta construção não é ilimitada. Recordemos, por exemplo, que no final do século XIX Machado de Assis já expressava, segundo Costa Lima, um sentimento nacional menos *substancializado* e mais *formal*. COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 148. Em outras palavras, a nacionalidade deveria ser menos descrita e mais sentida. Na introdução deste trabalho, aponte tal manifestação como um indício do esgotamento da *cor local* nas últimas décadas do século XIX. Afinal, justamente neste texto, o escritor constatava também um uso excessivo da *cor local*.

três elementos: *localidade*, *temporalidade* e *centralidade*.¹³ Além disso, a definição fornecida ainda compreende uma rápida historicização do termo como forma de tratar do processo de enriquecimento semântico que caracteriza esta acepção. Assim, o sentido romântico marca a intersecção de duas tradições: a primeira é a noção de *genius saeculi* que remete ao espírito do século ou *Zeitgeist*, corrente por volta de 1600. A *centralidade*, depois incorporada ao conceito, deriva daí, pois é fundamental nessa noção de espírito.

Por outro lado, há também, no século XIX, a tradição artística de origem teatral e pictural que remete à categoria de *costume*.¹⁴ Esse termo, advindo do italiano, possui, no princípio do século XIX, duas conotações. A primeira, datada do século XVII, faz referência à verdade da reprodução, por poetas, escritores e artistas, dos usos e costumes. A outra acepção, por sua vez, surge a partir da segunda metade do século XVIII, e evoca a “maneira de se vestir”.¹⁵ Estas seriam, pois, as anexações que concorreram para o estabelecimento da *cor local* na sua concepção romântica. Kamerbeek sintetiza:

A “cor local” no sentido romântico se encontra então no ponto de intersecção de duas tradições: uma de caráter erudito e elevado [relevant] da filosofia da história (aquela do “genius saeculi”), a outra de caráter artístico, notadamente teatral e pictural (aquela do “costume”).¹⁶

Em meados do dezenove, portanto, justamente no processo de constituição da nacionalidade, era imperativo apreender o espaço da nação e, de forma simultânea, registrar o tempo que se instabilizava a partir de eventos capitais como a migração da corte

¹³ KAMERBEEK, Jan. “Couleur”. In: ESCARPIT, Robert. *Dictionnaire international des termes littéraires*. Berna: A. Francke, 1986, p. 399.

¹⁴ *Ibidem*, p. 400.

¹⁵ *Ibidem*, p. 399.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 399-400.

portuguesa e o próprio processo de independência política. As duas *dimensões*, ademais, embora expressem propriedades diferentes, muitas vezes se mesclam na representação. Torna-se, então, impossível dissociá-las. Os exemplos fornecidos abaixo, veremos, carregam essa dupla inscrição. Consoante Koselleck, esse vínculo entre *tempo* e *espaço* se efetiva desde o século XVIII.¹⁷ E, em relação ao mecanismo narrativo, Fluckiger pontifica: “Tempo e espaço, na ‘cor local’, podem se confundir”.¹⁸ Desta forma, a nação pode ser concebida como tema e motivo da *cor local*. E o recurso narrativo pode ser visto como um instrumento capaz de apreender a *temporalidade* e a *espacialidade* que conferem concretude ao corpo nacional.

2. Cor local e temporalidade da nação

2.1 A *cor local* como registro do *tempo* nacional

No momento que se organiza uma escrita da história nacional torna-se fundamental estabelecer seus limites cronológicos e períodos específicos. Tentarei demonstrar que a *cor local* é também importante nesse processo. Para isso, é imprescindível retomar algumas das prescrições mais conhecidas em relação ao mecanismo. Como lembra Kapór, as formulações de Victor Hugo e Benjamin Constant podem ser caracterizadas como as “artes poéticas” da “escola romântica”.¹⁹ No entanto, enquanto Hugo prioriza a questão da *centralidade* do mecanismo, fundamental para a escrita da literatura, mas pouco importante para a historiografia, Constant sintetiza o uso da *cor local* na escrita da história. Além disso, na sua prescrição, tal como se

¹⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 94.

¹⁸ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science, op. cit.*, p. 41.

¹⁹ 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, Reino Unido, 2003, p. 3.

perceberá na formulação de Madame de Staël, já é possível notar também, direcionado à história, a presença de um *topos* duplo que regulava a utilização do dispositivo narrativo na escrita literária.²⁰ A *cor local* atua, por um lado, como um elemento constitutivo da escrita, seja ela literária ou historiográfica, e, por outro, constitui uma espécie de exame em relação a ela. Estas duas manifestações, na prática, combinam-se porque ao se tornar demanda, a *cor local* participa da crítica ao texto e torna-se parte dele.

O mecanismo, então, formata um *topos* duplo: uma *cor local* positiva e presente na produção, e, seu oposto, uma *cor local* negativa e ausente. Vladimir Kapor esclareceu como, no contexto francês de meados do século XIX, a estrutura narrativa havia se complexificado e passado a designar a existência de uma variante profunda de *cor local* que se opõe a uma versão superficial.²¹ O que se percebe é que o mecanismo tende a ser mensurado, quantificado, nas produções que são objetos de análise. A presença ou ausência da *cor local* legitima ou desautoriza a obra. Se, inicialmente, esta demanda recaía sobre a literatura, em seguida, ela passa a contemplar também a escrita da história.

É possível fornecer dois exemplos dessa perspectiva que combina ao mesmo tempo demanda e crítica. No seu amplo panorama acerca da Alemanha, por exemplo, Madame de Staël vale-se amiúde da *retórica pictórica* para criticar as composições literárias alemãs.²² O aspecto significativo, contudo, é que critérios como a *cor local* também passam a determinar a escrita da história. Staël dedica então um capítulo para tratar dos

²⁰ Antonio Candido aborda a mesma questão na literatura nacional: “Dentro dos critérios de nacionalismo estético, imperantes em nosso Romantismo, julgou-se o valor dos poetas pela presença ou ausência, na sua obra, do pitoresco nacional, mormente o indígena”. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 161.

²¹ KAPOR, Vladimir. *Local colour: a travelling concept*. Berna: Peter Lang AG, 2009, p. 101.

²² Staël emprega expressões como *couleur historique*, *couleur poétique* e *couleur des siècles*. STAËL, Madame de. “De L’Allemagne”. In: *Oeuvres complètes de Mme. la baronne de Staël*. Paris: L’Imprimerie de Plassan, tomo 11, 1820, p. 17, 20 e 23.

historiadores alemães.²³ A autora francesa identifica três classes principais de diferentes tipos de escritos históricos publicados na Alemanha: a *história erudita*, a *história filosófica* e a *história clássica*. Em relação ao primeiro grupo, Staël assevera que ele é composto por inúmeros historiadores e cita, como exemplo, os nomes de Mascou, Schoepflin, Schloezer, Gaterer, Schmidt, entre outros. Seus trabalhos, no entanto, têm como principal destino apenas servir à consulta.²⁴

Por sua vez, a *história filosófica* cujo pressuposto é a consideração dos fatos históricos como embasamento para as opiniões dos historiadores tem em Schiller seu principal expoente. Aqui, sobre sua escrita, os epítetos variam, mas são semelhantes àqueles evocados por Martius e Varnhagen em relação ao texto historiográfico. Staël fala, por exemplo, em calor e energia e, além disso, acentua o valor do detalhe na historiografia: “[...] as circunstâncias do detalhe transmitem, por elas mesmas, cor e vida à história”.²⁵ Se Schiller é, conclui, o grande autor dramático, Staël reserva os maiores elogios para Müller, o verdadeiro *historiador clássico*.²⁶

Johannes von Müller é descrito por Staël como o mais sábio dos historiadores, aquele que “foi realmente um poeta na maneira de pintar os eventos e os homens”.²⁷ Para caracterizá-lo, mais uma vez, Staël se vale de expressões e elogios que podem ser associados à *retórica pictórica*. A estudiosa francesa menciona assim “a verdade viva de seus quadros” e sublinha a “escrupulosa fidelidade” de sua representação.²⁸ Desta forma, sua *pintura* dos

²³ *Ibidem*, pp. 112-123.

²⁴ *Ibidem*, p. 114.

²⁵ *Ibidem*, p. 115.

²⁶ Embora não forneça muitas informações, creio que a intelectual francesa se refere a Johannes von Müller, que viveu entre 1752 e 1809. Historiador suíço de grande prestígio, Müller dedicou-se sobretudo aos temas da história nacional e publicava suas obras também em língua alemã.

²⁷ *Ibidem*, p. 116.

²⁸ *Ibidem*, p. 118.

eventos da Confederação Helvética é elogiada. Suíço, o historiador foi capaz de pintar com maior precisão os acontecimentos que antecederam a constituição da Suíça moderna. Até porque “seria equivocado se fazer historiador de um país que não se tivesse visto por si mesmo. As localidades, os lugares, a natureza, são como o fundo do quadro [...]”.²⁹ Ademais, Müller é exaltado devido ao emprego de sua linguagem, capaz de comover a alma. Reproduzo Staël: “[...] há qualquer coisa de grave, de nobre e de severo no seu estilo, que desperta poderosamente a lembrança dos antigos séculos”.³⁰ E, enfim, a escritora destaca sua *cor local*: “É sobretudo à *cor de seu estilo* que Müller deve seu poder sobre a imaginação; as palavras antigas das quais ele se serve, tão a propósito, têm um ar de lealdade germânica que inspira confiança”.³¹

Apreciações como estas permitem perceber como o mecanismo narrativo adquire um duplo efeito na escrita da história. Torna-se necessário incorporar seu vocabulário (composto pela *retórica pictórica*), na medida em que ele designa, por um lado, uma representação fiel do passado e, por outro, serve de estímulo à imaginação. Outra vez mais, *autópsia* e *imaginação* estão conectadas ao emprego da *cor local*. Por isso, aos poucos a estrutura passa a ser requisitada na produção historiográfica e torna-se passível de ser quantificada e qualificada. Staël abordou apenas os historiadores que publicaram em alemão. Passemos agora à análise dos historiadores de língua francesa.

A prescrição do escritor Benjamin Constant é fundamental porque, justamente, ilustra a necessidade do uso da *cor local* na historiografia francesa. Em 1829, ao comentar o emprego do mecanismo na escrita literária, o crítico alarga a análise e inclui a escrita da história. Ouçamo-lo:

²⁹ *Ibidem*, p. 119.

³⁰ *Ibidem*, pp. 121-122.

³¹ *Ibidem*, p. 122, grifo meu.

Se eu quisesse sair do meu assunto, e aplicasse esse preceito à história, eu diria que a ausência de *cor local* pode provocar uma impressão penosa, quando lemos Hume tão vaidoso, Robertson tão esforçado, Gibbon tão amplo na sua erudição e tão monótono nas suas antíteses. Esses historiadores, e outros mais recentes, não possuem como seu mestre Voltaire 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.³²

A dupla dimensão, *tempo* e *espaço*, está, como se percebe, implícita na formulação. Em busca de uma maior precisão em relação à expressão, Constant elabora duas variações para a *cor local* e menciona a *cor dos tempos* e a *cor dos lugares*. São duas faculdades fundamentais para a escrita da história. No entanto, acredito que o exemplo fornecido tende a destacar a *questão temporal*, tanto que o escritor menciona *épocas* e *idade*. O emprego da *cor local*, assim, evitaria um equívoco fatal dos historiadores: o *anacronismo*. Abramos um parêntese.

Constant, contudo, não emprega esta expressão. No entanto, sua exposição é explícita na denúncia que faz de historiadores que, na representação do passado, desarticulam eventos e atores, ou seja, fatos e homens. Tal inadequação, evidentemente, evoca a noção de *anacronismo*. Nicole Loraux, ao refletir sobre seu ofício de historiadora da Antiguidade, esboça uma reflexão que é válida também aqui:

³² CONSTANT, Benjamin. “Réflexions sur la tragédie [...]”. *Revue de Paris*, Bruxelles, tomo 7, 1829, p. 143. A alusão a Voltaire neste trecho mereceria, creio, uma análise pormenorizada. De qualquer forma, o filósofo demonstrava, na sua reflexão sobre *A filosofia da história*, uma preocupação semelhante àquela de Constant expressa acima. Era necessário atentar, diz o pensador, para as diferenças entre a escrita da história de um lugar conhecido em relação à história de um lugar desconhecido. VOLTAIRE. *A filosofia da história*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 27. Consoante Voltaire: “Pretende-se que você leve o leitor pela mão ao longo da África e das costas da Pérsia e da Índia; espera-se de sua parte informações sobre os costumes, as leis, os usos dessas nações, novas para a Europa”. *Ibidem*, p. 26. Em outras palavras, o espaço abordado condiciona a escrita da história.

O anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante, a acusação – em suma – de não ser historiador, já que se maneja o tempo e os tempos de maneira errônea. Assim, o historiador em geral evita cuidadosamente importar noções que sua época de referência supostamente não conheceu, e evita mais ainda proceder a comparações – por princípio indevidas – entre duas conjunturas separadas por séculos.³³

A própria historiadora, entretanto, sustenta que o *anacronismo* torna-se, ao vetar o trânsito entre períodos diferentes, um obstáculo ao historiador que queda imobilizado às categorias mentais e estruturais do tempo que pesquisa. A solução seria assumir o risco do *anacronismo*, ou seja, aceitar seu emprego desde que de forma controlada.³⁴ Para Loraux: “Entre o atual e o antigo, quem pretende controlar o jogo do anacronismo deve, portanto, jogar com cautela; a maior mobilidade é requerida: é preciso saber ir e vir, e sempre se deslocar para proceder às necessárias distinções”.³⁵

Ora, tentarei demonstrar que esse vaivém, a transposição temporal, é uma prática constante tanto nas tentativas de estabelecer os possíveis inícios para a história do Brasil, quanto nas formas de explicação e argumentação historiográfica. Como dito, a *cor local* seria dotada de um poder mágico de ampla observação. Isso permitiria ao historiador transpor a barreira temporal e representar o passado de modo integral. Assim, a categoria *anacronismo* serve de modo apenas parcial para compreender a potencialidade expressa por Constant com o uso do mecanismo. Há, de semelhante, a ambição de evitar inadequações temporais na reprodução do pretérito. Contudo, o “método” para isso se baseia

³³ LORAUX, Nicole. “Elogio ao anacronismo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 67.

³⁴ *Ibidem*, p. 61.

³⁵ *Ibidem*, p. 64.

antes em uma crença ilusionista do que, propriamente, em uma técnica reguladora de pesquisa.³⁶ Fim do parêntese.

De qualquer forma, a delimitação das épocas e períodos diferentes é uma maneira de organizar a escrita da história. Assim, evita-se não somente o *anacronismo*, mas também a representação inadequada e falsa dos tempos passados. Afinal, para Barante, recorda Fluckiger, cada época é dotada de uma coerência própria e específica.³⁷ Essa coerência requer uma determinada forma de apreensão que incorpora, na medida do possível, os instrumentos criados durante esse período. A necessidade, enfim, de “colocar cada coisa em seu lugar” permite conceber a exigência da *cor local* como uma forma de historicismo.³⁸

A coerência, contudo, não se refere somente à abordagem do historiador que escreve sobre o passado. A *cor local* aqui também é uma forma de apreender determinado espaço temporal na sua integralidade. Fluckiger esclarece que o recurso pode ser compreendido como a “fisionomia”, mas ainda como o “caráter” de uma “época”, e apreende também tanto seu aspecto físico quanto seu “espírito”. Seja para o historiador, seja para o poeta, a *cor local* fornece, portanto, um critério de seleção de detalhes característicos.³⁹ Por isso, um século e uma nação podem ser vistos, então, como estruturas unificadas e dotadas de certo

³⁶ E a *cor local* não é a única forma de efetuar esta transposição. Em seu estudo sobre os dioramas, Araujo argumenta que o escopo do mecanismo era seduzir o olhar do espectador e provocar a sensação de viagem no tempo e espaço. ARAUJO, Valdei Lopes de. Observando a observação, *op. cit.*, pp. 289-290. Assim, dispositivos ópticos, como o diorama, e dispositivos narrativos, como a *cor local*, convergem, a despeito dos meios empregados, na finalidade: o deslocamento *espaço-temporal*. O historiador reconhece esta semelhança: “A cor local, o pitoresco, são apenas outras figurações do mesmo fenômeno global que chamamos, com Gumbrecht, de cronótopo historicista”. *Ibidem*, p. 290. Araujo sintetiza: “os Dioramas respondiam à vontade antropológica de ubiquidade, de estar em muitos lugares espaço-temporais diferentes, sem ter, é claro, de correr os enormes riscos e custos que esses deslocamentos reais exigiriam. Alguns comentadores contemporâneos ficavam maravilhados com a possibilidade de ‘visitar’ o interior de uma catedral sem abandonar suas cidades, negócios ou famílias”. *Ibidem*, p. 294.

³⁷ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ *Ibidem*, p. 34.

³⁹ *Ibidem*, p. 35.

caráter.⁴⁰ E o caráter nacional, por sua vez, como se esboça? Quais são as épocas que constituem a história do Império?

2.2 As temporalidades da nação e os princípios sem fim

Valdeci de Araujo argumenta que a temporalidade no Brasil, ou melhor, a forma de experienciá-la, sofreu profundas modificações no início do século XIX. A partir de eventos capitais, como a independência, é possível perceber como o *horizonte de expectativas* e o *espaço de experiências* dos indivíduos que vivenciaram o momento alteram-se. Tais desordens repercutem diretamente na forma de se sentir o tempo e o momento no qual se vive. Uma ilustração dessas rupturas é perceptível no modo de se escrever e argumentar. Araujo demonstra como José Bonifácio ora se vale de uma acepção antiga de *colônia* e ora emprega o vocábulo com seu sentido moderno.⁴¹ Assim, o que se percebe, é um processo de reformulação e reorientação conceitual.⁴² Inúmeros conceitos e categorias assumem acepções diferentes, como é o caso da literatura e da história, e, além disso, novos conceitos são criados a fim de descrever e apreender a realidade coetânea.

A *literatura* ilustra essa reformulação conceitual. A experiência moderna altera seu significado anterior; embora seja possível afirmar que elementos da noção antiga permaneceram inerentes ao novo conceito. Tratei desta questão no capítulo precedente. A partir de então todas as literaturas se veem vinculadas a dois pressupostos: elas são concebidas como a expressão de um determinado *tempo* e *lugar* e, além disso, permanecem atreladas a um conjunto de obras, procedimentos e

⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁴¹ ARAUJO, Valdeci Lopes de. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008, pp. 64-65.

⁴² *Ibidem*, p. 65.

referências antigas herdadas da concepção anterior.⁴³ Ora, em relação ao primeiro aspecto, se a literatura deve exprimir um *tempo-espaço* particulares e, nesse período, a nação assume a posição central da reflexão, é possível esperar que a produção literária expresse o caráter dessa nacionalidade específica.⁴⁴ Araujo sintetiza: “Em última instância, a literatura era, e devia ser, a expressão de uma individualidade orgânico-teleológica, seja ela um indivíduo – transfigurado em gênio –, uma geração, uma época ou, a mais geral, uma nação”.⁴⁵ Justamente por registrar a temporalidade no momento em que ela se instabiliza é possível conceber a literatura como uma espécie de *cápsula do tempo*. Nas palavras de Araujo:

Como registro da atividade espiritual de tempo e local determinados, a literatura funciona como memória, como uma espécie de *cápsula do tempo* direcionada à posteridade e que deve dar testemunho do grau de civilização e do caráter de um povo ou geração. Quanto mais fiel à realidade que representa, mais a literatura estaria próxima de cumprir o seu papel principal, ou

⁴³ ARAUJO, Valdei Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., p. 120. Roberto de Oliveira Brandão preocupa-se em demonstrar a relação oposta, ou seja, como a concepção antiga respondeu à experiência moderna. De acordo com o autor, a oratória testemunhou três tendências no século XIX: “Se a primeira caracterizava-se pela adesão integral às formas tradicionais de eloquência e, conseqüentemente, ao estilo e ao sistema de valores nelas implícitos, e é por isso que não há lugar aí para a contradição, nem interna, no discurso, nem externa, face à realidade, e a segunda tendência encaminhava-se para uma solução de compromisso entre as fórmulas do passado e as necessidades do presente, esta terceira [...] representa um momento de superação das duas anteriores no que diz respeito ao enfrentamento da contradição, agora assumida pela forma oratória solidária com as antinomias da realidade social, política e literária.” BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Presença da oratória no Brasil do século XIX”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p. 221.

⁴⁴ Alfredo Bosi aponta a introdução da dimensão temporal na produção poética: “O sujeito do discurso lírico romântico e, por extensão, moderno, parece só ter condições de subsistir quando se lança em alguma dimensão temporal: no passado da poesia nostálgica, no futuro da poesia utópica. Mas fechado na sua imanência, e na medida em que a Natureza deixou de ser a sua grande testemunha, ele cai na angústia da finitude, e as suas figuras descolam do mito da queda”. BOSI, Alfredo. “Imagens do Romantismo no Brasil”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 248.

⁴⁵ ARAUJO, Valdei Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., p. 120.

seja, guardar a memória de uma geração ou povo destinados inexoravelmente à extinção.⁴⁶

Além da reformulação de conceitos, é possível também afirmar que as modificações se efetuam por meio da incorporação de novas categorias, acepções e metáforas aos conceitos já existentes. Acredito que a ideia de *cor local* é uma destas novas incorporações que se associam à literatura. Conforme explicitarei ainda na introdução deste livro, a partir de Malakis, é no final do século XVIII que o vocabulário pictórico é incorporado pela crítica literária.⁴⁷ No entanto, é somente nas primeiras décadas do século seguinte que a *cor local* adquire uma acepção mais estável e uniforme, como se percebe a partir das reflexões sobre o mecanismo, datadas das primeiras décadas do século XIX.

Assim, se a literatura tem seu conteúdo alterado, é possível afirmar que recursos utilizados e incorporados por ela, como a *cor local*, também recebem formulações específicas. Como um conceito sensível à instabilidade temporal, a literatura torna-se uma forma de registrar esse período e enquadrá-lo. A *cor local*, em uma de suas *dimensões*, executa esta mesma tarefa. Exatamente por isso, inúmeras vezes, o uso da *cor local* permanece associado à delimitação temporal e isso é expresso a partir de locuções como “naquela época” ou “naquele período” que contrastam com a contemporaneidade e o “hoje em dia”. Mesmo a paisagem nacional é temporalizada, como tentarei demonstrar abaixo.

A escrita da história também é elaborada a partir destas escalas temporais, ou seja, jogos que relacionam diferentes períodos e épocas. Um dos efeitos desse processo é a monumentalização do passado, realizada por meio da escrita. De acordo com Araujo:

⁴⁶ *Ibidem*, p. 120.

⁴⁷ MALAKIS, Emile. The First Use of Couleur Locale in French Literary Criticism. *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 60, n. 2, feb., 1945, p. 98.

Por isso, a forma mais rápida de aproximar o passado, presente e futuro parecia ser a monumentalização de uma narrativa que submetia o passado à constituição do presente e o enviava – como se envia uma cápsula do tempo – a um futuro selvagem, pois nada podia garantir a continuidade ininterrupta da civilização.⁴⁸

A escrita da história e, mais do que isso, a *cultura histórica*, se encontravam, então, diante do desafio imposto por um tempo instável que ameaçava também o porvir. Mesmo o projeto civilizatório em curso via-se atingido. Diante desse receio generalizado, torna-se necessário registrar o tempo atual. Período esse que era concebido como o ponto de chegada de um longo processo de amadurecimento e evolução porque marcava a independência política e o abandono da condição colonial. Deste modo, também esse período é encapsulado, ou seja, registrado e monumentalizado, como forma de apaziguar a indefinição produzida por um futuro em aberto. Araujo também resume esta maneira alternativa de apreender o tempo:

Ao mesmo tempo em que o passado era abandonado enquanto fonte orientadora da experiência e o presente esvaziado por sua percepção enquanto um espaço de transição para um futuro melhor, crescia o interesse geral pela possibilidade de experimentar seja os “climas do passado”, seja a possibilidade de congelar o presente para apreendê-lo em sua unidade epocal.⁴⁹

Se a monumentalização da escrita era uma alternativa, é necessário considerar também a monumentalização propriamente dita. A construção de monumentos constitui uma forma de marcar a diferença – e, mais do que isso, assegurar a superação do passado pelo presente. Mas não deixa de ser também um congelamento

⁴⁸ ARAUJO, Valdei Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., p. 182.

⁴⁹ ARAUJO, Valdei Lopes de. Observando a observação, op. cit., p. 286. De qualquer forma, nesta citação, Araujo se refere principalmente à vontade de presentificação do passado, ou seja, ao anseio de tocar ou viver em tempos precedentes. No próximo capítulo tentarei discorrer sobre essa expectativa na obra de Varnhagen.

desse tempo coetâneo. Voltarei a esse tópico adiante. De qualquer modo, o anseio de superação, ou a própria instabilidade temporal desencadeada, requeria controle e organização. Assim, cabia aos historiadores e ao IHGB propor soluções e alternativas. Recorro, uma vez mais, a Araujo:

[...] para apreender este futuro em fuga é necessário estabelecer novas operações cronológicas, como a ideia de uma cronologia longa e contínua e a ideia de desenvolvimento progressivo. O projeto se fragmentava e precisava ser substituído.⁵⁰

Retenhamos, dessa citação de Araujo, a importância que adquire a organização do tempo, ou seja, as operações cronológicas. De fato, era necessário regular e administrar o tempo da nação. Koselleck ratifica:

O pano de fundo no qual diferentes acontecimentos se organizam em um evento é, antes de tudo, a cronologia temporal. A exatidão cronológica na classificação de todos os elementos que constituem os eventos pertence por isso ao postulado metodológico da narrativa histórica.⁵¹

J. Guinsburg, ao abordar as relações entre história e romantismo, acentua a importância que a delimitação temporal assume neste momento. A cronologia, informa o crítico, “[...] ascende em status semântico, uma vez que a História no seu todo fica submetida à temporalidade cronografada, que dá significação às suas ocorrências”.⁵² Guinsburg, então, sintetiza:

Ela [a cronologia] passa a fazer-se valer com efetividade, não só balizando o movimento histórico por uma datação mais precisa, como plasmando-o em “etapas”, “períodos”, “idades”, o que reúne

⁵⁰ ARAUJO, Valdei Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., p. 99.

⁵¹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 134.

⁵² GUINSBURG, J. “Romantismo, historicismo e história”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 18.

em estruturas temporais de certa organicidade, e mais ou menos comandadas por denominadores comuns, as ações e os sucessos que fulcram a vida das nações e dos grandes complexos históricos no seu âmbito geocultural [...].⁵³

Destarte, já na sessão inicial do IHGB, Januário da Cunha Barbosa, em seu discurso de abertura, esboça uma circunscrição do tempo ainda que bastante genérica. A história estaria dividida em dois grandes períodos: antigo e moderno. Cada uma destas fases, por sua vez, deveria ainda abarcar outros ramos e épocas.⁵⁴ O aspecto significativo é que o primeiro secretário perpétuo da agremiação sugere possíveis princípios para a história do Brasil, a partir do período moderno. Vejamos:

Ou ella se considere pela conquista de intrepidos missionarios, que tantos povos attrahiram á adoração da cruz erguida por Cabral neste continente, que lhe parecia surgir do sepulchro do sol; ou pelo lado de acções guerreiras, na penetração de seus emmaranhados bosques, e na defesa de tão feliz quanto prodigiosa descoberta, contra inimigos extrenos [*sic*] invejosos da nossa fortuna; ou finalmente pelas riquezas de suas minas e mattas, pelos productos de seus campos e serras, pela grandeza de seus rios e bahias, variedade e pompas de seus vegetaes, abundancia e preciosidade de seus fructos, pasmosa novidade de seus animaes, e finalmente pela constante benignidade de um clima, que faz tão fecundos os engenhos dos nossos patricios como o solo abençoado que habitam; acharemos sempre um thesouro inexgottavel de honrosa recordação e de interessantes idéas, que se deve manifestar ao mundo em sua verdadeira luz.⁵⁵

Três princípios são possíveis para a história do Império brasileiro: ação religiosa (missionários), ação guerreira (colonizadores) e situação natural (riquezas e prodigalidade). Dois

⁵³ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁴ CUNHA BARBOSA, Januário da. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, 1908 [1839], p. 10.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 10-11.

marcos temporais, nota-se, são humanos, enquanto o outro é natural. É possível constatar já a importância que a natureza assume para a história do Brasil. Concebida como uma possibilidade de princípio, o historiador, se adotasse tal alternativa, deveria encetar a sua história destacando a composição natural da nação, ou seja, descrevendo a paisagem que a compõe. No decorrer deste livro, tentarei demonstrar a importância desta opção: da descrição como antecessora dos eventos que serão narrados. Além disso, percebe-se aqui mais uma vez a associação entre o *tempo* e o *espaço*. Trata-se de conceber uma dimensão como inerente à outra e, desta forma, a própria paisagem é historicizada, na medida em que atua como um marco temporal.

Esta relação *tempo-espaço* permite evocar inclusive duas concepções de *espaço* que são descritas por Koselleck. De acordo com o historiador alemão, há uma noção de *espaço* que pode ser compreendida como *meta-histórica*, na medida em que constitui as condições de possibilidade da história e da ação humana. Esse *espaço* é composto pelas formações geológicas, rios, matas, climas e alterações de caráter estritamente naturais.⁵⁶ Seria a esta noção que Cunha Barbosa se refere como possível início da história do Brasil. No entanto, há ainda um outro sentido de *espaço*. Nesse, o homem é o vetor principal. É ele quem se introduz no espaço, o habita, trabalha e o configura.⁵⁷ Justamente as duas outras possibilidades aventadas por Cunha Barbosa: a ação religiosa e guerreira como princípio de um *espaço* que começa a se constituir.

A despeito de tais sugestões, o cônego brasileiro esboça, ainda em 1838, um programa que deveria ser responsável por determinar as épocas da história do Brasil. Após algumas discussões, a questão é encerrada sem um consenso.⁵⁸ A única

⁵⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo*, op. cit., p. 99.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁸ Para uma análise mais aprofundada deste tópico, remeto a: ARAUJO, Valdeí Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., pp. 171-173.

proposta publicada na *Revista do IHGB* foi a de autoria de Raimundo José da Cunha Matos. O marechal então anuncia o procedimento padrão para a identificação das épocas que compõem a história:

Os historiadores costumam dividir os seus trabalhos em epochas ou periodos; e os que tratam especialmente dos homens ou dos estados, descrevem em primeiro lugar as noticias ou as tradições dos tempos fabulosos, depois d'estes os heroicos, e finalmente os verdadeiros antigos e modernos.⁵⁹

Cunha Matos, responde ao programa dedicando-se a desenvolver apenas essa última etapa, isto é, a história dos tempos antigos e modernos. Na sua concepção – e, de certa forma, acatando a sugestão de Cunha Barbosa – esse grande período deveria, por sua vez, ser dividido em três momentos: o primeiro é composto pela história dos aborígenes ou autóctones; em seguida, inicia-se a época do descobrimento pelos portugueses, que é constituída ainda pela administração colonial; e, por fim, a terceira parcela tem início com a independência política e a adoção do sistema de governo imperial.⁶⁰ No entanto, apesar desta proposta, Cunha Matos afirma que, naquele momento, seria impossível escrever a história do Brasil devido, entre outros fatores, à ausência de dados provinciais suficientes.⁶¹

Aliás, todos os períodos careceriam de informações, tanto que o marechal sustenta em relação ao primeiro: “Se eu houvesse de escrever a historia dos aborigenes do Brasil, ver-me-hia tão embaraçado como todos os que em epochas mais ou menos remotas tem dissertado a respeito d’elles”.⁶² Para reafirmar essa

⁵⁹ CUNHA MATOS, Raimundo José da. Dissertação à cerca do systema de escrever a historia antiga e moderna do Imperio do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 26, 1863, p. 137.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 129.

⁶¹ *Ibidem*, p. 122.

⁶² *Ibidem*, p. 133.

ausência de pesquisas e documentos, Cunha Matos também emprega a *retórica pictórica*. Ouçamos:

A primeira epocha que eu apresento é a dos aborigenes ou autochthones, em a qual infelizmente andaremos quasi ás apalpadelas, por falta de monumentos biblicos ou lapidares que sirvam ao menos para dar uma certa côr de probabilidade ás nossas conjecturas.⁶³

Além de, como dito, desacreditar, naquelas circunstâncias, a escrita da história, a proposta de Cunha Matos só foi publicada na *Revista do IHGB* na década de 1860.⁶⁴ Assim, a questão temporal e a disputa em relação aos possíveis inícios desta história permaneceram indefinidas nas décadas primeiras do IHGB. Alguns anos após o programa de Cunha Barbosa, Martius envia a sua dissertação detalhando como a história do Brasil deveria ser escrita. O naturalista, contudo, não investe na questão sobre as diferentes épocas da história do Brasil, até porque, como lembra Araujo, havia um certo consenso, a despeito da indefinição temporal, em relação aos períodos pelos quais a história deveria ser distribuída, a saber: a história indígena, seguida pelo período colonial e, enfim, o momento que se inicia com a independência.⁶⁵ A questão, porém, permanecia demasiado ampla. Tanto que Martius também comenta a necessidade de empreender divisões cronológicas para a escrita da história. Inicialmente, o naturalista sustenta que a introdução da obra deveria contar com o relato das teogonias, tradições e mitos indígenas, e contemplar ainda seus

⁶³ *Ibidem*, p. 129.

⁶⁴ Há explicações plausíveis para este “atraso” de vinte e cinco anos. Lúcia Guimarães sugere que a ausência de trabalhos originais a partir da segunda metade do século XIX, levou os editores da *Revista do IHGB* a recorrer a produções antigas, como a de Cunha Matos. GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, a. 156, n. 388, jul./set., 1995, pp. 568-569.

⁶⁵ ARAUJO, Valdeí Lopes de. *A experiência do tempo*, op. cit., p. 172

usos e costumes.⁶⁶ Em seguida, reafirma a importância de delimitação temporal. Nas suas palavras:

Para evitar este conflicto [a valorização excessiva de histórias regionais], parece necessario que em primeiro logar seja em epocas, judiciosamente determinadas, representando o estado do paiz em geral, conforme o que tenha de particular em suas relações com a Mãe Patria [sic], e as mais partes do Mundo; e que, passando logo para aquellas partes do paiz que essencialmente differem, seja realçado em cada uma d’ellas o que houver de verdadeiramente importante e significativo para a historia.⁶⁷

O aspecto significativo de sua proposição é a imbricação, mais uma vez, entre *tempo* e *espaço*. Parece impossível dissociar uma dimensão da outra. Assim, a história deveria ser escrita a partir de divisões cronológicas, contudo, estas repartições devem ainda contemplar as divisas espaciais, isto é, os limites regionais. *Desta forma, é legítimo afirmar que não existe um tempo determinado sem um espaço específico relacionado. Ora, a cor local parece reforçar tal ideia. De fato, por meio do recurso, tempo e espaço se conectam. O que só corrobora seu emprego em um*

⁶⁶ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 6, 1973 [1844], p. 388. Mesmo sem aprofundar a questão, a dissertação do naturalista bávaro permite entrever como ele concebia o planejamento da escrita da história. Assim, a história deveria, inicialmente, abordar os indígenas a partir de suas manifestações exteriores, ou seja, seus aspectos físicos. Em seguida, seria necessário investigar a alma e a inteligência destes homens. *Ibidem*, pp. 385-386. Depois, o rio português deveria ser objeto de análise. A colonização portuguesa do Brasil, além disso, precisaria ser relacionada à história do comércio mundial do período. *Ibidem*, p. 391. Então, seria necessário que o historiador se dedicasse a diversos aspectos como a legislação portuguesa, as relações eclesíásticas e as diferentes ordens religiosas, o desenvolvimento das artes e ciências, a história militar e as expedições em direção ao interior do país. *Ibidem*, pp. 392 *et passim*. Por fim, caberia ao historiador ainda tratar do elemento negro e sua influência no desenvolvimento da história do Brasil e de sua população. *Ibidem*, pp. 397-398. Em linhas gerais, destarte, Martius organiza a história a partir das etnias: “Nos pontos principaes a historia do Brazil será sempre a historia de um ramo de Portuguezes; mas se ella aspirar a ser completa e merecer o nome de uma historia pragmatica, jámais poderão ser excluidas as suas relações para com as raças Ethiopica e India”. *Ibidem*, pp. 397-399.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 400.

momento no qual ambos os vetores eram fundamentais para a constituição da nação.

Todas essas propostas e indefinições, além dos diferentes princípios estabelecidos para a escrita da história do Brasil demonstram a complexidade da questão temporal no momento. Era imperativo estabelecer um início para a escrita, contudo, a temática não deixava de impor questionamentos aos historiadores e seus pares: incluir o período indígena? Considerar a chegada dos europeus? Destacar a natureza? Abordar o tempo presente? A temporalidade, enfim, não deixou de preocupar os historiadores do período. As dúvidas, contudo, não foram capazes de impedir a concretização da obra historiográfica, como se percebe a partir da produção de Varnhagen que busca responder a esses questionamentos. O visconde de Porto Seguro, nesse sentido, tem algo a dizer.

2.3 O(s) tempo(s) da nação segundo Varnhagen

As iniciativas empreendidas por Varnhagen demonstram não só a relevância das demarcações para a estrutura da escrita da história e da economia da obra, mas também em relação ao conhecimento pragmático que concerne ao passado da nação. Novamente o contato com a literatura, promovido a partir de comentários da obra de José de Alencar, se mostra elucidativo ao evidenciar que o esforço de temporalização incluía não só os historiadores, mas também os romancistas no século XIX.

Após algumas especulações e proposições, Varnhagen ao publicar a sua *Historia geral do Brazil*, em 1854, sugere também uma ordenação temporal. O historiador estabelece como início da história o descobrimento da América Central. A descrição do Brasil e a abordagem sobre os indígenas são inseridas, respectivamente, nas seções VII e VIII da obra. Essa demarcação, contudo, é rechaçada por Armand d’Avezac. Na análise que faz do texto, o geógrafo francês critica essa organização e, por extensão, afirma

que Varnhagen teria adotado o ponto de vista português.⁶⁸ A querela é conhecida.⁶⁹ O historiador brasileiro replica, mas na segunda edição da publicação, em 1877, altera a ordem dos capítulos e, de certa forma, o princípio da história, ao realocar estas seções para o início da obra.

A temporalização incorpora, evidentemente, a discriminação e identificação de períodos diferentes, como o passado, o presente e o futuro. Ao reconhecimento dessas esferas específicas, segue-se a valoração dos períodos. Para Varnhagen, por exemplo, a pesquisa sobre o passado possui objetivos pragmáticos e inclui a própria governabilidade do Império. O fragmento demonstra com propriedade a posição do historiador:

É assim que os estudos acerca do passado de uma nação nunca são inuteis para o governo della, como muitos politicos improvisados querem desdenhosamente inculcar, para não dar importancia ao que não aprenderam, e que alias devera [sic] nas universidades ensinar-se com o direito administrativo, até porque as glorias communs da mesma historia suscitam mais sympathias mutuas e por consequente maior integridade no presente.⁷⁰

A história, portanto, fornece meios e revela sua importância para promover uma maior integridade nacional no presente. O passado homogêneo e repleto de feitos significativos desperta, contemporaneamente, a simpatia dos habitantes da nação. Nesse sentido, o historiador advoga o ensino da história nas universidades. O conhecimento do tempo precedente serve a um

⁶⁸ D'AVEZAC, Armand. *Considérations géographiques sur l'Histoire du Brésil*. Examen critique d'une nouvelle Histoire Générale du Brésil. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1857, pp. 9-10.

⁶⁹ Para um aprofundamento da questão, remeto a CEZAR, Temístocles. Anciens, Modernes et Sauvages, et l'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle. Le cas de l'origine des Tupis. *Anabases*, n. 8, 2008, p. 50.

⁷⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...]. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1857, pp. 315-316.

duplo propósito, pois: integração nacional e recurso aos dirigentes. Esse último ponto é reforçado por Varnhagen. Voltemos à citação:

O conhecimento das vicissitudes por que passou o paiz, quer como colonia dependente, quer como estado sujeito, quer finalmente como nação livre, é essencial ao estadista que pretende governar com prudencia e emprehender reformas de boa-fé.⁷¹

A história então revela sua importância atuando como um auxílio para os administradores e governantes da nação. Por fim, Varnhagen emprega ainda uma analogia que, uma vez mais, pode ser concebida como demarcando a conexão entre a temporalidade e a espacialidade:

Para edificar solidamente necessita o architecto conhecer o terreno; se já alguma vez desabou, se ha nelle ruinas, cujas pedras e alicerces possam aproveitar-se; se tem matos que se devem cortar, utilizando-se as madeiras, etc.⁷²

Se o conhecimento do passado e das vicissitudes pelos quais passou são fundamentais, cabe ao historiador determinar com precisão esses tempos precedentes. Conhecer esse passado é fundamental para erigir qualquer edificação futura. O *tempo* se mescla ao *espaço* na analogia elaborada pelo historiador nacional. A citação mostra, enfim, a relevância do conhecimento e pesquisa do pretérito para a ação no presente e no futuro. Como ocorre, contudo, a determinação das épocas anteriores, desse *terreno* que é necessário conhecer?

Varnhagen multiplica as determinações que identificam e caracterizam justamente o pretérito. Ao longo dos dois tomos da *Historia geral do Brazil*, o historiador vale-se de inúmeras expressões para apreender a temporalidade prévia que é

⁷¹ *Ibidem*, p. 316.

⁷² *Ibidem*, p. 316.

imperativo conhecer. Assim, para indicar o passado, o historiador emprega no volume inicial da obra: “naquelles tempos”, “tempos immemoriaes”, “tempos primitivos”, “tempos antigos”, “antigos tempos”, “aquelles tempos”, “tenebrosos tempos”, “tempos bárbaros”, “tempos heroicos”, “n’outros tempos”, entre outras formas.⁷³ Já no tomo II, as caracterizações prosseguem: “n’outros tempos”, “aquelles tempos”, “tempos remotos”, “nesses tempos de superstição”, “tempos da primitiva colonisação”, e “tempos anteriores”.⁷⁴ Como se percebe, essas demarcações temporais, por vezes acompanhadas de definições que atribuem um juízo ao período, sinalizam para momentos diversos. O que as aproxima, todavia, é o fato de que elas apontam para épocas diferentes, ou seja, para *terrenos* que não são mais os “nossos”.

De modo oposto, o período atual, que participa ou está mais próximo do presente, recebe caracterização diversa. Para referir-se ao seu tempo, Varnhagen emprega basicamente, e em profusão, o vocábulo “hoje” e, em menor escala, “nossos dias” e “nossos tempos”.⁷⁵ Esse último, contudo, também pode se referir ao passado distante, do período setecentista.⁷⁶ A diferença é que, mesmo o século XVI já faz parte do tempo histórico que se inicia com a descoberta. Esta determinação torna-se mais explícita quando Varnhagen, em nota, trata das relações marítimas entre o

⁷³ As referências para o primeiro tomo são: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil [...]*, op. cit., 1854. Indico, separadamente, as páginas: “naquelles tempos”: p. 3, 167 e 188; “tempos immemoriaes”: p. 33; “tempos primitivos”: p. 132 e 173; “tempos antigos”: p. 4, 153 e 449; “antigos tempos”: p. 132, 136 e 450; “aquelles tempos”: p. 459; “tenebrosos tempos”: p. 103; “tempos bárbaros”: p. 106; “tempos heroicos”: p. 134; e “n’outros tempos”: p. 159.

⁷⁴ As referências para o segundo tomo são: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil [...]*, op. cit., 1857. As expressões podem ser encontradas nas seguintes páginas: “n’outros tempos”: p. 41; “aquelles tempos”: p. 86; “tempos remotos”: p. 121; “nesses tempos de superstição”: p. 183; “tempos da primitiva colonisação”: p. 204; e “tempos anteriores”: p. 315.

⁷⁵ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil [...]*, op. cit., 1854. “nossos dias”: 85, 86, 171, 174, 179, 257, 308, 357, 449, 450, 451 e 478; e “nossos tempos”: p. 71, 152, 221, 449 e 453. Já no tomo II, as referências para “nossos dias” são: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil [...]*, op. cit., 1857, p. XXI, 29, 47, 51, 80, 101, 154, 183, 249 e 469; e para “nossos tempos”: p. 93.

⁷⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil [...]*, op. cit., 1854, p. 10.

mundo antigo e a América. Ao abordar as semelhanças entre os habitantes nativos das ilhas Canárias e os índios do Novo Mundo, o historiador brasileiro fala em “tempos mui anteriores aos que consideramos históricos”.⁷⁷ Desta forma, Varnhagen delimita as épocas que irão compor a obra e que permitem a organização temporal.

Esse procedimento é inerente ao ofício do historiador. Cada período requer uma caracterização e denominações específicas na medida em que contém uma fisionomia própria e, portanto, é individualizado em relação ao demais. No entanto, o aspecto interessante desta temporalização é que ela permite também a transposição entre momentos diferentes. Essas “viagens temporais”, propriedade da *cor local*, objetivam estabelecer comparações e determinar as diferenças específicas entre cada período. Koselleck é providencial nesse ponto:

A transposição de experiências outrora imediatas em conhecimento histórico – entendida como o rompimento de um horizonte de expectativa, que deixa à mostra um sentido inesperado – permanece sempre comprometida com a sequência cronologicamente mensurável. Também *flashbacks* ou avanços em direção ao futuro como meio estilístico de representação [...] servem para elucidar o momento crítico ou decisivo no decurso da narrativa.⁷⁸

Flora Süssekind, aliás, identifica esse mesmo exercício na escrita de José de Alencar: “E o narrador alencariano parece divertir-se especialmente com a distribuição de marcas temporais diversas ao longo de suas histórias”. A pesquisadora ainda completa: “Lembre-se, nesse sentido, o número de vezes em que se interpola alguma digressão opondo um ‘hoje’ a um ‘naquele tempo’

⁷⁷ *Ibidem*, p. 451.

⁷⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, *op. cit.*, p. 134.

em *As minas de prata*.⁷⁹ O intuito dessas distinções temporais, informa Sússekind, é introduzir uma dimensão histórica à “paisagem-só-natureza”.⁸⁰ Para isso, o próprio cenário passa por inúmeras transfigurações históricas.⁸¹ O que se percebe é, então, que o tempo se torna um interlocutor crescente na ficção nacional da segunda metade do século XIX.⁸² Sússekind resume:

Transformar a duração em quadros e mapas, cortar possíveis laços entre História e Tempo-Corrosão se tornam tarefas obrigatórias, pois, para esse narrador-historiador da segunda metade do século passado. Por isso, não é de estranhar a preferência não pelos relatos de viagem escritos em trânsito, e marcados diretamente pela passagem cotidiana do tempo, pelo caráter de “diários de bordo”, mas sim pelos tratados e roteiros escritos de pontos ainda mais fixos, como o do proprietário de terras Gabriel Soares, como interlocutores de sua escrita ficcional.⁸³

Assim, como se percebe pelas locuções temporais, é importante destacar os limites entre o período anterior e o atual.⁸⁴ No caso de Varnhagen, o historiador reafirma ao leitor que “aqueles tempos” já não são mais os “nossos”. É imperativo, pois, esboçar a diferença entre ambos. Por isso, também emprega essas comparações e promove equivalências para informar ao leitor das especificidades dos períodos. Ilustro: ao discorrer sobre a justiça e organização militar do período colonial, assevera:

⁷⁹ SÚSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 200.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 200.

⁸¹ *Ibidem*, p. 201.

⁸² *Ibidem*, p. 205.

⁸³ *Ibidem*, pp. 207-208.

⁸⁴ Joaquim Manuel de Macedo também se vale destas âncoras temporais de modo recorrente no romance que caracteriza como histórico e intitula *As mulheres de mantilha*, de 1870. Procurei analisar a questão em: CARDOSO, Eduardo Wright. *A representação histórica a partir da obra As mulheres de mantilha (1870), ou, uma aula com o professor Joaquim Manuel de Macedo*. Trabalho de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16074>.

Estes eram os mestres de campo ou coroneis da segunda linha, isto é das *Ordenanças* ou *Auxiliares*, e ao depois das *Milicias*, cujas atribuições e influencia melhor se explicam *hoje em dia*, com dizer que eram como os commandantes dos corpos da *guarda nacional daquelles tempos*, pois *até em nossos dias* são tambem estes origem de vexames aos povos.⁸⁵

As balizas temporais buscam distinguir dois períodos cronológicos diferentes. Assim, se em um primeiro momento, o historiador aproxima passado e presente para melhor compreensão do leitor, a partir da sentença “melhor se explicam hoje em dia” Varnhagen volta a estabelecer a diferença que os separa “daquelles tempos”. Mesmo assim, como o escopo consiste em criticar a organização militar do período atual, o recurso ao passado é novamente empregado: “até em nossos dias” revela a continuidade da mazela que principiou em época distinta.⁸⁶

Esse jogo temporal, as reminiscências ao passado e as referências ao presente se repetem. Em outra oportunidade, ao relatar a morte do primeiro bispo do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, Varnhagen reflete sobre a superação do passado pelo presente. Aqui, a circunscrição da temporalidade é impulsionada por reflexões morais que, ademais, aprofundam a cisão entre os dois períodos. Além disso, surge a temática, já comentada por Valdeci de Araujo, da monumentalização dos eventos e, por conseguinte, dos tempos. Nas palavras do historiador oitocentista:

Já é tempo de abandonarmos nossa apathia pelo passado; e o melhor modo de fazermos que o povo não seja indiferente é o de lhe despertar e avivar, por meio de monumentos d’arte, os factos

⁸⁵ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1857, p. 80, grifos temporais meus.

⁸⁶ Manoel Salgado Guimarães também destaca estes “usos” da história a partir do cotejo temporal na obra de Varnhagen. Esta empresa conduz à “Uma interpretação da história que bem poderia ser instrumentalizada para fins políticos contemporâneos nossos”. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 253.

mais notáveis. Os monumentos são as pégadas da civilização em qualquer território: são as verdadeiras barreiras que devem extremar os nossos tempos históricos desses outros de barbaridade, de cujas rixas cannibais se não levantavam, e ainda bem, nem sequer provisórios trofeos.⁸⁷

A passagem, antecedida por uma imagem sobre a morte dos clérigos e religiosos intitulada “Matança do 1º bispo da Bahia e de seus companheiros”, é bastante esclarecedora. Mais uma vez, cabe ao historiador um importante papel na definição daquilo que é fundamental para a nação. Aqui, Varnhagen conclama seus contemporâneos a abandonar a apatia pelo passado. O que isso significa? O historiador parece sugerir que é imperativo demarcar o limite desse tempo anterior. O evento – e poderíamos aqui citar alguns dos epítetos utilizados por Varnhagen, como *tenebroso* e *bárbaro* – já transcorreu. Desse modo, ele deve ser deixado para trás. Agora é o momento de superá-lo. Isso, evidentemente, não significa esquecer esse acontecimento. Ao contrário, trata-se de rememorar-lo, de imortalizá-lo. Isso pode ser realizado por meio da construção de monumentos em homenagem às vítimas. Tais marcos, concretos, demarcam esse passado e, desta forma, sinalizam que os contemporâneos reconhecem a excelência ou a importância de determinados fatos.

No entanto, a potencialidade da citação não se esgota aí. Afinal, os monumentos delimitam, mais do que eventos significativos, épocas diferentes. As edificações são vestígios, marcas deixadas pela civilização. São objetos históricos por excelência, isto é, documentos. Também são produtos de um tempo específico, o tempo da civilização, o “nosso tempo”. Nem todos os períodos, evidentemente, foram capazes de os erigir. Há *terrenos* diferentes, ou seja, há os tempos da barbaridade, os tempos indígenas. Esses seriam épocas caracterizadas apenas por rixas canibais e que, portanto, sequer dispunham de troféus

⁸⁷ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], op. cit., 1854, p. 221.

temporários. Aí, a demarcação cronológica é imprecisa. Esse período é quase um não-tempo. Como já foi apontado no capítulo 1, os indígenas formavam uma temporalidade exclusiva dentro da história da nação. A *alteridade exótica* deles é, ao cabo, incorporada na *identidade*, contudo, o *outro* mantém seu estigma de *diferente*. O *tempo*, enfim, nos distingue: *nós* e *eles*. O *espaço*, todavia, nos aproxima. Passemos a este *terreno*.

3. Cor local e espacialidade da nação

3.1 A cor local como apreensão do espaço nacional

A fim de abordar a dimensão espacial da *cor local*, se faz necessário uma breve recapitulação dos argumentos expostos até aqui. A estrutura narrativa é oriunda do campo pictórico e por isso retém uma dimensão visual muito destacada. Além disso, quando a expressão é empregada em discursos diferentes dos quais se originou, ela adquire a condição de metáfora.⁸⁸ Advogo que tal dimensão metafórica pode ser lida a partir das teorizações antigas e, mormente, aristotélicas sobre o recurso. Assim, a dimensão visual se reforça na medida em que Aristóteles sustenta que a metáfora possui como característica e virtude a potencialidade de produzir imagens.⁸⁹ Acrescento, por fim, que a *cor local* é utilizada de modo mais acentuado nas parcelas descritivas dos textos. Isso porque esses enunciados, ao comportarem disputas de competências, constituem-se nas áreas ideais para o emprego de recursos narrativos variados, como as metonímias e, evidentemente, as metáforas.⁹⁰ Voltarei a esse ponto no próximo capítulo.

⁸⁸ KAPOR, Vladimir. *Local colour: a travelling concept*. Berna: Peter Lang AG, 2009, p. 7.

⁸⁹ ARISTÓTELES. *The "art" of rhetoric*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2006, 405 ou III, 11, 1-2.

⁹⁰ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993, p. 43.

É a partir, portanto, da combinação desses pressupostos que destacam a visualidade da *cor local* que se torna possível concebê-la como um instrumento de apreensão do espaço da nação. Afinal, as descrições da natureza tendem a instituir quadros da paisagem que conformam o território e, desta forma, fornecem a fisionomia da nação. Novamente as discussões acerca da literatura nesse período auxiliam a reflexão.

De acordo com Flora Süssekind, o louvor ou a descrição da natureza, o paisagismo, enfim, perpassa a constituição do narrador de ficção no Brasil oitocentista.⁹¹ Tanto sua primeira figuração (décadas de 1830 e 40), quanto o segundo momento (décadas de 1850 e 60), se baseiam no paisagismo, seja ele naturalístico, seja ele histórico. Acerca do primeiro estágio, Süssekind afirma: “Na novela de fins da década de 30, a questão é mapear o território, listar e esboçar paisagens. O que está em primeiro plano é a delimitação da *paisagem nacional*, é a descrição do território, são notas informativas sobre ele”.⁹² Ora, no capítulo 1 tentei demonstrar que a descrição da paisagem servia ao propósito de delimitação da *identidade*. Manoel Salgado Guimarães sintetiza:

A identidade de uma nação exige, obviamente, também o conhecimento das características físicas e geográficas do território do Estado. [...] Dar atenção às fronteiras do país e tratar de fixá-las e garanti-las, tanto para dentro como fora, é parte integrante do processo de formação de uma nação. Tratava-se de definir seus contornos exatos.⁹³

Nesse processo, o território também passa a ser historicizado. Retomemos Koselleck. O historiador assevera que o espaço funciona de forma *meta-histórica* e, simultaneamente, pode

⁹¹ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*, op. cit., p. 187.

⁹² *Ibidem*, p. 158.

⁹³ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação*, op. cit., p. 158.

ser *historicizado* porque é passível de ser modificado de forma social, econômica e política.⁹⁴ Nas suas palavras:

As condições geográficas meta-históricas dos espaços de ação humanos modificam sua qualidade espacial em função de como sejam dominados econômica, política ou militarmente. Formulando em caráter teórico: é próprio da perspectiva do historiador a conversão das condições meta-históricas [...] em espaços históricos. Sua utilização implícita ou explícita pode ser verificada em toda a historiografia.⁹⁵

Como então ocorre a apreensão do espaço nacional? Mais uma vez a ideia de *cápsula do tempo*, empregada por Araujo, é válida aqui. Como o historiador sugere, a cápsula não diz respeito apenas ao *tempo*, mas também formata a memória de um *local* determinado. Ainda nesse processo de definição nacional, serão importantes as análises de viajantes e cronistas estrangeiros, como Ferdinand Denis, que tendem a destacar o caráter específico do Império.⁹⁶ Será a partir do diálogo entre duas partes, entre nacionais e adventícios, que será criado um caráter de *brasilidade*.⁹⁷ Süsserkind também destaca o papel dos viajantes: “o que importa fundamentalmente? O fato de o viajante ensinar a ver, organizar para os olhos nativos a própria paisagem e definir as

⁹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo*, op. cit., p. 97.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 102. E, de certa forma, é possível incluir *O Guarani* em tal perspectiva dupla, segundo Alfredo Bosi. Ao sublinhar a grandiosa paisagem desenhada por Alencar no início do seu romance, Bosi questiona: como o homem é inserido na cena? Sua resposta permite evocar a diferenciação estabelecida por Koselleck: “Alencar oscilaria entre um Romantismo selvagem, pré-social, que define o homem como *um simples comparsa dos dramas majestosos dos elementos*, e a sua perspectiva histórica, mais coerente e assídua, pela qual a natureza brasileira é posta a serviço do nobre conquistador.” BOSI, Alfredo. “Imagens do Romantismo no Brasil”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*, op. cit., p. 240. E, em seguida, Bosi conclui: “A oscilação de Alencar, proposta no começo destas linhas, entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social resolve-se, enfim, pelo segundo pólo, que está contido no primeiro, na medida em que o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos.” *Ibidem*, p. 243.

⁹⁶ Ferdinand Denis é o elo, neste período, entre literatos brasileiros e europeus. ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*, op. cit., p. 152.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 180.

maneiras de descrevê-la. E desenhá-la”.⁹⁸ O escopo é salientar a cor característica da nação, ou seja, sua *cor local*.

A reflexão sobre a literatura, pois, também é importante para a compreensão da *cor local* como um instrumento de apreensão do *espaço* nacional. A estrutura narrativa representa, como visto, um subsídio para a construção da *identidade* e da especificidade da nação. Sustento que, também na historiografia, seu emprego é fundamental. O mapeamento da nação não estava restrito, portanto, aos literatos. É possível pensar, inclusive, que o próprio IHGB participava desse projeto. Se a ênfase da instituição recairá, posteriormente, sobretudo na dimensão historiográfica, é imperativo ressaltar que a academia é fundada considerando os dois tipos de saberes: histórico e geográfico. A comunhão desses conhecimentos se concretiza sobretudo em um gênero específico de apreensão do espaço nacional: as corografias.⁹⁹ Os *ofícios* histórico e geográfico concorriam, informa Cezar, para os esforços de construção de uma unidade nacional, ao mesmo tempo em que estas *práticas* se legitimavam:

Elas [história e geografia] são instrumentos intelectuais dessa ação política. Trata-se de um movimento cognitivo de mão-dupla, pois funciona simultaneamente como prova dos argumentos utilizados na política, e sedimento cultural à formação e delimitação da história e da geografia enquanto domínios científicos.¹⁰⁰

⁹⁸ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui, op. cit.*, p. 39.

⁹⁹ PEIXOTO, Renato Amado. *A máscara da medusa: a construção do espaço nacional brasileiro através das corografias e da cartografia no século XIX*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 126. Nas décadas de 1860 e 1870, contudo, tanto o instituto quanto as corografias perdem espaço para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros e para as cartografias no processo de delimitação do espaço da nação. *Ibidem*, p. 219.

¹⁰⁰ CEZAR, Temístocles. A geografia servia, antes de tudo, para unificar o Império. Escrita da história e saber geográfico no Brasil oitocentista. *Ágora*, Santa Cruz do Sul, v. 11, n. 1, jan./jun., 2005, p. 83. D’Avezac aliás também partilha da concepção que unifica história e geografia e a expõe na abertura de seu exame acerca da obra de Varnhagen. Nas suas palavras: “É proverbial que a Geografia é a companheira inseparável da História [...]”. D’AVEZAC, Armand. *Considérations géographiques sur l’Histoire du Brésil*. Examen critique d’une nouvelle Histoire Générale du Brésil. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1857, p. 1. É possível que essa perspectiva esteja na base da crítica do geógrafo

E, nesse empreendimento, a geografia desempenhou um papel importante e equivalente ao da história, ao menos até meados do século XIX, como sustenta Lilian Carlos. Nas suas palavras: “Quando Cunha Mattos e Cunha Barbosa propuseram a criação de uma instituição histórica e geográfica, foi porque eles pretendiam desenvolver dois ramos do conhecimento que tinham, cada um, seu objeto, – ainda que devessem estar em constante relação”.¹⁰¹ Ambos os saberes concorriam, em comunhão com a literatura, para conformar a paisagem do Estado imperial.

Assim, a definição do espaço nacional era uma tarefa importante para a produção intelectual do período. Ela mobilizou, como se percebe, a constituição de instituições, como o IHGB, que destinavam seus esforços para a delimitação do território do Império. Desta forma, as penas dos homens de letras desse período também estavam voltadas para a realização de tal objetivo. Recorro novamente a Cezar, que sintetiza a funcionalidade da produção geográfica no período:

[...] este saber [geográfico] não tem outro objetivo senão o de exprimir a ideia de nação, de representá-la em imagem. Assim, o *Atlas*, e por extensão o *saber geográfico*, fornecem aos brasileiros a possibilidade de ver a nação, ou sobretudo de aprender a vê-la, a mensurar as dimensões de seu próprio país. Mesmo seus pequenos erros e imperfeições não prejudicam o conjunto do espectro de visibilidade. Eles funcionam como distúrbios da faculdade de ver que não impedem, entretanto, a visão do todo.¹⁰²

No excerto, Cezar refere-se ao *Atlas do Império do Brazil* (1868), de autoria de Candido Mendes de Almeida. No entanto, o

endereçada ao historiador. Lembremos que ela se pautava pela censura à escassez descritiva da obra de Varnhagen.

¹⁰¹ CARLOS, Lilian Beatriz. *Uma relação a dois: a história e a geografia nos primeiros anos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Dissertação de Mestrado em história. São Leopoldo: Unisinos, 2008, p. 29.

¹⁰² CEZAR, Temístocles. *A geografia servia*, *op. cit.*, p. 95, grifo meu.

aspecto fundamental a ser destacado é que o conhecimento geográfico desvela o território do Império, ou seja, torna-o passível de ser *visto e reconhecido*. Trata-se, como assevera Cezar, de construir uma imagem para a nação. *Ora, salientei acima, que a cor local, devido à sua origem e à sua condição metafórica, carrega uma dimensão imagética bastante evidente. O mecanismo, recordemos, pode colocar o objeto representado sob os olhos do leitor. Assim, se o escopo é revelar o espaço para os brasileiros, a cor local pode ser vista como um subsídio fundamental.*¹⁰³

Desta forma, por um lado, o espaço é concebido como fundamental para a constituição da nação, na medida em que é a partir dele que o Estado se organiza. Por outro, como salientado, a escrita da história participa do processo de constituição do território nacional. Portanto, é possível esperar que, de alguma forma, o espaço seja inserido nas obras historiográficas do período. No entanto, como isso é feito? Como a escrita da história incorpora o território da nação? Esta inserção ocorre a partir das descrições das paisagens redigidas pelos historiadores do período. Afinal, os enunciados descritivos não só estão presentes nas obras de historiadores, como também são partes importantes da construção dos argumentos historiográficos.

A questão acima, contudo, pode receber uma resposta alternativa que diz respeito a outro nível de análise. A paisagem é incorporada na obra historiográfica como uma *estrutura*. Cabe aqui retomar, pois, a distinção comentada por Koselleck entre *evento* e *estrutura*. Ambos diferenciam-se na medida em que, enquanto o primeiro é extraído da infinidade dos acontecimentos, a segunda evoca durações de tempo mais longas e não necessariamente sucessivas.¹⁰⁴ Esta distinção enseja uma diferença

¹⁰³ É importante ressaltar que as corografias também carregam uma dimensão pictórica desde sua constituição como um gênero específico: “As corografias participavam de um gênero que deve sua origem à definição e à interpretação ptolemaica da Geografia. Nesta, basicamente se enfatizava a necessidade da visão e a importância da imagem e do pictórico, sendo a Pintura a sua alegoria mais perfeita”. PEIXOTO, Renato Amado. *A máscara da medusa*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, op. cit., p. 135.

formal. Assim, camadas alternativas de tempo requerem distintas aproximações metodológicas, ou seja, meios diversos de comunicação de conteúdo na escrita da história.¹⁰⁵ Ora, os *eventos* recebem, pois, um tratamento *narrativo*; já as *estruturas*, por sua vez, demandam um desenvolvimento *descritivo*.¹⁰⁶ Evidentemente, esta partição não é imutável:

Fixar a “história” desta ou daquela maneira seria impor escolhas inapropriadas. Ambos os níveis, o das estruturas e dos eventos, remetem um ao outro, sem que um se dissolva no outro. Mais ainda, ambos os níveis alternam-se em importância, revezando-se na hierarquia dos valores, dependendo da natureza do objeto investigado.¹⁰⁷

Ora, a longa duração ou a estrutura podem ser expressas justamente pela paisagem, pela natureza. O historiador alemão reconhece esta possibilidade.¹⁰⁸ Além disso, evocando a diferença entre espaços, instituída também por Koselleck, recorde-se que uma de suas manifestações atuava como em elemento meta-histórico. A estrutura também carrega essa abrangência e é a partir daí que há o encadeamento com o evento: “estruturas mais ou menos duradouras, mas de todo modo de longo prazo, são condições de possibilidades para os eventos”.¹⁰⁹ Em síntese, a incorporação da paisagem responde tanto a uma necessidade cognitiva, expressa, por exemplo, por Martius (o espaço permite uma compreensão mais apropriada da história e enseja o reconhecimento), quanto discursiva (a *estrutura* incorpora os *eventos*).¹¹⁰

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 133.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 133.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 137.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 136.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 138.

¹¹⁰ Não se trata, evidentemente, de equivaler *evento* e *tempo* ou *estrutura* e *espaço*. São vetores que atuam em níveis diferentes. No entanto, é importante destacar que a *estrutura* carrega duas propriedades também assinaláveis ao *espaço*, a saber, a condição de possibilidade e a duração

Varnhagen permite ilustrar esse argumento em seu duplo nível. A ideia do *reconhecimento* a partir do exercício descritivo mais uma vez se impõe. É possível percebê-la na *operação historiográfica* realizada pelo historiador, no ano de 1851. Nesta ocasião, Varnhagen compila, estabelece e publica o relato de Gabriel Soares de Sousa, tornando-o uma fonte legítima para a escrita da história.¹¹¹ Nesse trabalho de crítica documental, o historiador tece breves comentários sobre os 270 capítulos do relato do português que viveu em terras americanas no século XVI. Em uma destas apreciações, logo após a descrição da cidade de Salvador, o historiador assevera: “Ao lermos esta parte da descrição da cidade, quando aportamos na Bahia em principio de Maio d’este anno, quasi que acompanhavamos o autor passo a passo; tanta verdade há em sua descrição”.¹¹²

A sumária observação de Varnhagen sobre a descrição da paisagem composta por Soares de Sousa é determinante para este estudo. Como se nota, o historiador sugere que o procedimento permite ao leitor recuperar a paisagem com fidelidade. E esse *reconhecimento* pode ser realizado mesmo depois de transcorridos mais de duzentos e cinquenta anos entre o relato original e o trabalho de crítica documental. Isso demonstra, então, como as dimensões do *tempo* e do *espaço* se coadunam nas descrições. Iguamente, Varnhagen expressa como o *evento* imiscui-se na *estrutura*.¹¹³ Assim, seria possível tomar uma descrição do *Tratado*

extensa. Neste sentido, e é isto que tento demonstrar, a *paisagem* pode ser caracterizada como *estrutural*.

¹¹¹ CEZAR, Temístocles. Quando um manuscrito torna-se fonte histórica. As marcas de verdade no relato de Gabriel Soares de Sousa (1587). Ensaio sobre uma operação historiográfica. *História em Revista*, Pelotas, v. 6, dez., 2000, p. 39.

¹¹² VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tratado Descriptivo do Brazil, em 1587, obra de Gabriel Soares de Souza. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 14, 1973 [1851], pp. 380-381.

¹¹³ Koselleck adverte, contudo, que a integração entre evento e estrutura jamais é total: “Permanece, contudo, um resquício irresolúvel, uma aporia metodológica que não permite amalgamar eventos e estruturas. Existe um hiato entre os dois elementos porque suas extensões temporais não podem ser obrigadas à congruência, nem na experiência, nem na reflexão científica. A distinção e a delimitação entre evento e estrutura não deve conduzir a que se eliminem suas diferenças, de modo a conservar sua

Descritivo do Brazil por guia do território e, inclusive, seguiu-a de perto, na medida em que sua precisão expressa o espaço de modo fidedigno. Aqui, de certa forma, *tempo* e *espaço* são imobilizados e se destaca a continuidade entre o passado e o presente. Se, momentaneamente, desfizéssemos as amarras que isolam *tempo/espaço* e *evento/estrutura* em níveis de análise diferentes, seria possível conceber um *espaço estrutural* e, algo menos corriqueiro na história moderna, um *tempo estrutural*.¹¹⁴ A *cápsula do tempo* (que abarca o *espaço*) do futuro passado ganha, pois, uma ilustração.

Por isso é possível sustentar que os enunciados descritivos não são meros quadros intercalados aos textos das obras historiográficas. Pelo contrário, o procedimento possui um lugar específico dentro das narrativas. Sua disposição é deliberada e isso corrobora a percepção de que as descrições participam da própria organização do argumento historiográfico. No caso de Varnhagen, a técnica responde a uma lógica interna da obra, ou seja, ao próprio desenvolvimento diacrônico da história, como tentarei demonstrar no próximo capítulo. Antecipo, recorrendo outra vez a Koselleck, o argumento:

Os eventos são provocados ou sofridos por determinados sujeitos, mas as estruturas permanecem supraindividuais e intersubjetivas. Elas não podem ser reduzidas a uma única pessoa

finalidade cognitiva: nos ajudar a decifrar as múltiplas camadas de toda história, como nos lembra a etimologia de 'história' [*Geschichte*]. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁴ Marshall Sahlins aborda exatamente este ponto. O antropólogo reconhece que o pensamento ocidental considera *estabilidade* e *mudança* como categorias antitéticas. Desta forma, a história, vista como mudança, não poderia contemplar a *estrutura*. SAHLINS, Marshall David. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 180. Sahlins, no entanto, discorda desta oposição, na medida em que não encontra nenhuma base fenomenológica que a fundamente e nem uma vantagem heurística na sua aceitação. Ao contrário, "aquilo que está em questão é a existência da estrutura na história e *enquanto* história". *Ibidem*, p. 181. Afinal, sustenta o antropólogo, a *estrutura* é um objeto histórico. *Ibidem*, pp. 7-8. O evento (cultural) só adquire significação histórica quando inserido em uma *estrutura*. *Ibidem*, p. 15. A fim de apreender esta relação, Sahlins cunha então a categoria da *estrutura da conjuntura*. *Ibidem*, p. 160. Não se trata aqui de aprofundar a reflexão, mas de apontar a possibilidade de pensar em uma história e tempo *estruturais*.

e raramente a grupos precisamente determinados. Metodologicamente, elas requerem, por essa razão, determinações de caráter funcional. Com isso, as estruturas não se tornam grandezas extratemporais; ao contrário, elas adquirem frequentemente um caráter processual – que pode também se integrar às experiências dos eventos cotidianos.¹¹⁵

Desse modo, a *estrutura* desvela uma funcionalidade. É nela que a narração dos *eventos* adquire sentido. E, acrescenta Koselleck, muitas vezes a *estrutura* se integra aos *eventos*. Se mantivermos as amarras soltas, será possível compreender, creio, o papel que a paisagem desempenha na obra de Varnhagen. O historiador defende a importância da descrição do espaço como um preâmbulo à narração dos eventos. Eis, portanto, a função adquirida pela *estrutura*, considerando que, muitas vezes, a pintura da natureza se integra aos próprios *eventos*. Por isso, *tempo* e *espaço* requerem amiúde um tratamento unitário.

Enfim, instrumento de apreensão espacial, como dito, a *cor local* pulula nas descrições de paisagens elaboradas por historiadores durante o século XIX. No entanto, o mecanismo também está presente na literatura, como foi apontado acima. Permanecemos, inicialmente, nas discussões acerca da literatura, mais precisamente quando as composições literárias tornam-se objeto de pesquisa do historiador. Isso permite a inclusão de outra obra de Varnhagen no corpo documental desta pesquisa: o *Florilegio da poesia brasileira*. Aqui, a interlocução entre literatura e história se acentua na medida em que a poesia se torna o objeto primeiro da história. Ora, se cabe à produção literária expor e demarcar o espaço físico da nação, não é acidental que um critério como a *cor local* se torne fundamental para a análise desse tipo de escrita. Assim, em sua obra de história literária, Varnhagen utiliza a *cor local* como um critério norteador para selecionar e avaliar a

¹¹⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, op. cit., p. 136.

produção poética e, desta forma, conformar e apreender a paisagem da nação.

3.2 Florilegio da poesia brasileira

A história literária escrita por Varnhagen fornece justamente uma ilustração disso. Publicada em 1850, a obra *Florilegio da poesia brasileira* é considerada uma das primeiras tentativas de sistematização da produção literária nacional. Isso porque a “americanidade” aparece como o principal motivo organizador do texto. Aliás, Varnhagen expõe, desde o início, o critério que presidirá a seleção das poesias. Trata-se de escolher justamente as composições que, ao menos no assunto, sejam brasileiras.¹¹⁶ Em seguida, o próprio historiador reforça esse elemento, ainda no prólogo:

Intitulâmos este livro – *Florilegio da Poesia Brasileira* – mâs repetimos que não queremos por isso dizer, que offerecemos o melhor desta, porém sim (com alguma excepção) o que por mais americano tivemos. Escolhemos as flores, que julgâmos mais adequadas pâra o nosso fim, embora seja alguma menos vistosa, outra pique por alguns espinhos, ésta não tenha aroma, aquella pareça antes uma descorada *orchydea*, e aquell’outra uma *parasyta* creada com ajuda de seiva alheia, etc.¹¹⁷

Assim, o florilégio não reúne as melhores flores, mas as flores mais americanas. A poesia nacional demanda composições nativas que produzam frutificações próprias e não cópias de outras criações. Nesse sentido, a *cor local*, que possui como escopo

¹¹⁶ 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 letras no Brazil*. Lisboa: Imprensa nacional, tomo 1, 1850, p. III.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. IV-V.

destacar o que identifica e caracteriza a nação, assume o papel principal na distinção e eleição das composições poéticas.¹¹⁸

Por si só, esse corte fornece um atrativo natural para os leitores do Império. Afinal, a escolha apresenta justamente as composições que, de algum modo, abordam a nação na qual os leitores se inserem. No entanto, esse critério nacionalista ainda é capaz de, consoante o historiador, fascinar os leitores adventícios. Desta forma, a seleção de um tipo específico de produção atua em duas frentes. Nas palavras de Varnhagen:

Esta decisão [o critério da *brasilidade*] nos facilitou a empreza, e cremos que ésta collecção adquirirá com isso mais interêsse pâra o leitor europeu, ao passo que deve lisongear o americano, vendo que vai já pâra dois seculos havia no Brazil quem julgava que se podia fazer poesia sem ser só com coisas de Grecia ou Roma.¹¹⁹

O mesmo critério (no caso, a brasilidade) serve a um duplo propósito: identifica o que é característico para o leitor nacional e, simultaneamente, responde à demanda do leitor estrangeiro. Dessa forma, a *cor local*, é capaz de lisonjear o brasileiro e agradar ao adventício. Esse ponto, tratado de forma teórica no capítulo 1, adquire aqui ilustração. O extrato permite visualizar o que Luiz Costa Lima denominou de *anseio de se tropicalizar*, ou seja, o escritor americano ressalta sua condição tropical nas suas composições.¹²⁰ Esse sentimento agrega-se à demanda de *exotização*, oriunda mormente do Europeu e explicitada, por exemplo, por Ferdinand Denis, como comentado a partir da tese de

¹¹⁸ Antonio Candido resume: “Ser bom, literariamente, significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene. Por isso o Indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os *verdadeiros* predecessores, que segundo os românticos teriam conseguido graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa (clássica)”. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 178.

¹¹⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*, op. cit., tomo 1, 1850, pp. III-IV.

¹²⁰ COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 205.

Kapor na qual a *cor local* pode ser concebida como uma faceta do *exotismo*.¹²¹ Esta justaposição entre demandas e observadores colocados em pontos diferentes, no caso, habitantes do Império e congêneres europeus, pode ser concebida, reitero, como uma *autoexotização*.

O que, no entanto, participa desse critério seletivo? Como ele se constitui e exerce esse duplo efeito? Na introdução da obra em questão, intitulada *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*, que antecede a seleção das flores mais americanas, o elemento de corte da brasilidade, ou de nacionalidade, progressivamente se esboça. Varnhagen, por exemplo, ao elogiar a obra do bispo Balbuena que, no século XVII, escreveu sobre o México, fornece algumas diretrizes:

Fôrça é confessar que a obra de Balbuena é, de todas as que temos mencionado, a que mais abunda em scenas descriptivas, por se haver elle inspirado, mais que todos os outros, de um dos grandes elementos, que deve entrar em toda a elevada poesia americana – a magestade de suas scenas naturaes.¹²²

Balbuena, enquanto modelo a ser reproduzido, é alçado à condição de guia da poesia americana. Isso porque o bispo do México soube aproveitar justamente aquilo que é o principal critério da coletânea: a exploração da natureza. A condição natural é – eis uma atribuição imperativa – majestosa. O critério, então, da *americanidade* passa pela delimitação da paisagem, pela exploração daquilo que é característico do espaço americano. A dimensão espacial da *cor local*, pois, se acentua. E o critério deve ser concretizado por meio da abundância das cenas descritivas.¹²³

¹²¹ KAPOR, Vladimir. Exotisme et couleur locale, *op. cit.*, p. 5.

¹²² VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*, *op. cit.*, tomo 1, 1850, p. XIV.

¹²³ Janaína Senna especula que, diante de muitas opções para nomear a obra, Varnhagen tenha optado por *florilégio* como uma forma de ressaltar o privilégio concedido ao elemento natural que será a tônica de sua compilação. SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho*: as antologias oitocentistas e a construção do passado literário. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006, p. 38. Para uma abordagem mais aprofundada sobre as acepções do termo, remeto ao segundo capítulo da tese de Senna: “Todos os nossos ontens”. *Ibidem*, pp. 17-76.

Logo em seguida, Varnhagen fornece outra indicação dessa abordagem descritiva. De qual forma a descrição deve ser construída na poesia? O historiador pontifica: “A America, nos seus diferentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem [...]”.¹²⁴ Cabe ao poeta, simplesmente, reproduzir sua visão, sua contemplação acerca daquilo que especifica e distingue a América: a natureza.¹²⁵ E, para isso, o escritor pode valer-se da *cor local* que justamente ressalta o caráter visual da narrativa e possibilita a reprodução daquilo que o poeta vê.

Estabelecido e conformado o critério, é possível já aplicá-lo e demandá-lo aos autores que participam da seleção poética. Nesse ponto, nota-se a reprodução do *topos* duplo relativo à *cor local*. Mencionei acima que o recurso narrativo pode atuar em dois âmbitos na escrita: como crítica e como integrante de um vocabulário empregado para a escrita da literatura e da história. Varnhagen então reivindica o emprego da *cor local* e exige que o escritor demonstre seu pertencimento à nação da qual faz parte. A *brasilidade* que mobilizou a seleção das poesias também é utilizada para apreciar cada produção de forma individualizada. Além disso, é necessário destacar que esse critério auxilia a formação de um certo consenso acerca daquilo que caracteriza o Brasil. Afinal, demanda-se do poeta a reprodução de uma imagem já consolidada ou em processo de consolidação sobre a nação. Imagem esta repetida e celebrada e que se refere de modo quase irrestrito à exaltação da natureza tropical. A *cor local* pinta uma imagem da nação.

É possível, pois, vislumbrar estes *topoi* também na escrita de história da literatura empreendida por Varnhagen. Ainda na introdução, o historiador observa sobre o poeta Paraguaçu:

¹²⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*, op. cit., tomo 1, 1850, p. XVI.

¹²⁵ E neste ensaio se percebe, mais uma vez, a exclusão dos indígenas empreendida por Varnhagen. O que importa é a língua portuguesa, por isso mesmo, o historiador dedica-se a apresentá-la, de modo pormenorizado, indicando sua origem, acentuações e diferenças em relação ao idioma português de Portugal. Não há espaço, pois, para as línguas indígenas. *Ibidem*, p. XXII.

Não sabemos como haverá modificado a sua *Primavera*, tão notável pelo estylo e metrificação, mäs onde *faltava muita côr americana*. Sentimos que o poeta fluminense preferisse entre as quadras do anno a que na Europa é mais risonha, e fizesse menção de se ter acabado o frio do vento norte, quando *o frio no Brazil não vem desse lado*; e que se lembre da flor de amendoeira, pois se há ésta árvore em algum jardim de aclimação, não é pâra nós um indício de primavera, etc.¹²⁶

Enfim, como se percebe, Varnhagen critica a ausência de uma *cor mais americana* na poética de Paranaguá. Aliás, poeta fluminense, isto é, brasileiro, o historiador recorda. É justamente sua condição nacionalista que deveria atuar em sua escrita poética. Paranaguá, ao priorizar o clima e o solo europeu, parece ter se esquecido disso. Aí reside sua inadequação. Falta-lhe, para recuperar a expressão de Constant, a *cor dos lugares*. A avaliação de Varnhagen, desta forma, contempla os aspectos formais do poema, como o estilo e a métrica. No entanto, há outro critério que deve ser considerado, como a identidade do escritor em relação à (sua) nação. É imperativo ser americano. E isso significa explicitar essa condição na poesia. Assim, torna-se necessário retratar e tematizar o clima nacional, sua natureza, e, expor, desta forma, as características naturais que identificam o Império brasileiro.¹²⁷

É possível fornecer outra ilustração da demanda pela *cor local* na introdução do *Florilegio*. Se o excerto é semelhante, a postura de Varnhagen é diferente porque mais incisiva. Além disso,

¹²⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*, op. cit., tomo 1, 1850, pp. LI-LII, grifos meus.

¹²⁷ Para Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg, a inserção do homem em seu ambiente é o que caracteriza, principalmente, a *cor local*. Nas suas palavras: “O romântico, portanto, com o destaque que ele dá ao característico, àquilo que distingue o indivíduo dentro do quadro da sociedade, da nação, da classe em que se encontra, ou que individualiza estes ‘meios’ da vida coletiva, abre caminho para a ciência social, mas a sua preocupação básica não é de modo nenhum científica, pelo menos numa acepção estrita. O que ele procura é configurar um homem dentro de um ambiente. Daí seu constante interesse pela ‘cor local’”. ROSENFELD, A. e GUINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*, op. cit., p. 269.

o fragmento seguinte permite explorar melhor essa posição que caracterizei como *autoexotismo*. Ouçamo-lo:

A muita convivencia que, na qualidade de collega, com Macedo tivemos, e a amisade que a elle nos ligava, nos permittiram quasi que assistir á composição dos ultimos dois cantos do seu poema, ao qual, a pedido nosso, o auctor decidiu dar uma côr *mais americana* na parte descriptiva; e lastimâmos que não dêsse ainda mais desenvolvimento a este nosso pensamento, quando quasi simplesmente nomeia as fructas, etc.¹²⁸

Como dito, aqui Varnhagen informa ao leitor de sua “participação” na elaboração da poesia do amigo e colega Álvaro Teixeira de Macedo. O historiador acompanhou a realização do poema e buscou dotá-lo de uma *cor mais americana*, isto é, objetivou acentuar justamente aquilo que, para ele, parece ser o principal critério para a escrita poética voltada, como salientado, para a conformação da paisagem. Ademais, esse excerto permite compreender melhor o que Varnhagen entende por *cor local*. Trata-se, enfim, de uma maneira de explorar a natureza nacional, expondo o que lhe constitui e apresentando suas partes. Ao nomear as frutas, e poderíamos acrescentar, identificar os tipos de árvores, o curso dos rios, as medidas dos outeiros etc., o poeta estaria delimitando e apresentando a paisagem que constitui a nação naquele período.¹²⁹ Creio que foi isso que Varnhagen fez quando, na sua *Historia geral do Brazil*, descreveu a natureza da nação. Esse é um dos temas do próximo capítulo.

¹²⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*, op. cit., tomo 1, 1850, p. LIII. O poema em questão intitula-se “A Festa de Baldo”. No segundo tomo do *Florilegio*, Varnhagen transcreve o último canto da composição. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*, op. cit., tomo 2, 1850, pp. 683-694.

¹²⁹ Se a poesia deve, então, apresentar uma imagem da nação, é possível dizer que ela retém também um caráter didático. Lionel Gossman demonstra, neste sentido, a importância assumida pela literatura no século XIX: “a educação literária foi concebida pelos românticos não como um instrumento de divisão e de discriminação, mas como um modo de curar feridas, dissolver as diferenças e restaurar todas as totalidades perdidas”. GOSSMAN, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge; London Harvard University Press, 2001, p. 38.

Mais uma vez se percebe a aproximação e o vínculo estabelecido pelo próprio historiador entre a *cor local* e a descrição. Como afirmado anteriormente, os enunciados descritivos parecem ser o espaço textual mais apropriado para o emprego do recurso narrativo. Isso é válido tanto para textos historiográficos quanto para os poéticos do período. Assim, uma escrita nacional, seja ela uma poesia ou uma história, deve responder a critérios semelhantes em relação à apresentação das características que identifiquem justamente essa nação. Nesse quesito, elas se aproximam. A tarefa de ambas se assemelha: retratar a paisagem nacional.

3.3 O *theatro* da nação

No entanto, como é possível retratar a paisagem nacional? Sugeri acima que a descrição participa da argumentação historiográfica e, desta forma, fornece subsídios para a conformação do território. Reserva, contudo, o próximo capítulo para tratar da descrição e de seus *efeitos*. De qualquer forma, vejamos mais uma vez como Varnhagen apreende o *espaço* da nação. Tomo como ilustração desse procedimento a seção XLI do segundo volume da *Historia geral do Brazil*. Aqui, o historiador aborda, entre outros pontos, a colonização das províncias sulistas do Império:

*E para que desde já tenhamos idea deste local, que dahi a pouco menos e a pouco mais de um terço de seculo devia por duas vezes ser theatro de graves contendidas guerreiras entre Portugal e Hespanha, cumpre que nelle nos detenhamos alguns momentos, o que faremos com tanta mais razão quanto que foi desta paragem que proveiu o nome a toda a provincia, das mais bellas e florescentes do Imperio.*¹³⁰

¹³⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1857, p. 151, grifos meus.

Varnhagen preocupa-se em justificar a introdução do espaço em meio à narrativa: o território em questão se tornará, em breve, relevante para o relato histórico, por isso é fundamental que o leitor, desde já, o *(re)conheça*. Assim, o *espaço*, a *descrição*, antecedem os eventos, a *narrativa*. Os dois procedimentos se complementam. Um indício dessa complementaridade é justamente o emprego do vocábulo *theatro*.

Presente no fragmento acima, a expressão é recorrente na *Historia geral do Brazil* o que, por outro lado, aponta para a importância da delimitação do espaço na narrativa historiográfica. Varnhagen emprega a metáfora *theatro* com o sentido de espaço e território ao menos três vezes no tomo inicial da *História geral do Brazil*¹³¹, e em pelo menos quatro oportunidades no tomo de encerramento de sua obra.¹³² Esse vocabulário é compartilhado por outros integrantes do IHGB, como Januário da Cunha Barbosa, por exemplo.¹³³ Cito-o:

A Geographia, como escreve o sabio Ritter, não póde dispensar-se da coadjuvação da Historia, porque não póde deixar de ser uma sciencia real das relações do nosso globo com o espaço; da mesma sorte que a Historia, occupando-se da successão dos acontecimentos no tempo, tem necessidade de um *theatro*, em que se operão os factos que relata. O objecto da Geographia é o estudo da superficie da terra [...]. A superficie da terra é o *theatro* da actividade do homem; ella se modifica debaixo da sua acção, e com elle está em um relação eterna. Nem todos os acontecimentos de que tem sido *theatro*, lhe pertencem, é verdade; porém alguns há de que não póde jámais separar-se.¹³⁴

¹³¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1854, p. 30, 247 e 361.

¹³² VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1857, p. 37, 84, 151 e 214.

¹³³ O geógrafo francês também menciona o teatro dos eventos. D'AVEZAC, Armand. *Considérations géographiques sur l'Histoire du Brésil*, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁴ CUNHA BARBOSA, Januário da. Relatório do secretário perpétuo. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 2, 1916 [1840], pp. 587-588.

História e geografia, assim, se complementam. Por isso, tempo e espaço não podem ser tratados de modo separado - o instituto, afinal, é histórico e geográfico. Na *cor local*, estas dimensões se mesclam. Fluckiger, ao abordar a dramaturgia como um laboratório do dispositivo narrativo, assevera: “A concepção do tempo aparece também espacializada: se ‘ingressa’ em uma época (reconstituída pela arte), como se ingressa em uma sala de teatro”.¹³⁵ Na conjugação, portanto, entre as duas dimensões, tanto o *tempo* pode ser *espacializado*, quanto o *espaço* pode ser *temporalizado*. Contudo, por ora, reingressemos no teatro.

A expressão, uma metáfora, tem como acepção o espaço no qual os acontecimentos irão se desenrolar. Assim, se a descrição da paisagem é um modo, consoante Cezar, de formular a imagem da nação, Varnhagen vale-se igualmente de uma metáfora que remete ao aspecto visual da narrativa para engendrar esse quadro.¹³⁶ Isso porque, se vista sob o ângulo do receptor do procedimento, a expressão é capaz de transformar a categoria de leitor em algo muito mais complexo e elaborado, na medida em que o *theatro* pressupõe um público, um espectador que assiste à representação dos acontecimentos.

Afinal, o *theatro* carrega consigo, tanto na acepção do *Vocabulário* de Bluteau, quanto na entrada do *Dicionário* de Moraes Silva, a dimensão visual. Reproduzo-as, iniciando pelo significado do termo em Bluteau: “Derivase do Grego *Theatis*, que quer dizer *Espectador*. He o lugar em que se ajuntão os que querem ver Tragedias, Comedias, & outros semelhantes

¹³⁵ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 35.

¹³⁶ David Marshall sustenta que também o pitoresco, no século XVIII, carrega uma perspectiva teatral. Esta dimensão é explicitada na concepção e cultivo de jardins: “O jardim pitoresco pode ter buscado ser menos teatral, mas ele buscou não menos ser teatro”. MARSHALL, David. “The Problem of the Picturesque”. In: *The frame of art: fictions and aesthetic experience, 1750-1815*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 38.

espectáculos”.¹³⁷ Já no Moraes Silva, a definição é: “Lugar onde se representão dramas, e onde se assiste a representação deles”.¹³⁸

Destarte, o emprego desse vocábulo não parece aleatório. Recordemos que inúmeras reflexões acerca do uso da *cor local* nasceram das críticas e elucubrações sobre a dramaturgia. Talvez o aspecto fundamental aqui seja justamente a potencialidade imagética do recurso. Afinal, a dimensão visual inerente ao *theatro* pode ser entendida como uma forma, inclusive, de solucionar impasses e resolver questões relativas à interpretação histórica dos acontecimentos. O próprio Varnhagen advogava isso. Ilustro: ao tratar da guerra contra os holandeses, o historiador atenta para as atuações exemplares dos personagens do conflito. Afirma, no entanto, que os detalhes de tais eventos não caberiam em uma história que se pretende geral. No entanto, acrescenta:

[...] e se algum dia a sorte nos *guiar os passos ás provincias de Pernambuco e Alagôas, de modo que as possamos por algum tempo percorrer em todos os sentidos, e ver por nossos propios olhos o theatro desta prolongada guerra, e estudar os antigos campos de batalha, [...]* talvez que emprehendamos tratar o assumpto com mais extensão em uma historia especial, que em tal caso chamariamos da guerra dos vinte e quatro annos.¹³⁹

A presença do historiador no *theatro* dos acontecimentos, desta forma, lhe permite obter subsídios para uma história mais detalhada e precisa. A proximidade confere, enfim, maior fidelidade à tarefa do historiador, como aliás já foi destacado no capítulo precedente com Rodrigo de Souza da Silva Pontes e Joaquim Manuel de Macedo. Ora, esta postura caracteriza a *autópsia*, procedimento corrente na escrita da história antiga, mas

¹³⁷ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, tomo 8, 1721, p. 149.

¹³⁸ MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA*. Lisboa: Typographia Lacerdina, v. 2, 1813, p. 773.

¹³⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1854, p. 361, grifos meus.

ainda atuante na historiografia oitocentista e que pode ser elaborado por meio do emprego da metáfora na sua versão *retórica*. Se a visão auxilia o historiador na escrita da história, é possível pensar que a metáfora teatral contribui para que o leitor, de forma figurada, veja o passado. A *cor local* é uma metáfora, lembremos, e se realiza/manifesta por meio de outras metáforas. *Creio ser válido pensar o teatro, então, como pertencente à retórica pictórica. Desta forma, a expressão pode ser concebida como uma autópsia vicária ou de segundo grau na qual o receptor da descrição transforma-se em espectador dos acontecimentos ou da paisagem relatada. Eis, portanto, uma diferença significativa: se a autópsia é um recurso direcionado para o historiador e transmite maior fidelidade na execução de seu ofício, a autópsia vicária torna-se uma faculdade voltada para o leitor da narrativa. O objetivo parece ser, justamente, transportar a noção de fidelidade, de modo a reduplicá-la e assegurar tanto a veracidade da narrativa quanto a crença do leitor.*¹⁴⁰

Torna-se importante relatar que a conversão do leitor em espectador, a *autópsia vicária*, dispõe de precedentes: a escrita da história recorreu inúmeras vezes a esse procedimento. Mark Salber Phillips demonstra, por exemplo, ao abordar a questão da distância na historiografia oitocentista, que pensadores como Hume e Lord Kames defendiam diferentes formas de aproximação com o objeto narrado. Este último, refletindo sobre os meios para difundir a educação moral para a sociedade, advogava o emprego do

¹⁴⁰ Afinal, é necessário atentar para a hipótese sugerida por Fernando Nicolazzi na qual a legitimidade da escrita historiográfica não deriva unicamente dos procedimentos escriturários empregados pelos historiadores, mas também da articulação entre prática escrita e ato de leitura. NICOLAZZI, Fernando. Como se deve ler a história? Leitura e legitimação na historiografia moderna. *Varia historia*, Belo Horizonte, v. 26, n. 44, jul./dez., 2010, p. 525. Tal investigação permite - leiamos a conclusão do artigo - "levar em consideração que, ao se falar em escrita da história, não se deve perder de vista que esta história também é lida e que o ato de leitura ali implicado é parte constitutiva do que se pode chamar conhecimento histórico". *Ibidem*, pp. 544-545.

princípio estético da *ideal presence*.¹⁴¹ “Escritores de gênio, sensíveis ao fato de que o olho é o melhor caminho para o coração,” argumenta Lord Kames, “representam toda coisa como diante de nossa visão; e de leitores e ouvintes, nos transformam, por assim dizer [*as it were*], em espectadores”.¹⁴² O sentimentalismo implícito nesta postura preparou o caminho para os românticos que, no século seguinte, irão aprofundar o desejo de imediação.¹⁴³

No estudo que empreende sobre a retórica renascentista e suas raízes clássicas, Quentin Skinner informa que o ouvinte também pode se tornar espectador: “Os teóricos romanos empregam uma fórmula característica para resumir esse tipo de argumentação. Os oradores mais persuasivos, sustentam eles, serão aqueles que transformarem seus ouvintes em espectadores”.¹⁴⁴ Entre os retóricos antigos, Quintiliano foi quem abordou esse efeito com maior profundidade. Consoante Skinner: “Quintiliano sintetiza sua tese numa formulação que se revelou de excepcional repercussão. O bom orador não apenas expõe ou narra seu caso; ele ‘exibe’ os fatos, de maneira que estes possam ser como que visualmente inspecionados”.¹⁴⁵ A fim de obter tal resultado, o orador deveria, por um lado, cultivar uma capacidade quase alucinatória de formar imagens mentais e, por outro, adotar uma linguagem vívida e marcada pela instantaneidade. Tal linguagem então deve ser constituída de figuras e tropos, sobretudo, o *símile* e a *metáfora*.¹⁴⁶

¹⁴¹ PHILLIPS, Mark Salber. Relocating Inwardness: historical distance and the transition from Enlightenment to Romantic historiography. *Modern Language Association*, v. 118, n. 3, Special Topic: Imagining History, may, 2003, p. 444.

¹⁴² KAMES, Lord *apud* PHILLIPS, Mark Salber. Relocating Inwardness, *op. cit.*, p. 445.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 446. No entanto, Phillips adverte que a continuidade entre iluministas e românticos reside antes no campo estilístico do que no senso de proximidade referido. *Ibidem*, p. 446.

¹⁴⁴ SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*, *op. cit.*, p. 252.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 253.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 254-255. E a associação entre linguagem figurada e visualização se estabeleceu de tal forma que, de acordo com Skinner, no decorrer do século XVIII as figuras são concebidas como

Dois desdobramentos são fundamentais aqui. O primeiro diz respeito ao convencimento produzido. Para Quintiliano, além de ver o que é descrito, o receptor do discurso passa a endossar e aceitar a visão dos acontecimentos transmitida pelo orador.¹⁴⁷ Deste modo, a capacidade de visualização atua como uma forma de convencimento do público, fazendo-o partilhar da posição do orador. Em outras palavras, a visão produz convencimento e crença. De acordo com Skinner, isso demonstra que Quintiliano concordava com a perspectiva de que nossas concepções derivam das impressões sensoriais e, mormente, das impressões visuais que se instalam na memória.¹⁴⁸ Por isso, o investimento do orador na busca desse efeito visualizante. No entanto, os resultados dessa operação não se esgotam na persuasão, posto que, além disso, o ouvinte/espectador passa a experimentar as sensações transmitidas pelo discursista.¹⁴⁹

Antes de Quintiliano, Políbio almejava algo semelhante e resumia sua intenção na expressão *sunopsis* cujo significado era “ver em conjunto” ou “ver tudo simultaneamente”.¹⁵⁰ Privados da visão divina, isto é, do auxílio das musas, os historiadores tiveram que recorrer a subterfúgios para continuar vendo. Hartog então resume a potencialidade da epistemologia polibiana: “A *sunopsis*, enfim, é o resultado: *aquilo que o historiador faz ver ao leitor, a evidência, ao produzir uma narrativa sinóptica*”.¹⁵¹

imagens: “Essa visão da linguagem figurada como um meio de exibir uma imagem da verdade entranhou-se tão profundamente, que as figuras e tropos acabaram sendo descritos simplesmente como ‘imagens’”. *Ibidem*, p. 255.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 251.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 251

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 252. A visualidade é um recurso muito relevante para a cultura romana, que aliás, já foi denominada de cultura ocular. ELSNER, Jás. *Roman eyes: visibility and subjectivity in art and text*. Princeton: Princeton University Press, 2007, p. 68.

¹⁵⁰ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 107.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 107, grifo meu.

Ora, duas advertências tornam-se imperativas nesta discussão. Inicialmente, e uma vez mais, é necessário reconhecer a distância desta estrutura retórica para os preceitos epistemológicos que regem a escrita da história no século XIX. Contudo, é evidente que há coincidências, para não dizer semelhanças, entre os dois pressupostos. O uso da *cor local* também expressa, como tento demonstrar, esse anseio por um contato direto com o passado. Um dos objetivos dessa imediação é justamente reduplicar a fidelidade do relato, tal como ocorria com o modelo retórico antigo. Ademais, como já expus em relação a Varnhagem, sua descrição da natureza é enriquecida e comovente porque essa é (ou deveria ser) a reação daquele indivíduo que a contempla. O historiador, ao justificar o procedimento, determina: “que fora necessário ser de pedra uma pessoa para não se commover”.¹⁵² Ao afirmar isso, Varnhagen objetiva que o leitor também partilhe dessa comoção, o que aponta mais uma semelhança entre os dois mecanismos, antigos e modernos, aqui citados. Para despertar as emoções no leitor, então, o discurso deve incorporar imagens que permitam a visualização do que é narrado. E as metáforas, contidas na *retórica pictórica*, são um dos principais instrumentos para esse escopo.¹⁵³ Enfim, com a *cor local* o leitor vê e sente. Temos, pois, a *autópsia vicária*.

Já apontei no capítulo inicial a potencialidade do emprego da metáfora. Mas é necessário ratificar – eis a segunda advertência – que esse processo é figurado. Existem tentativas de compreender essa transferência da palavra para a visão e inclusive explicar essa espécie de sinestesia. Conforme assevera Gombrich: “há mais em comum entre a linguagem das palavras e a representação visual do que às vezes admitimos”.¹⁵⁴ É possível, então, sugerir motivações,

¹⁵² VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1857, p. XII.

¹⁵³ As semelhanças, aliás, não se esgotam aí. Uma imagem frequente criada pelos retóricos clássicos foi a relação estabelecida entre argumentos e cores. A relação é apenas sugerida por Quintiliano, mas é bastante desenvolvida pelos retóricos da era Tudor. SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*, *op. cit.*, p. 265 et passim.

¹⁵⁴ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 317.

estratégias e desdobramentos, contudo, o processo é, do ponto de vista de sua concretização, insondável. Foucault relata:

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente *do espaço onde se fala para o espaço onde se olha*, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados.¹⁵⁵

No próximo capítulo, buscarei então discorrer, a despeito da infinitude desta relação, sobre a passagem *daquilo que se fala para aquilo que se vê*, na obra de Varnhagen. Por ora, concluo essa discussão apontando, a partir de outro fragmento de sua obra, a importância da delimitação da paisagem nacional. Nesse sentido, é significativo que, logo após o término de uma descrição, Varnhagen clame por uma intervenção política que permita solucionar impasses relativos aos limites provinciais e, por extensão, aos limites do Estado. Afinal, após mapear uma parcela da nação, ou seja, esboçar uma imagem que expressa o território do Império, o historiador percebe rachaduras ou imprecisões nesse quadro. Por isso, Varnhagen admoesta o próprio corpo político e burocrático do Estado, do qual fazia parte como diplomata, a adotar medidas que solucionem as questões territoriais:

Quanto ás raias ou limites de umas capitánias com outras, foi isso desde principio designado com tão pouca precisão que as

¹⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 12, grifos meus.

questões duram ainda hoje, e não se deslindarão acaso de todo bem senão por meio de uma *lei geral que fixe de um modo mais rasoavel e natural a circumscripção de todo o territorio do Brazil, em favor da felicidade dos povos e da harmonia e unidade que deve reinar em toda a nação*.¹⁵⁶

O historiador então reivindica uma lei que determine e fixe os limites espaciais. As inexatidões espaciais representam empecilhos para a consolidação do Império. O excerto, enfim, é ilustrativo de como a definição territorial era fundamental para a questão nacional. Essa conformação do espaço fornece a *harmonia e a unidade* que são imprescindíveis para a nação. Em resumo, a construção e a consolidação do Estado demandam, por um lado, procedimentos jurídicos e legais que organizem o espaço e, por outro, descrições e relatos que o tornem conhecido e evidente.

Menciono, por fim, um extrato do já citado artigo de Cezar que permite encetar a conclusão deste capítulo. Nas suas palavras: “A geografia busca conferir a essa retórica [da nacionalidade], sempre em definição, antes mesmo do conhecimento espacial da nação, a perspectiva de sua extensão. Desse modo, enquanto a história é a nação no tempo, a geografia é a nação no espaço”.¹⁵⁷ Ou seja, conhecimento histórico e geográfico, ambos expressos nas obras históricas como o *Florilegio da poesia brasileira* e a *Historia geral do Brazil*, complementam-se na definição da nacionalidade. A consolidação do Estado, a *harmonia e a unidade que deve reinar em toda a nação*, nos dizeres de Varnhagen, efetua-se também a partir da escrita da história que possui na *cor local* um instrumento significativo.

¹⁵⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...], *op. cit.*, 1857, p. 156, grifos meus.

¹⁵⁷ CEZAR, Temístocles. A geografia servia, antes de tudo, para unificar o Império, *op. cit.*, p. 95.

De certa forma, este capítulo, tal como seu predecessor, encerra mais um ciclo. Afinal, o teatro (da nação) expresso pela *cor local*, que encerra a segunda leitura desta pesquisa, coaduna-se com o teatro (dramaturgia) do qual o mecanismo colheu propriedades significativas e que encetou esta abordagem. Essa relação, creio, não é ocasional. A dramaturgia e, de modo mais amplo, a literatura, testemunham modificações nesse período, assumindo suas formulações modernas. A *cor local* adquire, a partir da fusão desta tradição com influxos mais antigos, valores como *observação fidedigna*, *imaginação* e abarca *dimensões* como o *tempo* e o *espaço*. Essas qualidades dirigem-se para a representação do grande tema que se constitui nesse momento: a nação. Em processo de consolidação, o Estado nacional requer a delimitação de um *tempo* e *espaço* próprios. A *cor local*, empregada em diferentes meios representacionais, participa desta construção. O mecanismo, todavia, atua ainda em outro nível na escrita da história. De caráter cognitivo, a *cor local* possibilita que o leitor veja, de modo figurado, o quadro esboçado pelo historiador.

Capítulo III

Cor local na descrição: visualização e presentificação

O olho vê. A memória revê. A imaginação transvê.¹

No capítulo inicial, busquei elaborar um suporte teórico que permitisse apreender a *cor local*. Em seguida, o propósito foi aprofundar a compreensão sobre o recurso narrativo apresentando seu principal tema, a *nação*, e duas de suas principais *dimensões*: o *tempo* e o *espaço*. Aqui, dedico-me a discorrer sobre o que poderia ser sintetizado como dois *efeitos* do emprego do recurso narrativo no texto historiográfico. Alguns aspectos já foram adiantados nas linhas acima, como o vínculo que se estabelece entre a *descrição* e a *cor local*. O mecanismo, conforme Fluckiger, dispõe de um caráter detalhista que o aproxima do exercício descritivo. Além disso, a compreensão aristotélica da metáfora permite concebê-la como uma estrutura produtora de imagens. Esta circunstância irá aprofundar tal relação, pois, como tentarei demonstrar, a descrição também possui um anseio visualizante. Por isso, os procedimentos descritivos constituem-se locais ideais para a utilização desta estrutura narrativa na medida em que são tentativas, entre outras, de caracterizar a nação emergente identificando o que a singulariza e difere.

Assim, o objetivo aqui é abordar outras propriedades da *cor local*, quais sejam, a *visualização* e a *presentificação* do passado e da natureza. Ambas são “efetivadas” a partir dos enunciados descritivos que são construídos com o emprego da *retórica*

¹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 75.

pictórica. Cada efeito será tratado isoladamente, mas adiante que ambos operam em conjunto porque o objeto presentificado é também passível de ser visualizado. Recordo que a descrição era uma forma de delimitar, ao mesmo tempo, a *identidade* para a nação emergente e a *alteridade* para o público europeu. Tomando por objeto sobretudo a natureza, o procedimento descritivo respondia aos processos internos e externos de *exotização*. Além disso, acima afirmei que a *cor local* pode ser concebida como um instrumento que registra o *tempo* diante da instabilidade e do receio do porvir e, igualmente, apreende o *espaço* da nação que se constitui. Ora, os *efeitos* aqui abordados respondem exatamente a estas demandas: presentificar é uma forma de registrar o tempo e visualizar é uma maneira de conhecer a paisagem. Mas não só, porque os efeitos também convergem: a natureza é presentificada e o passado visualizado. *Presentificação* e *visualização* são, assim, adaptações ou manipulações *espaço-temporais*. É possível então estabelecer a continuidade entre tempos diferentes por meio de uma paisagem quase imutável ou ainda demarcar com precisão a diferença entre os tempos ao recorrer a personagens que testemunharam outras épocas. Antes de discorrer então sobre os *efeitos descritivos*, creio ser imperativo iniciar este capítulo tratando de forma pormenorizada desse procedimento. Para isso, valho-me da obra de Philippe Hamon intitulada *Du descriptif* que servirá de guia para essa abordagem.²

1. Descrição

De acordo com Hamon, a descrição não possui, contemporaneamente, um estatuto definido.³ Ela pode ser antes

² HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993. O autor, ainda na década de 1970, elaborou uma primeira abordagem sobre o procedimento que constitui a base de sua obra posterior: HAMON, Philippe. Qu'est-ce qu'une description?. *Poétique*, Paris, n. 12, pp. 465-485, 1972.

³ A constatação de Bernard Vouilloux é semelhante: a descrição jamais teve um estatuto autônomo reconhecido. De qualquer modo, essa ausência é quase tão inerente ao descritivo quanto sua relação,

caracterizada como um campo vazio e delimitada como um grau zero em termos metodológicos. Essa imprecisão, aliás, é constitutiva do enunciado descritivo há vários séculos. Tanto que o recurso não pertence a nenhum gênero específico, ou seja, pode ser empregado por uma multiplicidade de tipos discursivos diferentes e, além disso, não dispõe de uma função exata.⁴ O objetivo do pesquisador será então tentar reintroduzir o descritivo – termo preferido por Hamon porque denota a constituição de um sistema dotado de uma “dominante” em certos tipos textuais particulares – no campo teórico.⁵

Embora uma referência fundamental, a perspectiva de Hamon não é unânime. Jean Molino oferece uma alternativa contrastante acerca da descrição, baseada em um retorno à ontologia e à retórica argumentativa.⁶ Os teóricos discordam em vários pontos. Molino, por exemplo, sustenta que a descrição não é constitutiva de sistemas.⁷ Entretanto, creio que sua aproximação entre a descrição e a retórica permite sugerir um desenvolvimento interessante, pois, como o próprio autor rememora, a retórica visa à persuasão a partir da tríade *docere, delectare e movere*.⁸ Estas não seriam as únicas funções da descrição, mas participariam do procedimento e permitiriam corroborar a aproximação já estabelecida entre a *cor local* (metáfora passível de ser compreendida no sentido aristotélico) e a *descrição*. Outro aspecto relevante é que esse contato com a retórica possibilita destacar algo

espontânea ou refletida, com a pintura. VOUILLOUX, Bernard. Le tableau: description et peinture. *Poétique*, Paris, n. 65, fév., 1986, p. 4.

⁴ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 6. Sobre a noção de “descritivo”, cf. *ibidem*, p. 91.

⁶ MOLINO, Jean. Logiques de la description. *Poétique*, Paris, n. 91, sept., 1992, p. 377. A exposição de Hamon revela-se aqui mais instrumental porque permite a identificação e a leitura de enunciados descritivos, como tentarei demonstrar. De qualquer forma, a alternativa fornecida por Molino será considerada de forma pontual. Não creio que o aprofundamento das divergências ou a opção por uma das propostas sejam relevantes para o objetivo deste capítulo.

⁷ *Ibidem*, p. 381.

⁸ *Ibidem*, p. 380.

que será fundamental para este capítulo: as dimensões *visualizante* e *presentificadora* da descrição.

É ainda a tradição retórica que permite redescobrir a importância decisiva da qualidade primeira que deve possuir uma descrição: se trata da *evidentia*, devido à qual o auditório crê estar sob o espaço e ter contato com as próprias coisas. Descrever é fazer ver e fazer crer, é fazer crer que se vê, que se sente, que se toca [...].⁹

Retomemos, contudo, a caracterização do descritivo. O discurso denominado de clássico por Hamon, isto é, as elaborações de gramáticos e teóricos dos séculos XVII e XVIII, tendeu a conceber a descrição com desconfiança. O mecanismo foi caracterizado inclusive como a negação da literatura.¹⁰ Essa apreciação, no entanto, não é generalizada. Enquanto no campo das letras e do discurso poético o descritivo é condenado, nos relatos de viagens e nas narrativas científicas, o enunciado representa um subsídio fundamental. Assim, a despeito das ressalvas, a descrição é inerente ao gênero literatura de viagens, como se percebe *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*:

Na prosa, o [gênero descritivo] não deveria subsistir senão nas obras nas quais ele realmente tem uma razão de ser, ou seja, nos livros de viagem. Os senhores Théophile Gautier e Fromentin, o primeiro sobretudo, produziram nesse gênero obras notáveis pelo pitoresco do desenho, pelo brilho da cor, pela segurança do toque [*la sûreté de la touche*], pela escolha das expressões e pela apropriação dos termos.¹¹

É notório que a historiografia oitocentista concebe as narrativas de viajantes como fontes para a elaboração da escrita da

⁹ *Ibidem*, p. 378.

¹⁰ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ LAROUSSE, M. Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique* [...]. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, tomo 6, 1870, p. 540.

história. Igualmente, o próprio ofício histórico que, nesse período, almeja alcançar o caráter científico também emprega enunciados descritivos na elaboração das obras. Esse procedimento que auxilia a construção da *identidade* nacional desempenha também outras funções que participam da elaboração do argumento historiográfico.

Nos discursos literários, contudo, a descrição é censurada porque dela advêm três ameaças: a introdução de vocábulos estrangeiros e de um léxico especializado e técnico; a expansividade textual, na medida em que o descritivo pode ser alargado indefinidamente; e, por fim, a relação entre a liberdade incontrolável do descritivo e a impossibilidade de controlar as reações do leitor. Todos esses agravos poderiam produzir, por um lado, a ilegibilidade do texto e, por outro, a imprevisibilidade das reações ledoras.¹² Afinal, esses desdobramentos interferem na eficácia da transmissão do sentido almejado e por isso a técnica descritiva pode se tornar temerária. O detalhe também é um ponto de divergência, pois quando empregado de forma excessiva produziria, alega-se, a criação de um elemento autônomo na narrativa, uma espécie de extratexto.¹³ Nestas ressalvas, a descrição ou era considerada propriamente um detalhe do discurso ou o espaço que justamente permitiria a proliferação detalhista. Nos dois casos, como se percebe, em busca de uma homogeneidade textual interna, o procedimento deveria ser prescrito.¹⁴

No final do século XVIII e no início do XIX, no entanto, o descritivo começa a ser concebido de forma diferenciada no campo da escrita literária. É importante ressaltar que, a despeito do embaraço produzido, a técnica não deixou de ser aplicada. Como Henri Lafon sustenta ao estudar as descrições nos romances do século XVIII:

¹² HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

E portanto, apesar das reticências e resistências, explícitas ou não, se descreve no romance: as casas, as paisagens, as máquinas, os boudoirs, as decorações, os costumes. Ou melhor: uma história pode tranquilamente ser interrompida por ela e até sem demonstrar que a descrição em questão é um clichê cem vezes repetido. Como se as objeções e prevenções supracitadas deixassem de existir diante de certas descrições.¹⁵

O uso contínuo, creio, motivou a revisão da recusa ou do receio relativo ao procedimento. De qualquer forma, Hamon lembra que essa reavaliação estava defasada em relação a outros discursos, como a narrativa científica.¹⁶ Buffon, por exemplo, no século XVIII, já advogava que a descrição era o meio e o objetivo da sua “disciplina”, a história natural.¹⁷ Nas suas palavras:

A descrição exata e a história fiel de cada coisa é, como havia dito, o único objetivo que devemos buscar. Na descrição devemos considerar a forma, o tamanho, o peso, as cores, as situações de repouso e de movimento, a posição das partes, suas relações, sua figura, sua ação e todas as funções exteriores, e se [for] possível, agregar a tudo isso, as partes inferiores, a descrição será então mais do que completa [...].¹⁸

Em Buffon é possível perceber também a confluência entre a *descrição* e a *visualização*. Isso porque após definir o procedimento como fundamental à escrita de sua história natural, completa: “E

¹⁵ LAFON, Henri. Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle. *Poétique*, Paris, n. 51, sept., 1982, p. 306. Ian Watt fornece uma explicação econômica para as longas descrições inseridas nos romances setecentistas: como a produção literária deixou de responder ao mecenato e passou a se sujeitar às leis de mercado, os escritores começaram a receber por volume. Assim, quanto mais extensa fosse a obra, maior seria o pagamento. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 59.

¹⁶ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸ BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. “Premier discours: de la manière d’étudier et de traiter l’histoire naturelle”. In: *Histoire naturelle, generale et particulière, avec la description du cabinet du roy*. Paris: Imprimerie royale, tomo 1, 1749, pp. 29-30.

para descrever exatamente é necessário ter visto, revisto, examinado, comparado a coisa que pretendemos descrever [...]”.¹⁹ É quase possível reduzir o método da obra à observação: para estudar a história natural é imperativo, condensa Buffon, “começar por ver muito e rever muitas vezes [...]”.²⁰

A perspectiva buffoniana, é válido ressaltar, não está distante, nem temporal nem metodologicamente, dos denominados narrativistas franceses que concebiam também a descrição como fundamental à escrita. Isso porque a *cor local* implica a multiplicação de detalhes e informações que, por sua vez, desempenham um papel relevante na produção textual.²¹ Nesse caso, é a minúcia, o detalhamento que confere autenticidade à narrativa, produzindo assim, para empregar a terminologia cunhada por Roland Barthes, o *efeito de real*.²² Além disso, a visão é essencial para a produção do conhecimento. De acordo com Fluckiger: “O conhecimento histórico, em particular, é anunciado pelos historiadores narrativistas em termos de ‘ver’”.²³ Retornarei a esses aspectos adiante.

Hamon constata que é possível perceber uma convergência entre os critérios dos teóricos e retores do discurso clássico para justificar a descrição e aqueles empregados para legitimar o enunciado descritivo no relato científico. A confluência revela, de fato, uma influência.²⁴ A percepção é importante porque permite atestar a aproximação entre a *cor local* e a metáfora sugerida no capítulo inicial. A proposta de que a leitura do recurso narrativo obtém sentido quando vista sob luz antiga, aqui é reforçada. Afinal, se a descrição científica considera também a teoria clássica, é

¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰ *Ibidem*, p. 6.

²¹ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science: la “couleur locale” chez Thierry et Barante*. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995, p. 43

²² BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 136.

²³ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science, op. cit.*, p. 5.

²⁴ HAMON, Philippe. *Du Descriptif, op. cit.*, pp. 27-28.

possível inferir que um recurso narrativo como a *cor local*, que evoca o descritivo, também teve contato com elucubrações antigas acerca da metáfora. É válido inclusive especular se a alteração de estatuto pela qual passa a descrição, reflexo de mudanças mais profundas na forma do pensamento e do gosto, também não foi responsável pela criação de mecanismo novos, como a *cor local*.

De fato, inúmeros fatores concorreram para a modificação do estatuto da descrição. Elenco alguns: a reflexão crítica de Lessing, as novas experiências textuais do gênero descritivo, a constituição do romance como grande forma realista em prosa, a emergência da literatura como valor específico absoluto, a admissão do detalhe e do fragmento na obra literária, além da difusão das viagens.²⁵ Esses aspectos provocaram mesmo uma inversão na concepção do descritivo: de procedimento desprezado no discurso literário, a técnica assume a posição de recurso fundamental para quase todos os tipos textuais, excetuando-se o discurso poético.²⁶

A inversão altera então a estrutura da descrição. Agora ela se torna parte integrante de vários tipos discursivos e de figuras de linguagem. Essa modificação pôde ser constatada na multiplicidade de tipos descritivos exposta, no capítulo 1, a partir da obra retórica de Pierre Fontanier. A topografia, a cronografia, a prosopografia, o retrato, entre outras, são unificadas porque possuem uma base idêntica, qual seja, o descritivo.²⁷ Assim, a metáfora e a alegoria, por exemplo, passam a ser também formas descritivas. Hamon credita essas alterações à transformação do campo ideológico global durante o século XIX. A expansão no domínio da educação tende a tornar o descritivo um fragmento relativamente autônomo, transformando-o em um objeto privilegiado da prática pedagógica

²⁵ *Ibidem*, p. 28.

²⁶ Mesmo assim, Varnhagen parece alheio a tal prescrição ao estimular, pois, como visto no capítulo precedente, uma poética que descrevesse a natureza nacional.

²⁷ Cf. capítulo 1.

de explicação textual, metodologia que se dilata com a difusão da instrução pública. Assim, essa promoção da descrição deve-se ao fato de que ela começa a ser vista como o lugar por excelência da aprendizagem de um vocabulário.²⁸

Embora amplas, as alterações não eliminaram todas as prevenções em relação ao descritivo. Seu emprego na poesia permanece vetado e essa restrição combina-se com algumas demandas oitocentistas que exigiam a consideração de teorias extraliterárias, oriundas da sociologia e da biologia que, por sua vez, tendiam a caracterizar o homem como produto de seu meio. Émile Zola, por exemplo, no final do século XIX, tentará, segundo Hamon, fazer a intermediação entre esses dois pressupostos teóricos, tanto científicos quanto literários. No entanto, ele não foi o único a buscar tal objetivo. Antes dele, Alexander von Humboldt, Spix e Martius almejaram uma descrição que combinasse, simultaneamente, ciência e sentimentalismo. Retornarei a esse ponto para equipará-los a Varnhagen. Permanecemos, por ora, junto a Zola. O escritor francês critica as “orgias” científicas dos românticos, ao mesmo tempo em que preceitua um uso científico da descrição.²⁹ O procedimento não deve se restringir à produção de prazer, mas deve participar da observação e da experimentação. O principal objetivo da descrição seria a definição do meio que, por sua vez, determina e completa o homem.³⁰ Esse parece ser, para o crítico e escritor francês, o elemento principal da técnica:

Avaliamos que o homem não pode ser separado de seu meio, que ele é completado por sua vestimenta, sua casa, por sua cidade, sua província; e, assim, não notamos um único fenômeno de sua mente ou de seu coração sem buscar as causas ou efeitos [*le contre-coup*] no meio.³¹

²⁸ *Ibidem*, p. 30.

²⁹ ZOLA, Émile. “De la description”. In: *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier éditeur, 1881, pp. 227-228.

³⁰ *Ibidem*, p. 229.

³¹ *Ibidem*, p. 228.

Zola aproxima também a descrição do saber e a afasta da pintura.³² Hamon, por sua vez, percebe em tal sugestão a tendência de que as referências à música e à arte abstrata poderiam suplantam os contatos e vínculos com a pintura.³³ Ora, se a aproximação com o pictórico deixa de ser fundamental, o recurso da *cor local* tende a ser subsumido. Isso pode apontar para o esgotamento do mecanismo no contexto francês, na medida em que o recurso narrativo, ligado por definição à pintura, perde, progressivamente, espaço.

1.1 O funcionamento da descrição

Após esse breve histórico acerca do procedimento descritivo, abordo aqui seu funcionamento na narrativa. Toda descrição estabelece um pacto de comunicação, ou seja, seu aparecimento provoca a criação de uma nova expectativa, uma nova associação de leitura.³⁴ A relação se estabelece porque o descritor se coloca como conhecedor das coisas (em uma descrição realista ou enciclopédica), conhecedor de seu texto (nas descrições prospectivas ou recapituladoras), ou mesmo como conhecedor de outros textos (no caso de descrições irônicas).³⁵ Desta forma, o agente descritor cria uma figuração específica cuja existência irá produzir o “fazer-crer” persuasivo, ou seja, a partir desse pacto o leitor poderá confiar na fidelidade da descrição. O acreditar, então, é antes resultado do agente que descreve do que objeto descrito.³⁶ E, como se trata de um pacto, é necessário atentar para a atuação do leitor nesse contrato. No capítulo inicial destaquei, a partir de

³² *Ibidem*, p. 228.

³³ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 31.

³⁴ *Ibidem*, p. 37.

³⁵ *Ibidem*, p. 38.

³⁶ *Ibidem*, p. 39.

Ricoeur, justamente o papel ativo desempenhado pelo receptor. E, no capítulo 2, busquei demonstrar que a *autópsia vicária* era uma forma de motivar o leitor a assinar o acordo.

O pacto também é um fator que distingue a descrição da narração.³⁷ Cada procedimento produz assim uma expectativa específica.³⁸ Conforme Hamon, no descritivo o horizonte de espera se deposita nas estruturas semióticas de *superfície*, isto é, na estrutura lexical e não na armadura lógico-semântica do texto.³⁹ Isso faz com que a técnica demande uma memória diferente daquela exigida pela narrativa: trata-se antes de *reconhecer* do que de *compreender*.⁴⁰ Enquanto a descrição é *retrospectiva* (na medida em que o leitor encontra e partilha um determinado

³⁷ Essa oposição é moderna. Na antiguidade, informa Perrine Galand-Hallyn, os retores, gregos e latinos, não buscavam estabelecer divisões entre a descrição e a narração. GALAND-HALLYN, Perrine. *Descriptions décadenes. Poétique*, Paris, n. 99, sept., 1994, p. 324.

³⁸ Molino, mais uma vez, fornece aqui perspectiva diferente. Para ele, não há oposição entre estes dois procedimentos. MOLINO, Jean. *Logiques de la description*, *op. cit.*, p. 376.

³⁹ Em outras palavras, a expectativa da descrição reside antes na superfície do que na profundidade. Essa constatação será retomada ainda neste capítulo. A partir dela creio ser possível defender que o descritivo, para utilizar a divisão proposta por Gumbrecht, participa antes da *cultura de presença* do que da *cultura de sentido*.

⁴⁰ Por outro lado, é imperativo recordar que narrar e descrever são dois tipos estruturais que interagem perpetuamente. Afinal, há sempre descrição dentro da narração e narração dentro da descrição. São, enfim, duas tendências textuais que não podem ser encontradas de modo perfeito. HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 91. Há, contudo, perspectivas, como a de Lukács, que tendem a acentuar a distinção entre os dois modos. A análise do crítico, não obstante, parece imobilizada no tempo. O teórico húngaro retoma algumas antigas prescrições em relação à descrição de forma a censurar sua utilização. Mesmo assim, Lukács reconhece que todo escritor descreve. LUKÁCS, Georg. “¿Narrar o describir?”. In: *Problemas del realismo*. México; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1966, p. 177. A descrição surge no momento em que a composição épica perde espaço. *Ibidem*, p. 187. A oposição entre ambos define a própria descrição. Assim, o épico situa suas ações no passado e, ao narrar retrospectivamente, fornece um sentido compreensível para o leitor. *Ibidem*, p. 189. A descrição, ao contrário, é realizada no presente, pois é a partir de um objeto visualizado que ela se constitui. *Ibidem*, p. 190. Com isso, o procedimento é uma espécie de mero relato de costumes. Isso o torna superficial porque o afasta do princípio épico de seleção dos acontecimentos. *Ibidem*, p. 191. Essa ausência de critérios seletivos faz com que o descritivo não reconheça a distinção entre o importante e o desimportante. Isso é perceptível na autonomização dos detalhes que tem consequências desastrosas para o relato. *Ibidem*, p. 193. O detalhamento, conclui Lukács, é incapaz de produzir uma representação verdadeira do objeto descrito. *Ibidem*, p. 196.

estoque de vocabulários), a narração é *prospectiva*.⁴¹ A descrição pressupõe, enfim, uma competência de verificação enquanto a narração reivindica a capacidade de modificação.⁴² Hamon resume:

Reconhecimento (do saber comum) ou *aprendizagem* (de um saber novo) seriam então duas atividades do descriturário [o receptor da descrição] que se poderia opor à *compreensão* que demanda a estrutura narrativa [...]. Tratam-se, antes, de questões dominantes de cada modo do que de oposições irreduzíveis.⁴³

Desta forma, o procedimento descritivo, prioritariamente e de modo mais acentuado do que a narração, solicita a memória do leitor. Isso será perceptível nas descrições de historiadores nacionais que evocam essa “recordação” quando descrevem a paisagem nacional. Por isso, os enunciados produzem – ou são elaborados com o intuito de produzir – reconhecimento da natureza tropical no leitor. Consoante Hamon, é justamente esse princípio que permite ao descritivo ser compreendido como a expressão de uma realidade, produzindo assim o *efeito de real*.⁴⁴ Essa demanda é perceptível em Martius, como destaquei acima, e também será identificada em Varnhagen, como explorarei abaixo.

No entanto, se a conexão entre *descrição* e *espaço* é bastante evidente, é necessário apontar que ela não é a única possível. O procedimento descritivo também pode incluir a apreensão da *temporalidade*. Pierre Fontanier, aliás, considerava tal alternativa a partir da figura da *cronografia* que consiste, precisamente, na

⁴¹ Esta distinção coincide parcialmente com a divisão proposta por Barthes: a narrativa possui uma estrutura preditiva, ou seja, se anuncia a cada momento no qual a opção por determinado caminho conduz a um resultado específico, enquanto a descrição é analógica e possui uma estrutura somatória. BARTHES, Roland. “O efeito de real”, *op. cit.*, p. 132.

⁴² HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 41.

⁴³ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

descrição que caracteriza o tempo de um evento.⁴⁵ Béatrice Didier, na análise da obra do escritor francês Étienne de Senancour, arrola a mesma possibilidade: “A descrição permite menos uma eliminação do tempo, que uma passagem de um tempo a outro. E o tempo da natureza é sentido como tranquilizante em relação ao tempo da cultura”.⁴⁶

A noção de reconhecimento, de qualquer forma, ainda permite caracterizar a descrição como uma disputa de competências. Assim, a competição depende da vastidão do estoque lexical do descritor (agente da descrição) e do descriturário (receptor). O agente, conhecedor do objeto e de seu texto, ostenta seu saber e recorre ao arcabouço lexical disponível. Exatamente por isso, a descrição se caracteriza por ser o lugar privilegiado no qual se concentra a maioria das metáforas, metonímias, comparações e outros mecanismos narrativos.⁴⁷ A escrita da história que recorre com frequência ao procedimento descritivo emprega então metáforas como a *cor local*. Eis aqui, pois, mais um índice que consolida e atesta a relação entre a metáfora da *cor local* e o enunciado descritivo.

Metáfora esta que, segundo Ricoeur, não expressa um desvio, mas a redução do desvio, conforme tentei demonstrar no capítulo inicial. Ora, a compreensão do elemento metafórico adquire aqui também maior fundamentação porque, para Hamon, a descrição deve combinar uma tendência para a expansividade dos aspectos lexicais (os detalhes e as metáforas) com o reagrupamento das informações em termos-chave. É isso que lhe confere a estabilidade semântica.⁴⁸ A construção do saber e do reconhecimento só são possíveis e se concretizam com a obtenção

⁴⁵ FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977, p. 424.

⁴⁶ DIDIER, Béatrice. Senancour et la description romantique. *Poétique*, Paris, n. 51, sept., 1982, p. 328.

⁴⁷ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 43.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 47.

desta estabilidade que, por sua vez, é o que confere a legibilidade do descritivo.

Essa legibilidade inclui também as conexões e ligações obrigatórias entre substantivos, tais como as noções de *abelha diligente* ou *torrente impetuosa*.⁴⁹ Isso se assemelha a muitas descrições da natureza brasileira que respondem a determinados padrões românticos que se opõem ao neoclassicismo. Assim, o período romântico também foi marcado por convenções sobre a natureza e a paisagem como, no caso de José de Alencar, a atração por grandes espaços incultos, a percepção da floresta a partir de princípios religiosos, a vinculação entre a natureza e a pátria e o tema da viagem.⁵⁰ Creio que essas conexões automáticas também não estão longe do que Maria Helena Rouanet identificou como um padrão de relatos que possibilitava distinguir os estrangeiros considerados favoráveis daqueles caracterizados como inimigos do Brasil, isto é, daqueles que não se adequavam ao discurso esperado em relação à nação emergente.⁵¹ A autora resume: “Final, o que se espera de um Europeu que escreve sobre o Brasil senão que ele venha reforçar todas as nossas certezas, e que possa ser citado como comprovação irrefutável das nossas qualidades?”.⁵²

Esses padrões constituem, por um lado, a formação de uma convenção e, por outro, respostas à ameaça da ilegibilidade textual. Os procedimentos descritivos, lembra Hamon, têm repulsa ao vazio e por isso buscam neutralizar os pontos onde a legibilidade é ameaçada.⁵³ Assim, muitas vezes, a técnica tende a ser gerada a partir da ideia de completude, de seriação. Por isso, ela é acompanhada por três padrões básicos: *haveria ali, não haveria ali*

⁴⁹ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁰ MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005, p. 234. Voltarei a esse ponto nas próximas páginas.

⁵¹ ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação da literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991, pp. 122-129.

⁵² *Ibidem*, p. 126.

⁵³ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 117.

e não *faltaria ali*.⁵⁴ Ora, tais elementos são bastante evidentes nos relatos de estrangeiros sobre a nação brasileira. Comentei esse aspecto no capítulo 1, a partir de Hartog e Mattos. Ambos destacam que, no momento de constituição da *identidade*, a ideia de *inversão* é frequente. Isso explica então a prática corrente no enunciado descritivo do modelo clássico de paralelo cujo pressuposto é a apresentação das semelhanças e diferenças entre duas coisas.⁵⁵ Essa fórmula comparativa corrobora ainda a ideia de *exotismo*, já tratada, na qual América e Europa são cotejadas. O destaque é concedido justamente àquilo que as diferencia. A América poderia ser quase uma Europa, mas ainda assim diferia dela.

Hamon advoga que todo enunciado descritivo é também uma espécie de aparelho metalinguístico sobre as palavras utilizadas para tratar de um determinado objeto.⁵⁶ Por isso, a descrição é frequentemente constituída por léxicos especializados, como o do trabalho. O vocabulário empregado, desta forma, tende a ser diferente daquele utilizado na narrativa, e é justamente daí que surgem muitos problemas de legibilidade: as expressões podem se tornar muito técnicas e obstaculizar a leitura. Esse estorvo também é identificado por Lukács. O anseio por precisão leva os escritores a incorporar um vocabulário esotérico que, contudo, resvala para a superficialidade:

O método da observação e da descrição nasce com o intuito de fazer uma literatura científica, de convertê-la em uma ciência

⁵⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 120. O paralelo entre personagens é empregado desde Plutarco. É um recurso caro também aos romances do século XIX, lembra Hamon. *Ibidem*, p. 157. Essas oposições tornam-se evidentes, por exemplo, em muitas obras de José de Alencar. O contraste entre Cecília e Isabel em *O Guarani* é introduzido pelo romancista justamente no capítulo “Loira e Morena”, recorda Renata Freitas. FREITAS, Renata Dal Sasso. *Páginas do novo mundo: um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos estados nacionais brasileiro e norte-americano no século XIX*. Dissertação de Mestrado em história. Porto Alegre: UFRGS, 2008, p. 86. Para um aprofundamento da questão remeto, sobretudo, à seção de mesmo título do trabalho citado: *ibidem*, pp. 83-93.

⁵⁶ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 78.

natural aplicada, em uma sociologia. No entanto, os elementos sociais captados pela observação e plasmados pela descrição são tão pobres, tão superficiais e esquemáticos que rápida e facilmente se convertem em seu contrário polar, em um subjetivismo acabado.⁵⁷

No entanto, há formas de contornar isso. Trata-se de introduzir na narrativa personagens específicos que podem explicar determinados aspectos.⁵⁸ A fim de neutralizar a ilegibilidade, o sistema descritivo recorre a subterfúgios que explicam determinadas passagens, termos e expressões potencialmente ininteligíveis. Ora, José de Alencar pode ser citado, mais uma vez, como exemplo. Em seus romances, a prática é frequente e se expressa por meio de notas explicativas.⁵⁹

A noção do descritivo como produtor de reconhecimento assim se efetiva porque, na prática, muitas vezes a descrição é uma reescritura de outros textos de saber. Assim, os enunciados podem *autenticar* e *verificar* a descrição.⁶⁰ Hamon sintetiza:

No texto legível-realista, a descrição é também encarregada de neutralizar o falso, de provocar um “efeito de verdade” (um “fazer crer” em) [...]. Com efeito, todo sistema descritivo que “persiste” [“*dure*”], que deve então “ocupar” e “dizer” um fragmento de texto mais ou menos extenso, toda declinação e

⁵⁷ LUKÁCS, Georg. “¿Narrar o descrever?”, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁸ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹ Em *O Guarani*, Alencar incorpora notas que visam elucidar inúmeras expressões específicas que poderiam interferir na legibilidade do romance. Ilustro: Alencar acrescenta notas em termos antigos como *pistoletes*. ALENCAR, José. *O Guarani*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 22. Ele explica também práticas indígenas, como o *forcado*. *Ibidem*, p. 29. O escritor ainda esclarece sobre inúmeros tipos de árvores, como *Biribá* e *Pequiá*, e flores, como a *Gardênia* e a *Graciola*. *Ibidem*, p. 31, 58, 32 e 60. Igualmente, os animais merecem esclarecimentos, como *Irara*, *Colhereira* e *Cauã*. *Ibidem*, p. 53, 62 e 125. E, a fim de validar as informações, Alencar introduz nas notas aqueles personagens conhecedores, dos quais trata Hamon. Assim, o escritor vale-se de historiadores, como Baltasar da Silva Lisboa e Varnhagen, cronistas e viajantes como Gabriel Soares de Sousa e naturalistas como Humboldt, de modo a resgatar a legibilidade da obra.

⁶⁰ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 48.

constituição de uma “série” tende a provocar, por ela mesma, um “efeito de prova”, de autoridade, um efeito persuasivo [...].⁶¹

Isso permite, enfim, demonstrar a participação da técnica descritiva na construção do argumento historiográfico. O fragmento descritivo é também um meio de *autenticação* do relato histórico e, desta forma, produtor da crença que o leitor deposita no historiador.

Sintetizo, pois, a abordagem acerca da descrição: *a técnica descritiva evoca uma memória de reconhecimento no leitor – pois, mesmo que desconheça o objeto descrito, ele possui prefigurada (a partir do auto e do exotismo) uma imagem dele. Assim é construída a fidelidade do relato. O descritivo é ainda marcado pela disputa entre competências, e por isso se caracteriza como o espaço ideal para a formulação de metáforas e outros recursos narrativos. Desse modo, se a descrição introduz, ademais, a cor local, esse efeito de prova se intensifica na medida em que tal perspectiva está prevista pela compreensão retórica aristotélica do mecanismo.*

Mas a metáfora também pode ser lida a partir de uma chave *poética*. Isso possibilita o ingresso do texto no campo que poderíamos chamar, de forma simplificada, de estético. A *cor local* também carrega essa preocupação com a escritura.⁶² O enunciado descritivo, por seu turno, não está distante desta noção. De acordo com Hamon, o procedimento também é capaz de produzir prazer no leitor.⁶³ A sensação está relacionada à disputa de competências referida acima na medida em que o prazer ligado ao descritivo reside na satisfação de consultar, trocar léxicos, constituir séries, produzir estoques.⁶⁴ *Destarte, o enunciado descritivo soma-se à cor local na busca pela produção de satisfação do leitor.* Martius já

⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

⁶² FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 20.

⁶³ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 64.

⁶⁴ Essa satisfação, contudo, não deixa de ser ambígua, pois afinal, a descrição parece ter sempre uma função utilitária. Assim, esse gozo pode tornar-se, ao contrário, enfado e repetição. *Ibidem*, p. 74.

havia considerado isso ao solicitar a *energia plástica* na narrativa historiográfica. Varnhagen igualmente se aproxima disso quando assevera que o estilo deve ser empolado e aquecido e que seria impossível não se comover diante da visão da paisagem em questão. Visão esta que será objeto da próxima seção deste capítulo.

2. Descrição como *visualização*: a visão como metáfora no texto histórico

Se acima foi destacado o aspecto descritivo e o seu funcionamento, aqui, neste segundo momento, abordo o que poderíamos considerar um dos *efeitos* desse procedimento: a *visualização*. Afinal, a visão é um elemento importante na constituição da história do oitocentos, seja na forma de um história dita presentista, seja como um recurso para o historiador (*autópsia*), seja, por fim, na sua forma figurada, como um elemento cognitivo de apreensão do pretérito e da paisagem. A *cor local*, devido a seu caráter metafórico, atuaria como um elemento de visualização do passado ao convocar ao texto imagens, sobretudo da natureza. Com isso, se concretizam as delimitações do *tempo* e do *espaço*. Esta *operação visual* se realizaria, assim, por meio da descrição e da introdução de detalhes, construindo uma ideia de verdade e persuadindo o leitor da autenticidade da narrativa.

Para François Hartog, há uma história da visão, ou, mais do que isso, do visível e do invisível.⁶⁵ O historiador francês, aliás, sustenta que seria possível destinar um capítulo, dentro desta história geral, à arqueologia do olhar historiador. Proponho aqui, contudo, uma breve discussão. O objetivo é discorrer sobre a importância da visão na historiografia nacional oitocentista e como

⁶⁵ HARTOG, François. *Evidência da história*: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 143.

ela se constituía a partir da *cor local*. O “ver” sempre acompanhou o ofício histórico, embora, como lembra Hartog, o historiador não possa ser confundido com a testemunha.⁶⁶

A visão, contudo, é limitada. Ela é incapaz de alcançar todos os eventos do pretérito. Incompleta, ela também não pode ser abandonada porque constitui um recurso fundamental para a escrita da história. A solução então não é descartá-la, mas alterar seu estatuto. Quando, enfim, os historiadores se convencem de que a história é feita no passado, a visão se torna metafórica.⁶⁷ Marcel Gauchet acrescenta, aliás, que é essa ruptura que distingue a história antiga de sua versão moderna: os historiadores antigos viam, enquanto os modernos precisam criticar a visão para, ulteriormente, incorporá-la à história.⁶⁸ Assim, a partir desse momento, não seria mais possível ver diretamente. A visualidade do passado depende agora da mediação das palavras. Como, no entanto, isso poderia se concretizar?

No desenvolvimento de sua reflexão, Hartog identifica três modelos visuais decalcados de historiadores franceses do século XIX. O primeiro modelo, baseado em Augustin Thierry e Prosper de Barante, recorre constantemente a metáforas pictóricas para a representação do passado a fim de restituir-lhe as *cores verdadeiras*.⁶⁹ Além do uso de técnicas romanescas, havia outro requisito para a representação fiel do passado: o historiador deve abster-se do texto e, assim, permitir que o tempo já transcorrido seja recuperado.⁷⁰ Ora, destaquei no capítulo inicial que a *cor local*,

⁶⁶ HARTOG, François. El testigo y el historiador. *Estudios Sociales*, Santa Fe, a. XI, n. 21, 2º semestre, 2001, p. 10.

⁶⁷ HARTOG, François. *Evidência da história*, op. cit., p. 144.

⁶⁸ GAUCHET, Marcel. “L’unification de la science historique”. In: *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 10. Evidentemente, a formulação é uma simplificação. Tucídides contrapunha – criticava – os relatos recolhidos a partir de seu próprio testemunho. A *autópsia* era uma maneira de fazer calar os testemunhos. HARTOG, François. El testigo y el historiador, op. cit., pp. 18-19.

⁶⁹ HARTOG, François. *Evidência da história*, op. cit., p. 146.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 147-148.

na sua formulação historiográfica francesa, continha um ideal de imediação em relação ao passado. Recorro a Carine Fluckiger:

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.⁷¹

Creio, desta forma, que a *cor local* é um meio de acesso ao passado, permitindo sua visualização. No entanto, o mecanismo representa antes uma visão alternativa. Não se pode excluir, evidentemente, a visão real, testemunhal. O historiador poderia também ver com seus próprios olhos. Cezar tratou brevemente desse ponto, ao sustentar que a visão historiadora, no caso do IHGB, vincula-se à história do tempo presente. A agremiação não rejeita essa forma de historiar, apenas recomenda a imparcialidade e o critério. De acordo com o historiador: “A história do tempo presente é, nessa perspectiva, um tipo de história que pode ser vista. A memória opera, também, sobre um espaço óptico”.⁷²

Isso nos leva a pensar sobre a existência de uma cultura pictórica e visual nos séculos XVIII e XIX. A descrição, aliás, antes da reprodução em massa de imagens servia justamente ao propósito de “reprodução” de quadros e era um procedimento muito empregado por pintores, especialistas, conservadores, amadores, mercadores, entre outras ocupações, que lidavam com a arte pictórica.⁷³ Esse imperativo do *ver* é explicitado, ainda, pela disseminação de procedimentos ópticos, como o daguerreótipo, a fotografia, o panorama e o diorama. Tais inovações interferem não apenas no modo de ver, mas também no modo de falar. Afinal, o

⁷¹ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 75.

⁷² CEZAR, Temístocles. Lição sobre a escrita da história: historiografia e nação no Brasil do século XIX. *Diálogos*, Maringá, v. 8, n. 1, 2004, p. 15.

⁷³ VOUILLOUX, Bernard. La description du tableau dans les *Salons* de Diderot. *Poétique*, Paris, n. 73, fév., 1988, p. 27.

verbo *daguerreotipar* entra no vocabulário corrente do período, tal o fascínio exercido por essa técnica reprodutiva, e pode ser identificado em romances e obras históricas do período.⁷⁴ Iguualmente, Valdei de Araujo revela que esse período testemunha a multiplicação de gêneros historiográficos que justamente retiram suas denominações destes aparatos, como quadros, panoramas e dioramas.⁷⁵

A importância do recurso óptico persistirá ainda no decorrer do século.⁷⁶ Varnhagen, por exemplo, não hesita em incorporar sua visão ao texto. Ela se assemelha, se seguirmos a tipologia estabelecida por Hartog, ao olhar de Michelet, caracterizado por ser penetrante e participativo.⁷⁷ O historiador aqui não se apaga; ao contrário, ele se mostra: o leitor o vê. Na *Historia geral do Brazil*, por exemplo, ao abordar os regimentos de Henriques, Varnhagen assevera: “Ainda conservamos lembrança de haver visto, em nossa infancia, dois regimentos destes [de Henriques] na procissão do Corpo de Deus no Rio de Janeiro [...]”.⁷⁸ O fragmento

⁷⁴ Lília Schwarcz revela que as litogravuras, pinturas, esculturas e aquarelas que retratavam o Império começam a perder espaço, na década de 1860, para as imagens de suporte fotográfico. SCHWARCZ, Lília Moritz. “A revolução do daguerreótipo entre nós”. In: *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 345. Um dos objetivos da prática fotográfica era a fixação de um imaginário: “De toda maneira, diante da realeza, que traz consigo a ideia da imortalidade, o novo recurso permitia a ilusão da perenidade das coisas e se transformava em um ícone de época”. *Ibidem*, pp. 354-355.

⁷⁵ ARAUJO, Valdei Lopes de. “Observando a observação: a descoberta do Clima Histórico e a emergência do cronótopo historicista, c. 1820”. In: CARVALHO, José Murilo; CAMPOS, Adriana Pereira (orgs.). *Perspectivas da cidadania no Brasil Império*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009, p. 289 e 295. E o historiador justifica tal emprego: “A historiografia, lidando com as dificuldades epistemológicas crescentes de representar a história do presente, se deixou fascinar com a promessa de objetividade, realismo e exaustividade desses novos mecanismos. Muitos autores procurariam então aliar a necessidade de orientar com o desejo de manter o passado disponível enquanto um clima a ser reconstituído e experimentado”. *Ibidem*, pp. 299-300.

⁷⁶ Durante o oitocentos, a cientificação da história promove o declínio do testemunho que passa a ser substituído pelo arquivo. Hartog lembra, contudo, que vozes dissonantes continuam a ser ouvidas, como a de Michelet. HARTOG, François. “El testigo y el historiador”, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁷ HARTOG, François. *Evidência da história*, *op. cit.*, pp. 149-156.

⁷⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...]. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1857, p. 35. Mais tarde, a passagem será ligeiramente modificada e deslocada para uma nota pelo historiador: “Destes ainda, em nossos tenros anos, alcançamos a ver dois, na procissão de corpos, no

ilustra a citada constatação de Cezar e corrobora o vínculo entre a memória e a visão.

Além disso, é impossível dissociar esta visão da viagem. Tratei da relação entre ambos nos capítulos precedentes, destacando principalmente a questão da *autópsia*. De qualquer forma, como é reconhecido, o IHGB não só recomendava aos seus sócios que viajassem, como também financiava expedições com intuítos exploratórios e como instrumento para o recolhimento de fontes.⁷⁹ Aliás, um dos benefícios principais da viagem é justamente a possibilidade de testemunhar, de ver a história e o passado. O historiador não pode contentar-se com o arquivo empoeirado. É imperativo que ele viaje, que ele veja.

O pretérito longínquo, no entanto, jamais poderia ser visualizado. A visão é, antes de tudo, limitada pelo tempo. Assim, adota-se um recurso narrativo que poderia novamente fazer o historiador e o leitor verem os eventos do passado. Ao concebê-lo como uma pintura, uma imagem, o historiador que recorre à *retórica pictórica* visa torná-lo presente, mesmo que de forma metafórica. E a metáfora, vimos, compreendida sob a chave aristotélica, possibilita a criação de imagens. Eis aqui, portanto, a hipótese que perpassa esta seção: *no momento em que o historiador não pode mais ver diretamente, ele recorre a artifícios narrativos que salientam a dimensão visual da narrativa, produzindo uma imagem do passado (registro do tempo) e da natureza (apreensão do espaço)*. A *cor local*, creio, *pode ser concebida, desta forma, como um recurso de visualização do pretérito e da paisagem*. Como, no entanto, se constitui esta *operação visual*?

Rio de Janeiro, fazendo-nos tal impressão, que até hoje se não nos varreu ela da memória”. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil: antes da sua separação e independência de Portugal*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1975, tomo 3, p. 97.

⁷⁹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 21.

2.1 Os atores/personagens

Paul Ricoeur fornece uma primeira resposta para a questão. Ao retomar a argumentação acerca das trocas entre as narrativas ficcional e histórica em *A memória, a história, o esquecimento*, desenvolve o que chama de *entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade* na representação historiadora. Afinal, as narrativas permitem não só entender, mas também ver.⁸⁰ Há determinadas técnicas que contribuem para a introdução desta *dimensão visual* no texto. Segundo o autor, a *visibilidade* se torna superior à *legibilidade*, no momento da introdução de personagens, a despeito da narrativa ser real ou fictícia.⁸¹ Hamon, por sua vez, lembra que os personagens podem ser concebidos como espaços de *descrição*: talvez eles não sejam mesmo mais do que a soma de diferentes descrições disseminadas ao longo do texto.⁸² Temos assim, um elemento que poderia tornar o passado visível: o ingresso de atores/personagens na representação histórica.

Vejamus uma ilustração disso. No tomo inicial da *Historia geral do Brazil*, Varnhagen discorre sobre a *alteridade* próxima, os indígenas. Para isso, o historiador recorre às palavras de Pero Vaz de Caminha que, aspecto relevante, *assistiu* aos contatos. Varnhagen não vê por si mesmo, mas pode ver através dos olhos do cronista português. *A operação visual* perpetua-se e alcança o leitor que, por sua vez, também vê a partir do relato. De acordo com Hamon, quando se delega a descrição a um personagem a

⁸⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 276.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 276-277.

⁸² HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 105. Um aspecto significativo ressaltado pelo autor é que em textos realistas, muitas vezes, após a introdução do personagem que carrega o descritivo, segue-se um discurso de caráter interpretativo, do tipo hermenêutico, a fim de explicar o personagem. *Ibidem*, p. 108. Ora, transpondo essa relação para o vocabulário de Gumbrecht, trata-se de um momento de *presença* (personagem-descrição) que é sucedido por um momento de *sentido* (explicação-narração). Aprofundarei essa distinção na próxima seção deste capítulo.

tendência é que o descrito se torne espetáculo, visão, cena, quadro. Essa delegação, no entanto, demanda que o personagem *possa ver e saiba ver*, ou seja, o descritor necessita estar presente e estar ciente do que vê.⁸³ Nesse caso, as impressões e os relatos de Caminha são inseridos na obra histórica de Varnhagen. O viajante português *podia ver* porque estava presente aos acontecimentos e *queria ver* porque, afinal, esta era sua função como cronista. O *outro* para o europeu, também é *outro* para o nacional. E, aqui, também o tempo a ser visualizado é *outro*. O *exotismo* de um se transforma em *autoexotismo* para outro. Por isso, sua narração é confiável e sua visão é incorporada à história.

Para salientar esta *operação visual*, o historiador faz uso da *retórica pictórica*, evidenciando a presença da *cor local*:

Copiemos ainda do mesmo Caminha a seguinte *pintura* que faz dos habitantes:

“A feição delles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos, e bons narizes, bem feitos; andam nús, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma coisa cobrir, nem mostrar suas vergonhas; e estão ácerca disso com tanta innocencia como teem em mostrar o rosto; traziam ambos o beijo debaixo furado, e mettido por elle senhos ossos d’osso brancos de compridão de uma mão travessa, e de grossura de um fuço d’algodão, e agudo na ponta, como furador”.⁸⁴

O excerto não é ocasional. Mais adiante, na mesma obra, após nova descrição dos nativos, o historiador mais uma vez vale-se da *retórica pictórica: pintura e cores*. O objetivo parece ser reafirmar o efeito da *cor local*, de visualização de um tempo outro, ou seja, do passado.

⁸³ *Ibidem*, p. 172. Hamon esquematiza o *olhar descritor* da seguinte forma: querer ver – saber ver – poder ver – ver (descrição). Este *olhar descritor* participa ainda, segundo o autor, do conjunto de temáticas demarcativas que objetivam introduzir e identificar o enunciado descritivo. Neste procedimento, atribui-se à visão de um personagem ou narrador um determinado objeto. *Ibidem*, p. 172. Tratarei desse aspecto demarcativo com mais vagar no próximo item.

⁸⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil* [...]. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1854, pp. 15-16, grifo meu.

A pintura que fizemos dessas gentes, que mais ou menos errantes disfructavam, sem os benefícios da paz nem da cultura do espírito, do fertil e formoso solo do Brazil, - antes que outras mais civilizadas viessem a substituir, conquistando-as e cruzando-se com ellas, e com outras trazidas d'além dos mares pela cobiça, essa pintura, dizemos bem pouco lisongeira é verdade. Á vista do esboço que fizemos, sem nada carregar as côres, não sabemos como haja ainda poetas, e até philosophos, que vejam no estado selvagem a maior felicidade do homem [...].⁸⁵

Para ver o passado no presente, recorre-se então a alguém que, de fato, o viu. O tempo – aquele distante – é registrado e apreendido. Esse procedimento é frequente na *Historia geral do Brazil*. Na seção XXIII da obra, o historiador elabora uma espécie de balanço acerca dos trabalhos de dois escritores (outros personagens) que testemunharam o estado do Brasil no século XVI: Gabriel Soares de Sousa e Fernão Cardim. Os trabalhos são fundamentais para o conhecimento do país e, portanto, para a escrita da história sobre o período colonial. Segundo o historiador, as obras representam “verdadeiros monumentos historicos, que nos ministram toda a luz para avaliarmos o estado da colonisação do nosso paiz *na epocha* em que escreveram”.⁸⁶

São significativas, nesse sentido, as observações sobre a obra de Fernão Cardim. Após tecer algumas críticas, o historiador nacional sugere que o relato “recommenda-se pelo estylo natural e fluente, e *pela verdade da pintura feita com os objectos á vista, e as impressões, ainda de fresco recebidas dos encantos virgens que regalavam os olhos de quem acabava de deixar a Europa* nos fins do inverno”.⁸⁷ Os comentários apontam, pois, as qualidades e os defeitos desses relatos, salientando sua legitimidade para a

⁸⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 294, grifos meus.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 296, grifos meus.

historiografia. Após, então, avaliar tais trabalhos, o historiador conclui: “Passemos porêm a aproveitar do conteudo destas obras, para *offerecer aos olhos do leitor um quadro* do estado em que se achavam então as diferentes capitanias que existiam no Brazil”.⁸⁸ Aqui, não se trata de recuperar uma *paisagem estrutural*, como na descrição da Bahia empreendida por Soares de Sousa, que Varnhagen afirmava ser possível acompanhar decorridos mais de dois séculos. O escopo agora é permitir que o leitor contemporâneo aproxime-se de uma temporalidade que não é mais a sua. O passado, enfim, pode ser visto pelo leitor presente.

Forneço outra ilustração desse procedimento. Ao tratar da província de Pernambuco no momento da revolução de 1817, o historiador assevera: “Em primeiro logar transcrevamos, com as proprias palavras, a descripção que do estado de Pernambuco, no momento da revolução, nos dá o pernambucano, chronista della, Sr. Francisco Muniz Tavares”.⁸⁹ Segue-se o fragmento, sinalizado com aspas, do testemunho de Tavares. Finalizado o procedimento descritivo pelo personagem que assistiu aos eventos, Varnhagen adiciona: “Tal era o lisongeiro quadro que offerecia Pernambuco em principios de 1817”.⁹⁰ E o quadro obtido com a descrição, lembremos, marcado perceptivelmente pelo espaço, também pode referir-se ao tempo.

Assim, se a visualidade excede a legibilidade no momento da introdução de personagens, o recurso à cor local – expresso aqui pela retórica pictórica – visa reafirmar esta imediação com o passado, produzindo então, mesmo que de forma metafórica, sua visualização. Recorro, uma vez mais, a Ricoeur a fim de reafirmar a divisão entre visibilidade e legibilidade: “A dissociação dos dois efeitos emaranhados é facilitada quando se separam o enquadramento e o sequenciamento, a estase descritiva e o avanço

⁸⁸ *Ibidem*, p. 296, grifos meus.

⁸⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1857, p. 375.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 376.

propriamente narrativo [...]”.⁹¹ Avancemos agora a tais enquadramentos.

2.2 Cor local como iconotexto

Há outros elementos que permitem a preeminência da *visualidade* no discurso. Para aprofundar a análise da funcionalidade da *cor local* na historiografia, contudo, julgo ser válido considerar, uma vez mais, as contribuições do campo dos estudos literários. Para isso é necessário destacar o aspecto, na denominação de Paul Ricoeur, *escriturário* ou *literário*, da operação historiográfica.⁹² A discussão é antiga. Ricoeur advoga que, desde Vico, existe a preocupação com a dimensão retórica do discurso histórico.⁹³ Allan Megill e Donald McCloskey são mais contidos e remontam o debate à década de 1960. Não pretendo aqui retomá-lo, apenas reafirmar que a escrita histórica envolve procedimentos narrativos e estilísticos.⁹⁴

A tese de Megill e McCloskey, aliás, é controversa: a historiografia não deriva apenas do trabalho de arquivo, mas envolve também recursos narrativos e, mormente, a tentativa de persuasão do leitor.⁹⁵ Se correta, não há dúvida de que a *cor local*, enquanto estrutura narrativa, participaria desse objetivo maior. Afinal, os historiadores, ao se valerem desse mecanismo, pretendem tornar o passado visível ao leitor – corroborando a

⁹¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, op. cit., p. 276, grifos meus.

⁹² *Ibidem*, p. 148.

⁹³ *Ibidem*, p. 261.

⁹⁴ Este reconhecimento, contudo, envolve diferentes posicionamentos. Para Hayden White, a história é uma narrativa que envolve ficção. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 141. Luiz Costa Lima discorda da integralidade da tese de White, mas reconhece a adjacência entre história e ficção. COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, pp. 101-102.

⁹⁵ MEGILL, Allan, e McCLOSKEY, Donald. “The Rhetoric of History”. In: NELSON, John. *The Rhetoric of the Human Sciences. Language and Argument in Scholarship and Public Affairs*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987, p. 221.

importância da visão como elemento comprobatório – através de uma representação fiel do tempo pretérito.

Entretanto, refaço o questionamento: como tal tentativa de visualizar o passado pode ser concretizada do ponto de vista discursivo? Já salientei que a visualização do pretérito ocorre no nível metafórico. Por isso a importância da consideração da dimensão narrativa do texto histórico. Reconheço, contudo, que a perspectiva historiográfica não pode ser diluída em uma análise retórica, correndo-se o risco de limitar-se ao texto e, assim, eliminar o que caracteriza a história, de acordo, por exemplo, com Ricoeur: prova documental, explicação causal/final e composição literária.⁹⁶ Embora as três dimensões tenham uma resolução escrita – esta é, afinal, a tese de Ricoeur – é algo externo à história que lhe transmite a comprovação. Em uma análise exclusivamente retórica esse fator exterior poderia acabar excluído. Considero, pois, que conceber a *cor local* no âmbito retórico é apenas uma etapa desse esforço interpretativo.

Nesse sentido, talvez uma possibilidade analítica válida seja pensar a *cor local* como *iconotexto*. No capítulo inicial já sugeri essa aproximação. Aqui, o vínculo pode ser aprofundado. A categoria de *iconotexto*, de acordo com Liliane Louvel, expressa a evocação de imagens na narrativa. A autora, almejando entender o funcionamento destas produções imagéticas, esboça a noção de *poética do iconotexto*.⁹⁷ Embora voltada para a ficção, creio que a categoria possa ser importante aqui porque ambos, *cor local* e *iconotexto*, objetivam, em última instância, ressaltar a *visualidade* da narrativa.

Uma modalidade de *iconotexto* é a *descrição pictural*, isto é, o relato minucioso de quadros, pinturas, imagens, fotografias, desenhos etc., sejam eles reais ou não. O aspecto importante a ser

⁹⁶ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, op. cit., p. 263.

⁹⁷ LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte: texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 16.

considerado então é que, por definição, a *descrição* também remete ao caráter visual do texto. Embora esta adjacência já tenha sido sugerida antes, é importante atestá-la. Louvel assevera que a técnica possui já uma ligação ao pictórico e ao visual. Para confirmar isso, cita a *Enciclopédia* de Diderot e d’Alembert, na qual descrição é definida “como traçar um retrato e fazer um quadro”. Além disso, a descrição das coisas deve apresentar as imagens de modo a fazer os objetos se tornarem presentes.⁹⁸

Reproduzo, aqui, a abordagem da autora e cito as definições do termo nos principais dicionários dos séculos XVIII e XIX. No *Vocabulario Portuguez Latino*, de Raphael Bluteau, *descripcam* corresponde a: “Definição imperfeita. *Representação, ou pintura de alguma coisa com palavras*”.⁹⁹ A grafia parece ter mudado mais do que a definição, pois no século seguinte, de acordo com *Diccionario da lingua portugueza*, de Antonio de Moraes Silva, *descripção* significa: “Pintura, debuxo de algum objecto, com palavras”.¹⁰⁰ O mesmo vale para o *Diccionario da Lingua Brasileira*, de Luiz Maria da Silva Pinto, no qual *descripção* é “O retrato de huma cousa por palavras”.¹⁰¹

Ora, a *cor local* compreende estes dois elementos: *picturalidade* e *descritividade*. O primeiro já foi abordado; concentremo-nos no segundo. O mecanismo narrativo aproxima-

⁹⁸ DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond (eds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, etc. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, v. 4, Spring, 2011 Edition, p. 879. Disponível em: <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

⁹⁹ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, tomo 3, 1713, p. 115, grifo meu. De acordo com Hamon a caracterização “definição imperfeita” é comum nas entradas sobre *descrição*. Ela aparece sempre que o enunciado descritivo é aproximado de outros procedimentos literários ou de definições lógicas, científicas ou filosóficas. Trata-se do resultado da descrença que acompanhou a *descrição* nos séculos XVII e XVIII. HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰ MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, p. 565.

¹⁰¹ PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da Lingua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Provincia de Goyaz*. Na Typographia de Silva, 1832, s/p.

se da descrição, expus acima, devido à busca pelo particular e pelo detalhe.¹⁰² Desta forma, creio que é possível conceber a *descrição* como pertencendo a um desejo de representação visual do passado e da paisagem e, portanto, como relacionada à *cor local*.

Esse anseio visualizador é perceptível, durante o oitocentos, na multiplicação de trabalhos que contêm no título a expressão “*descrição*” ou formas semelhantes. Assim, é possível listar as seguintes obras: *Corografia paraense, ou descrição física, histórica, e política, da província do gram-pará*, por Ignácio Accioli de Cerqueira e Silva, de 1833; *Noticia descritiva da provincia do Rio-Grande de S. Pedro do Sul*, por Nicolau Dreys, de 1839; *Noticia histórica e descritiva do mosteiro de Belem*, por Varnhagen, de 1842; *Diccionario Geographico, Historico e Descriptivo do Imperio do Brazil*, de Milliet de Saint-Adolphe, traduzido por Caetano Lopes de Moura e datado de 1845; *Tratado descriptivo do Brazil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa, editado e nomeado por Varnhagen em 1851; *Descrição da costa do Brasil de Pitimbú á São Bento e de todas as barras, portos e rios do litoral da Provincia de Pernambuco [...]*, por Manoel Antonio Vital de Oliveira, em 1855; *Descrição do estado do Maranhao, Pará, Corupá e Rio das Amazonas [...]*, por Mauricio de Heriarte, de 1874; *Tratado de geographia descriptiva especial da Provincia de Minas-Geraes: em que se descreve com particular attenção todos os ramos de sua lavoura, industria e commercio [...]*, de José Joaquim da Silva, de 1878; *Noticia descriptiva da regio missioneira na Provincia de São Pedro do Rio Grande do Sul*, de Evaristo Affonso de Castro, 1887; *As Missões na provincia do Rio Grande do Sul: noticia descriptiva e necessidade de sua colonisação*, por Joaquim Saldanha Marinho,

¹⁰² FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., p. 43. A relação entre o detalhe e a descrição sempre foi motivo de controvérsias. Hamon lembra que os teóricos dos séculos XVII e XVIII tendiam a condená-lo, enquanto Balzac e Zola o defendiam. HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., pp. 18 et passim.

1887; e *Rio Grande do Sul: descrição physica, histórica e econômica*, por Alfredo Varela, de 1897.¹⁰³

Tal profusão de títulos demonstra que o aspecto *descritivo* parece ser um elemento muito importante na produção intelectual do período. E um dos objetos centrais da descrição é a natureza, como foi relatado nos capítulos anteriores. Retomo: Flora Süssekind lembra que o objetivo maior da produção dos escritores nas décadas de 1830 e 1840 é a delimitação justamente da paisagem nacional a partir de sua descrição.¹⁰⁴ E esse processo deve contemplar o *pitoresco*.¹⁰⁵ Se no item anterior a *dimensão* do registro *temporal* foi priorizada, agora, a próxima seção é dedicada à apreensão do *espaço*.

2.3 Visualizando a natureza

Para abordar a descrição/visualização da natureza, creio ser válido aqui considerar o artigo de Paule Richard, cujo tema é precisamente a descrição literária da paisagem no início do século XIX. A visão romântica instaura, segundo o autor, uma alteração na concepção de natureza que deixa de ser algo externo ao homem para se tornar constitutivo dele.¹⁰⁶ Com isso também se altera sua reprodução: não se trata mais de representar a natureza, mas de exprimi-la na sua totalidade. Creio que é possível notar essa transformação da representação natural também na literatura nacional. A crítica romântica, informa Eduardo Vieira Martins,

¹⁰³ Estas obras, de maneira geral, poderiam ser inseridas dentro do gênero corográfico que, segundo Renato Peixoto, é composto por quatro modelos principais: *Roteiros*, *Itinerários*, *Memórias e Descrições*. PEIXOTO, Renato Amado. *A máscara da medusa: a construção do espaço nacional brasileiro através das corografias e da cartografia no século XIX*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 112 *et passim*.

¹⁰⁴ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 158.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 163.

¹⁰⁶ RICHARD, Paule. *Ut naturae pictura poesis: le paysage dans la description littéraire au début du XIX^e siècle*. *Revue des sciences humaines*, Lille, tomo 80, n. 209, janvier/mars, 1988, p. 127.

voltava-se contra convenções setecentistas, como o *topos* do *locus amoenus*.¹⁰⁷ José de Alencar serve aqui de exemplo ao criticar as descrições empreendidas por Gonçalves de Magalhães na *A confederação dos tamoios*.¹⁰⁸ Evidentemente, a nova forma de descrever a natureza também criou um padrão descritivo. Martins resume:

Nesse sentido, se o romantismo rompeu com a convenção descritiva do neoclassicismo, não foi para pintar uma natureza livre de mediações culturais, como propunham os manifestos, mas para criar uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto a anterior.¹⁰⁹

Tentarei demonstrar que Varnhagen não foge a esta nova convenção ou, ao menos, reproduz elementos dela. Isso não quer dizer que a descrição na historiografia tenha a mesma função do que na literatura. O tipo discursivo altera o valor do descritivo, mas mesmo assim, as descrições contêm semelhanças.¹¹⁰ Lembremos, aliás, que enquanto o descritivo era evitado na literatura, seu emprego em obras “científicas” não suscitava qualquer repreensão. Martins, nesse sentido, compara a descrição empreendida por Saint-Hilaire com a pintura elaborada por José de Alencar, muito mais ornamentada. Cito-o novamente:

Ao contrário do romance, no qual a descrição pode ser percebida como uma expansão excessiva ou um detalhe insignificante – em qualquer dos dois casos um corpo estranho, que precisa justificar sua presença no enredo –, na narrativa de viagem ela é simultaneamente a finalidade do relato e o instrumento por meio

¹⁰⁷ MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005, p. 232.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 233.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 234.

¹¹⁰ MARTINS, Eduardo Vieira. “Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar”. In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (org.). *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, v. 1, 2010, p. 40.

do qual o viajante procura conhecer, analisar e catalogar um novo mundo descortinado pelo seu deslocamento no espaço.¹¹¹

De qualquer forma, sublinha Richard, a natureza constitui-se por si mesma em uma linguagem específica, por isso é preciso encontrar o melhor jeito de traduzi-la.¹¹² Essa inédita concepção de natureza é expressa na renovação pela qual passa a pintura de paisagens que, no final do século XVIII, desvincula-se da pintura histórica e torna-se o modelo para as outras artes, entre elas, a literatura.¹¹³ Entretanto, Richard indaga: como é possível fazer a “transposição” entre a pintura e a descrição?¹¹⁴ A resposta é buscada em escritores como Senancour, Sainte-Beuve e Balzac, e o autor conclui que a ideia-chave que rege estas traduções da natureza é expressa pela *nuance*, compreendida no sentido de variação. A noção torna-se fundamental porque pode ser expressa tanto na pintura, através das cores, quanto na escrita por meio do “deslizamento de significantes pelo encadeamento fonéticos, [pel]a associação de significados por meio das conotações, metáforas ou metonímias...”.¹¹⁵ Dessa forma, “Alguns escritores utilizaram o impulso transmitido pelo sopro novo da pintura para pensar metaforicamente um modo de escrita adequado à expressão da natureza”.¹¹⁶ O exemplo fornecido por Richard é o historiador

¹¹¹ *Ibidem*, p. 48.

¹¹² RICHARD, Paule. *Ut naturae pictura poesis*, op. cit., p. 142.

¹¹³ *Ibidem*, p. 128.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 130.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 132-133.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 133. Por outro lado, Peter Burke declara que o “gênero” pintura histórica conheceu um acentuado crescimento durante o século XIX. Embora este modo pictórico fosse antigo, sua expansão ocorreu com a incorporação de composições da história moderna e, sobretudo, temáticas nacionais BURKE, Peter. “Pintores como historiadores na Europa do século XIX”. In: MARTINS, José de Souza; et alii (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005, p. 17. O historiador ainda estabelece uma tipologia que compreende seis tipos diferentes de pintura histórica, a saber: representação épica, patética, realista, crítica, anedotal e alegórica. *Ibidem*, pp. 22-32. Para Burke esse intuito historicizante permite conceber, como enuncia o título de seu artigo, muitos pintores desse período como historiadores. *Ibidem*, p. 19.

francês Michelet, cuja linguagem é orgânica, próxima às línguas de flexão.¹¹⁷ De acordo com o autor:

Passar do domínio da pintura para aquele da escritura, esse princípio estético conduz a conciliar a preferência de *um estilo que privilegia a associação de palavras por meio das imagens, das sonoridades, dos campos lexicais, do desdobramento dos paradigmas* antes do que a associação puramente sintática, sintagmática, visando uma escritura denotativa, um estilo analítico. *As características desse estilo de “paisagem” definindo, diria, toda escrita poética – e, certamente, a descrição de paisagem é um espaço poético aberto na trama da narrativa ou da história. Contudo – e esse é o ponto notável – esse resultado estético procede de um desenvolvimento heurístico, de uma vontade científica de compreensão da natureza. Na paisagem literária e pictural do início do século XIX o científico e o estético são indissociáveis.*¹¹⁸

Destaco aqui a afirmação de Richard. O estilo de escrita que visa se aproximar da pintura da natureza recorre a um vocabulário que é marcado por expressões que se associam a imagens e sonoridades. No capítulo inicial salientei, a partir de Rouanet, a noção de que muitos relatos de viagens empregavam um léxico que se vinculava aos sentidos e às sensações, como uma forma de descrever a natureza em todo o seu esplendor. Esse léxico participa do que denominei nesta pesquisa de *retórica pictórica*, ou seja, compreende um conjunto de palavras que remetem à pintura.

¹¹⁷ Richard aprofunda a correlação entre a pintura de paisagem e a linguagem de flexão: “A pintura de paisagem é a arte da natureza por excelência porque emprega uma linguagem cujo princípio é perfeitamente análogo àquele da Criação. A técnica pictural da nuance corresponde à concepção da Natureza que destaca o princípio da variação das espécies, da evolução que conduz sem solução de continuidade de uma categoria de seres à outra. Igualmente, nas línguas de flexão, a palavra, como um componente orgânico reaparece idêntica ou ligeiramente transformada nas novas combinações. O desdobramento da frase corresponde ao desdobramento das ‘filiações’ fônicas ou semânticas da palavra. Ela se desenvolve a partir da transformação, da trituração dos mesmos semas, dos mesmos fonemas, das mesmas imagens, como a energia criadora acrescenta novas formas ao domínio do vivo agitando e combinando com aqueles que já existem”. *Ibidem*, p. 136.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 137, grifos meus.

Além disso, essa descrição da paisagem não foge ao estilo poético, segundo o autor. Ora, mais uma vez aqui, essa afirmação ratifica o desenvolvimento do primeiro capítulo, no qual sugeri que as descrições – que evocam a *cor local* muitas vezes – combinam um *relato preciso* à *idealização* da paisagem. Trata-se do *estilo empolado*, como denominou Varnhagen. Ademais, na pequena introdução teórica acerca da técnica descritiva, mencionei que o procedimento também carrega uma preocupação estética que visa à produção de prazer no leitor, configurando que, embora as descrições nas obras de história possam ser consideradas científicas, a parcela poética, estética, também está presente.

A inclusão do veio poético se aproxima, em certo sentido, da proposta desenvolvida por Alexander von Humboldt para seus tratados científicos sobre a América.¹¹⁹ Mary Louise Pratt sustenta que o naturalista mesclou as duas formas correntes que caracterizavam a literatura europeia sobre o mundo não-europeu do final do século XVIII: a via científica e a via sentimental.¹²⁰ Assim, Humboldt criou o estilo que Pratt denominou de *estético-científico* cujo objetivo era reproduzir no leitor o prazer obtido com a contemplação imediata da natureza, sem, contudo, ameaçar a primazia da ciência.¹²¹ Karen Lisboa sugere que Spix e Martius na obra *Viagem pelo Brasil* incorporaram esse estilo descritivo

¹¹⁹ É interessante também que Wilhelm von Humboldt, irmão de Alexander, comente no seu *Sobre a tarefa do historiador*, a importância da intuição nas descrições da natureza. “Mesmo a simples descrição da natureza não se basta com a enumeração e delineamento das partes e dos ângulos, uma vez que não somente há um sopro vital a encobrir o todo, mas também um caráter interior que se expressa nesse sopro, e tanto um como o outro não podem ser medidos ou simplesmente descritos. Também a descrição da natureza se vê compelida a percorrer o segundo caminho [intuição], pois nele se encontra a representação [*Vostellung*] da forma da existência geral e individual do corpo natural”. HUMBOLDT, Wilhelm. “Sobre a tarefa do historiador”. In: MARTINS, Estevão de Rezende. *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 84.

¹²⁰ PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991, p. 153.

¹²¹ *Ibidem*, p. 155.

empregado por Humboldt e que ainda faz eco ao intuito de Goethe de unificar ciência e poesia.¹²²

Varnhagen parece também buscar esse arrebatamento com as descrições da paisagem enunciadas na sua obra. O próprio historiador argumenta nesse sentido ao afirmar que os quadros que apresenta são, de fato, comoventes. No entanto, se os objetivos de Spix, Martius e Varnhagen na descrição das paisagens se assemelham, os resultados de suas descrições parecem divergir. Afinal, são ofícios diferentes: para os naturalistas, a descrição é o fim da pesquisa, como aliás asseverou Buffon; para o historiador, de modo diverso, o descritivo é parte da explicação. Além disso, as descrições de Spix e Martius na *Viagem pelo Brasil* oscilam, segundo Lisboa, entre duas formas de representar a natureza: as poéticas do *pitoresco* e do *sublime*.¹²³ Essa ambiguidade entre representações diversas se desfaz diante do escopo científico que determina o papel dos viajantes bávaros. A descrição de Varnhagen difere porque, embora seja possível identificar aproximações com a poética do *pitoresco*, na medida em que a *cor local* lhe é subjacente, o *sublime* está ausente de sua perspectiva. Como já argumentou Luiz Costa Lima, na aclimação do ideário romântico ao Brasil, a natureza não estimulava, como na Europa, o distanciamento ou a reflexão. Assim, para Varnhagen a condição natural não encaminha sensações extravisíveis, como se espera do *sublime*, de acordo com Lisboa.¹²⁴ Nesse sentido, a paisagem do historiador difere da paisagem do naturalista.

De qualquer forma, uma questão se impõe: como classificar os enunciados descritivos? Hamon informa que um dos aspectos centrais do texto descritivo será justamente sublinhar, por meio de diversos procedimentos, o enquadramento da unidade descritiva,

¹²² LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec; Fapesp, 1997, p. 92

¹²³ *Ibidem*, p. 113.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 98.

apontando seu início e seu fim.¹²⁵ A descrição, exatamente por não dispor de um estatuto definido, procura multiplicar seus sinais autorreferenciais ou metalinguísticos que almejam destacá-la no fluxo textual. Em suas palavras: “A hipertrofia dos procedimentos demarcativos (introdução e conclusão) e autorreferenciais serão, talvez, normas [*contrainte*] globais da descrição, e uma enunciação autorreferencial, passando pelas marcas específicas de enunciação, a caracterizaria”.¹²⁶

Assim, o descritivo é identificado por demarcações que são endereçadas aos leitores. Tal sinalização antecipa a inscrição do *efeito descritivo*.¹²⁷ Vários elementos como preterições, tom, ritmo, marcas morfológicas, léxico particular e figuras retóricas (metáforas, metonímias e sinédoques) delimitam o espaço descriturário. Esses recursos, lembra Hamon, são historicamente localizáveis e podem ser identificados em escolas literárias, tendências de escrituras etc.¹²⁸ Muitas vezes, tal demarcação é realizada a partir de termos metalinguísticos, como *retratos, descrições e paisagens*.¹²⁹

Louvel irá explorar justamente esse vocabulário metalinguístico para propor uma demarcação descritiva que visa eliminar uma apreensão demasiado subjetiva.¹³⁰ Trata-se de reconhecer o que a autora denomina de *marcas* ou *dispositivos de picturalidade* no texto. Antes de abordá-los, contudo, é necessário destacar que as descrições não são ocasionais na narrativa. Elas respondem, no caso de Varnhagen, a uma lógica interna da obra, ou seja, ao próprio desenvolvimento diacrônico da história. Assim, ao tratar dos primeiros contatos com o território que mais tarde seria colonizado pelos portugueses, o historiador assevera:

¹²⁵ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 46.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 65.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 66.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 165.

¹³⁰ LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte*, op. cit., p. 87.

Á vista do quê mal cabida viera aqui uma extensa descrição do territorio e das gentes que o habitavam, quando tão erradas eram as noticias que tinha o proprio governo, que nem lhe conhecia a extensão. *Prosigamos por mais algum tempo, até que pela ordem natural dos acontecimentos chegue ocasião oportuna de darmos a conhecer o paiz.*¹³¹

Assim, é a *ordem natural dos acontecimentos* que determina o momento de irrupção da descrição.¹³² No entanto, há oscilação e variação entre as duas formas, a narração e a descrição. A imagem, pois, requer um espaço específico na obra de história. Isso evidencia que a descrição não corresponde meramente a um quadro isolado no texto. Ao contrário, a técnica descritiva participa da construção da argumentação historiográfica porque responde a uma lógica textual interna cujo desenvolvimento é evolutivo. Em outras palavras, a descrição participa da explanação do próprio devir histórico.¹³³

A noção de que a descrição deve anteceder a narração é bastante corrente e, de fato, segundo Hamon, trata-se de uma regra estabelecida por retores dos séculos XVII e XVIII. Tal postura é evidente na literatura, como demonstra a obra de Balzac.¹³⁴ Na produção brasileira, José de Alencar empreende essa prática em *O Guarani*, conforme sublinha Martins.¹³⁵ O autor ainda constata que na descrição do “Cenário”, como se intitula o capítulo inicial da

¹³¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1854, p. 19, grifo meu.

¹³² Cito outro exemplo: em *Corografia Cabo-verdiana* [...], obra escrita em colaboração com José Conrado Carlos de Chelonicki, de 1841, os autores sustentam: “Para tratarmos com ordem na descrição de toda esta provincia daremos primeiro uma noticia geral do territorio que ainda nos falta no continente Africano, ou da Guiné Portuguesa”. CHELONICKI, José Conrado Carlos de; VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Corografia Cabo-verdiana, ou descrição geographico-historica da provincia das Ilhas de Cabo-Verde e Guiné*. Lisboa: Typ. De L. C. da Cunha, tomo 1, 1841, p. 95.

¹³³ Como se nota, os autores estabelecem um vínculo entre topografia e descrição. Esta ligação é bastante frequente até porque a topografia é uma forma de descrição, como foi apontado no primeiro capítulo.

¹³⁴ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 166.

¹³⁵ MARTINS, Eduardo Vieira. “Imagens da floresta”, op. cit., p. 44.

obra, pululam metáforas e comparações que têm um efeito visualizante: “Nos dois casos [metáfora e comparação], ao colocar uma coisa sob os olhos do leitor, o efeito obtido é visual, os dois procedimentos procuram dar a ver um objeto desconhecido por meio da apresentação de um objeto conhecido”.¹³⁶ Contudo, a técnica também está presente na historiografia oitocentista, como se percebe não só em Varnhagen, mas também em Michelet. O historiador francês, por exemplo, intitula a introdução de sua obra *Histoire de France*, sugestivamente de “Quadro da França” [“Tableau de la France”].¹³⁷

Retomemos, contudo, a proposta de Louvel. Segundo a autora, existem determinadas marcas que permitem reconhecer a irrupção da descrição na narrativa. Esta demarcação é perceptível na *Historia geral do Brazil*. Antes de empreender um relato físico da Bahia, o historiador interpela o leitor:

Deixemos porém fundear sucessivamente todos os navios nessa espaçosa Bahia, e dediquemos nossa atenção a percorrel-a em todos os seus reconcavos, não só até onde os olhos podem alcançar, do ancoradouro para o interior, como pelo reconhecimento que vamos a emprehender de toda ella, para melhor fazer idéa do local onde ora nos achamos.¹³⁸

Avisado, o leitor prepara-se para reconhecer a paisagem ou prestar atenção nela. Aqui, podemos perceber uma característica que permite a constatação da presença do *iconotexto*. Ela se refere ao espaço textual. Louvel assevera que a imagem no texto é constantemente bem delimitada, como a sublinhar sua aparição. Trata-se do que a autora chama de *enquadramento*.¹³⁹ Assim, o próprio historiador antecipa o aparecimento do quadro, da

¹³⁶ *Ibidem*, p. 46.

¹³⁷ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, op. cit., p. 94.

¹³⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1854, p. 196.

¹³⁹ LOUVEL, Liliâne. *L'oeil du texte*, op. cit., p. 97.

imagem que será apresentada ao leitor, para demarcar sua relevância.

É significativo também o desejo de visualizar a natureza. Antes, portanto, de tratar dos acontecimentos relacionados à província da Bahia, Varnhagen considera apropriado que o leitor (*re*)conheça a natureza da região. Ora, dois elementos parecem evidentes aqui: o ideal de mediação transparente, relacionado à presentificação/visualização, por um lado, e, por outro, a importância do papel da natureza, como antecedente dos acontecimentos que serão, posteriormente, narrados. A presentificação será tratada no próximo item deste capítulo; detenhamo-nos, por ora, no papel da natureza.

Já salientei, a partir de Süssekind e Costa Lima, o significativo papel que a condição natural desempenha na literatura. Como se vê, contudo, as descrições das paisagens possuem também um aspecto importante para a historiografia. Martius recomendava justamente que o historiador detalhasse a natureza a fim de tornar o texto mais atrativo para o leitor comum. O exercício descritivo atrai o leitor e produz reconhecimento. Mas não só, pois a natureza interfere no próprio desenvolvimento da história. O botânico via o espaço natural como parte da explicação histórica ou um caminho para isso. Para ele, o elemento natural fornece a chave do tempo.¹⁴⁰ De acordo com Guimarães, Martius concebe a história da natureza e a história dos homens de modo coordenado. Afinal, “o conhecimento de uma importa necessariamente no conhecimento da outra para a composição de um grande quadro a ser admirado pelo olhar europeu. Um olhar que busca se conhecer/reconhecer ao mesmo tempo que se afirma pelas mãos do viajante-pintor”.¹⁴¹ Mais uma vez, as dimensões do tempo e do espaço se coadunam.

¹⁴⁰ 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.

¹⁴¹ *Ibidem*, s/p.

Exatamente por isso o professor bávaro ensina mais: ele recomenda o ter visto, o viajar como condição de verdade. Percebe-se, pois, que sua visão opera nos dois estatutos: o metafórico e o real. Em suas palavras: “Para um tal trabalho [escrever a história salientando a diferença entre as diversas províncias], segundo certas divisões gerais do Brasil, *parece-me indispensável que o historiador tivesse visto esses paizes, que tivesse penetrado com os seus proprios olhos as particularidades da sua natureza e população*”.¹⁴² Em outras palavras, Martius recomenda a *autópsia*. Todavia, sua dissertação sugere algo mais:

O historiador deve *transportar nos* á casa do colono e cidadão Brasileiro; ele deve *mostrar-nos* como viviam nos diversos seculos, tanto nas cidades como nos estabelecimentos ruraes, como se formavam as relações do cidadão para com seus visinhos, seus creados e escravos [...].¹⁴³

Como se percebe, Martius advoga também que o historiador deve presentificar o que relata e descreve. Assim, é necessário atentar para a recepção ledora. Por isso, não basta ao historiador *ver*; ele também deve *mostrar*. Esta preocupação, nesses termos, caracteriza o que denominei de *autópsia vicária*.

Aqui, finalmente, as análises de nossos interlocutores convergem. Para Fluckiger, a *cor local* tem por função autenticar o conjunto de uma representação e, por isso, participaria do que Barthes chama de *efeito de real*.¹⁴⁴ Louvel assevera que, quando se trata de imagens reais, existentes, o escopo da descrição é autenticar o relato, ancorar a narrativa no tempo e em um lugar real facilmente verificável por quem a lê. O intuito seria, então, persuadir o leitor.¹⁴⁵ Por fim, Guimarães sustenta, ao comentar os

¹⁴² MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a historia do Brazil. *Revista do IHGB*, tomo 6, 1973 [1844], p. 400, grifo meu.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 394, grifos meus.

¹⁴⁴ FLUCKIGER, Carine. *L'histoire entre art et science*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁴⁵ LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte*, op. cit., p. 166.

relatos de viagem, como o de Martius, que eles se revestem de um caráter documental e produzem um *efeito de realidade*.¹⁴⁶

Resumamos, pois: *as descrições picturais que têm na natureza um objeto frequente e podem ser acessadas através da cor local visam autenticar a narrativa e persuadir o leitor*. O historiador incorpora sua visão à história que escreve. Ele testemunha e produz conhecimento. Entretanto, quando sua visão já não alcança mais o passado longínquo, ele não abre mão de ver. A visão é agora metafórica. Além de destacar o geral, o nacional, e valorizar o detalhe, o específico, creio que a *cor local* possa ser interpretada como uma forma de *visualização* do passado e da paisagem. Hartog constata que, no momento em que o passado não pode mais ser testemunhado pelos historiadores, a visão se torna metafórica. Ao destacar, por exemplo, por meio da *descrição*, a dimensão visual da narrativa, o pretérito torna-se mais uma vez visível. Assim, se a distância temporal produz “cegueira”, a *cor local* permitiria novamente visualizá-lo.

3. Descrição como *presença*

Neste último ponto do capítulo, a *visualização* se transforma em *presença*. As descrições, defendo, ainda podem ser exploradas como tentativas de presentificação do passado e da paisagem. Afinal, como os próprios historiadores sustentavam muitas vezes, esses fragmentos descritivos revelavam o anseio de ressuscitar o pretérito, encontrá-lo novamente, enfim, torná-lo presença. Assim, acredito ser válido conceber essas expectativas como *produções de presença*, tal como estipulou Hans Ulrich Gumbrecht. Para isso, dedico agora algumas palavras a essa epistemologia, buscando reproduzir a argumentação do autor para, em seguida, adaptá-la ao tema da pesquisa.¹⁴⁷

¹⁴⁶ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em von Martius, *op. cit.*, s/p.

¹⁴⁷ É imperativo apontar, contudo, que Gumbrecht elabora a *produção de presença* para o período contemporâneo. Empregar este modelo para ler o século XIX e a produção de Varnhagen implica,

Classifiquei a *produção de presença* como uma epistemologia seguindo a ordenação estabelecida pelo autor. Afinal, não se trata da construção de um conhecimento novo, mas de uma reflexão sobre as condições de elaboração do conhecimento nas Humanidades.¹⁴⁸ Sua proposta é uma luta contra a tendência atual de abandonar ou esquecer a possibilidade de uma relação com o mundo que se baseie, ou ao menos considere, a dimensão corporal, material.¹⁴⁹ Não deixa de ser também, como o próprio autor assevera, um embate contra a centralidade da interpretação nas disciplinas das Artes e Humanidades.¹⁵⁰ Admitindo um certo cansaço da teoria, constatação que talvez não se aplique ao contexto brasileiro, Gumbrecht propõe então uma epistemologia que seria capaz de re-dinamizar as relações com todos os tipos de artefatos culturais.¹⁵¹

Mas o que, afinal, é possível entender por *produção de presença*? Trata-se de uma alternativa que destaca o aspecto

reconheço, riscos que tentarei contornar a partir de uma apreensão seletiva da proposta em questão. Acredito, no entanto, que a utilização da epistemologia gumbrechtiana revela-se produtiva ao permitir demonstrar como o enunciado descritivo, ao destacar a presença da paisagem, participa da construção do argumento historiográfico.

¹⁴⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010, p. 22.

¹⁴⁹ A contestação da interpretação, contudo, não é original. Na década de 1960, Susan Sontag já defendia, no ensaio *Against Interpretation*, uma nova forma de apreensão da experiência estética. A crítica norte-americana identificava uma cultura baseada no excesso, na sobreprodução que teria por consequência a perda da experiência sensorial. SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. 1964. s/p. A interpretação, desta forma, seria sempre reducionista: “Interpretar é empobrecer, esgotar [to deplete] o mundo – com o intuito de construir um mundo de sombras de ‘significados’”. *Ibidem*, s/p. Sontag não busca vetar a descrição ou a paráfrase sobre a arte, mas questionar a forma como isso deve ser feito. Para isso é necessário, então, redobrar a atenção em relação à forma (em detrimento do conteúdo) da arte. “Se o excessivo destaque sobre o conteúdo provoca a arrogância da interpretação, uma descrição mais extensa e profunda da forma produziria silêncio. É necessário um vocabulário – um vocabulário descritivo, e não prescritivo – para as formas.” *Ibidem*, s/p. O objetivo, enfim, é “recuperar nossos sentidos. [Para isso] Devemos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais”. *Ibidem*, s/p.

¹⁵⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença, op. cit.*, p. 15.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 21.

material, corpóreo e espacial no contato entre os homens e o mundo que os cerca.¹⁵² Nas palavras do autor:

[...] falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação, implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano.¹⁵³

É válido ressaltar, e o autor destaca isso amiúde, que não se almeja substituir a produção de sentido para sublinhar a materialidade. O escopo é, antes, fornecer alternativas ao predomínio do paradigma que destaca o sentido. Afinal, tanto as culturas quanto os objetos culturais podem ser analisados a partir desses dois modelos.¹⁵⁴ É comum que o sentido ou a presença sejam naturalmente acentuados em objetos específicos.¹⁵⁵ A materialidade de cada objeto da experiência estética tenderá a destacar um ou outro efeito.¹⁵⁶ Por exemplo, um texto tenderá a ressaltar a *dimensão do sentido*, entretanto, ele também pode

¹⁵² O próprio autor esboça uma genealogia do seu conceito que, de alguma forma, teve origem em congressos que versaram sobre as *materialidades da comunicação*. Para um relato pormenorizado, cf.: *ibidem*, pp. 21-42.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁵⁴ Valdeí de Araujo inclusive vale-se dessa distinção entre *cultura de sentido* e *cultura de presença* para analisar a história da historiografia, mais precisamente a obra de Heródoto e de Tucídides. ARAUJO, Valdeí Lopes de. Para além da autoconsciência moderna: a historiografia de Hans Ulrich Gumbrecht. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, jul./dez., 2006, p. 323.

¹⁵⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 138.

evocar a *dimensão da presença*, quando se considera a tipografia, o ritmo da linguagem etc.¹⁵⁷ Retornarei a isso em breve. As poesias ilustram apropriadamente essa situação de tensão, pois encontram-se sempre em um estado de oscilação entre *sentido e presença*.¹⁵⁸ Gumbrecht resume: “A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica ‘bem equilibrada’”.¹⁵⁹

O que pretendo afirmar, portanto, *é que o enunciado descritivo, que também impõe uma leitura diferenciada (não em relação ao ritmo, mas em relação a seu conteúdo), também poderia destacar a dimensão da presença. Explico: a descrição tende a se opor à linearidade da narrativa e, desta forma, engendra uma expectativa diferente no leitor. Além disso, como tentei demonstrar, a descrição também estabelece vínculos com a visualização que evoca as percepções humanas e, portanto, denota a corporeidade dos objetos e relações. Tais fatores, enfim, permitem conceber, acredito, o descritivo com o anseio por produção de presença.* Na sequência, busco evidenciar esta relação de modo mais pormenorizado.

A presença não visa substituir o sentido, mas obter elementos que este desconsidera. Conceitos como materialidade e presença fornecem, assim, subsídios para esse escopo. Afinal, parafraseando o próprio subtítulo do livro: há elementos que o sentido não consegue transmitir. Em busca de tais aspectos é possível recorrer a conceitos não interpretativos, ou substancialistas, justamente como a presença.¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 134.

¹⁶⁰ Para uma crítica acerca das propostas de Gumbrecht, remeto ao debate entre o autor e a historiadora Andrea Daher publicado no jornal *O Globo* nos dias 19 e 26 de fevereiro, e 5 e 12 de março de 2011: cf. referências bibliográficas.

A presença e o sentido não são complementares. Cada dimensão produz efeitos específicos e se insere em uma cultura particular. Gumbrecht assim identifica uma tipologia binária, que opõe *cultura de sentido* (mais próxima da modernidade) e *cultura de presença* (mais próxima do medievo).¹⁶¹ Todas as culturas podem ser analisadas a partir desta tipologia, afinal a integralidade das relações podem congrega *efeitos de sentido* e *efeitos de presença*.¹⁶² Esses conceitos são tipos ideais e possuem características próprias. Desta forma, a *cultura de sentido* se baseia na consciência e no pensamento. É justamente isso que a aproxima da dimensão da *temporalidade*, pois parece haver um vínculo entre a consciência e o aspecto temporal. Segundo Gumbrecht: “o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo”.¹⁶³

A *cultura de presença*, por sua vez, está fundamentada no corpóreo. Justamente o entorno dos corpos participa das relações entre eles e o mundo e entre os seres humanos. Por isso, a dimensão principal aqui é o *espaço*. Retenhamos essa distinção entre *tempo* e *espaço*, pois ela será fundamental na proposta de interpretar o procedimento descritivo como *produtor de presença*. Retornarei a ela adiante. Agora, dedico-me a finalizar esta breve explanação acerca da proposta de Gumbrecht: para isso resta saber como é possível produzir presença. Consoante o autor, há formas de obter o *efeito de presença* em três áreas diferentes: estética (*epifania*), história (*presentificação*) e pedagogia (*dêixis*). Neste estudo, o segundo ponto é o mais relevante.

¹⁶¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*, op. cit., p. 105.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 105-106.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 110.

3.1 Produção de presença

Gumbrecht tem se dedicado a refletir sobre a história há alguns anos.¹⁶⁴ O autor afirma que, nesse campo, há técnicas que produzem a sensação (ilusão) de presença, ou seja, de que mundos do passado possam ser novamente acessados.¹⁶⁵ Esse aspecto é fundamental porque a presença, por paradoxal que isso seja, nem sempre é material. Ela pode ser também uma sensação, um desejo, um anseio. Assim, ela não está condicionada pela *coisidade*. Afinal, a presença “real” em uma descrição seria, evidentemente, irrealizável. Por isso mesmo, é possível almejar a ilusão ou o *efeito de presença* que, defendo, é obtida de forma figurada através da metáfora da *cor local*. Gumbrecht menciona esse aspecto no final de sua experiência produtora de presença, a obra *Em 1926: vivendo no limite do tempo*.¹⁶⁶ Após discorrer sobre as escolhas e os métodos empregados na elaboração do texto, o autor distingue o *desejo* da *ilusão* de mediação.¹⁶⁷ Em outras palavras, a incapacidade de concretizar o anseio de presença não deve eliminar esta perspectiva.

A presença no campo da história é pensada como uma forma de preencher o presente alargado com artefatos do passado e reproduções desses artefatos. Como se percebe, a reflexão de Gumbrecht aqui não aborda a história enquanto disciplina acadêmica, mas versa sobre a situação contemporânea que, em sua leitura, encontra-se pautada pelo esgotamento de sua propriedade didática. Diante desta “cisão”, o presente amplia-se e permite o desenvolvimento do desejo de presentificação que, por sua vez,

¹⁶⁴ Para o conhecimento pormenorizado dessa questão, remeto ao artigo de Valdeí de Araujo sobre a historiografia de Gumbrecht. ARAUJO, Valdeí Lopes de. Para além da autoconsciência moderna, *op. cit.*

¹⁶⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁶ A obra é uma tentativa de produzir presença, como o próprio autor argumenta: o intuito era proporcionar uma experiência direta do passado a ser obtida exclusivamente com as palavras, sem o uso, portanto, de imagens e fotografias. GUMBRECHT, Hans Ulrich *Em 1926*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 485.

enseja a acumulação de pretéritos e mundos diferentes em uma esfera de simultaneidade.¹⁶⁸ As técnicas de presentificação tendem a enfatizar a dimensão espacial porque somente ela permite a construção da ilusão de se alcançar o passado, de tocá-lo.¹⁶⁹

A *função* desta presentificação, se podemos classificá-la dessa forma, é uma espécie de fuga, de recuo frente ao futuro que, por um lado, é incerto e ameaçador, e, por outro, é o momento da mortalidade.¹⁷⁰ Assim, a presentificação do passado deve ser gozada, aproveitada, deve estar, enfim, livre da necessidade de um ganho pragmático, um proveito real, como o ensino ou a dimensão didática. Por isso, o afastamento da história pensada como disciplina. E igualmente por isso, o anseio de presentificação adquire um aspecto sensual, corporal, físico, a despeito de sua concretude ou não. Segundo Gumbrecht:

A cultura histórica não pode deixar de viver entre esse esforço para satisfazer seu desejo de presença e a consciência de que esta é uma tarefa impossível. [...] logo que a cultura histórica opta abertamente por este desejo de re-presentação (que não é dado), ela também não pode deixar de ser irônica, já que então representa o passado como uma “realidade”, embora saiba que todas as representações são simulacros.¹⁷¹

Mesmo assim, o autor fornece subsídios que permitem considerar a *cultura de presença* dentro do fazer historiográfico. Tentarei mostrar que, na escrita da história, a função da presentificação responde a outros critérios, embora não descarte a preocupação estética e prazerosa com o texto, aliás já destacada no que concerne ao enunciado descritivo.

De qualquer forma, no decorrer de sua reflexão, Gumbrecht evoca outros elementos que fornecem alternativas para pensar a

¹⁶⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença, op. cit.*, p. 152.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 154.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 155.

¹⁷¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926, op. cit.*, pp. 471-472.

produção de presença através das narrativas. Em artigo recente, por exemplo, define de forma mais sucinta o que entende por presença: “aquilo que não é linguagem”.¹⁷² A partir daí, o autor cita sete pontos de *amálgama* entre linguagem e presença, isto é, formas pelas quais a linguagem pode produzir presença, a saber: linguagem como presença, a presença a partir do trabalho filológico, a linguagem capaz de desencadear a experiência estética, a linguagem da experiência mística, a abertura da linguagem em direção ao mundo, a literatura como epifania e, por fim, a presentificação do passado.¹⁷³ Enfim, há várias maneiras, como se percebe, de construir presença por meio da linguagem.

Aqui seleciono apenas um desses pontos de *amálgama*, qual seja, a ideia de que as palavras podem apontar para as coisas. O próprio Gumbrecht sublinha esse aspecto:

No entanto, voltemos à questão de como a linguagem pode tornar o passado presente. O modo mais elementar de realizar isso reside, evidentemente, nas linguagens que apontam (quase literalmente “apontam” por meio de partículas dêiticas) para objetos e lugares que fornecem uma presença material ao passado dentro de um presente temporal.¹⁷⁴

A partir desse excerto, pois, exponho o argumento que perpassa esta seção: *creio ser possível conceber os enunciados descritivos justamente como “linguagens que apontam”. A descrição, ao destacar a visualidade de algo, como expus acima, mostra, indica, aponta, enfim, para essa “realidade”, evocando a materialidade e, desta forma, tornando-a presente. Trata-se de um efeito de linguagem, metafórico é imperativo ressaltar, que*

¹⁷² GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past). *History and Theory*, n. 45, October, 2006, p. 317. Há uma tradução em português desse artigo: “A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado”. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 3, pp. 10-22, setembro, 2009.

¹⁷³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Presence achieved in language”, *op. cit.*, p. 318.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 324.

presentifica o objeto descrito. Existe, ademais, outro fator que corrobora esta aproximação entre *descrição* e *presença*: acima, citei o estudo de Lafon acerca das descrições nos romances setecentistas. Segundo o autor, embora o descritivo fosse objeto de ressalvas ele não deixava de aparecer nas obras. O motivo é que as descrições apresentavam um escopo essencial: o de manter o contato com o leitor. Essa função fática, expressa de diferentes formas, era fundamental para a manutenção da importância da descrição.¹⁷⁵

São, aliás, significativas as palavras empregadas por Gumbrecht para exemplificar essa *amalgama*. O autor afirma que teve a impressão de presença ao ler o esboço autobiográfico do físico Erwin Schrödinger que, aspecto fundamental, devido à sua “obsessão pela precisão descritiva” [*obsession with descriptive preciseness*] recusou a abstração inerente aos conceitos e permitiu aflorar o *efeito de presença*.¹⁷⁶ Ora, se o detalhamento pode ser concebido como fomentador da materialidade, mesmo que de forma ilusória, a descrição produz presença.¹⁷⁷

O segundo exemplo fornecido por Gumbrecht para ilustrar a *produção de presença* através da linguagem reside na historiografia de Michelet. A ilustração é relevante porque na escrita micheletiana, de acordo com Roland Barthes, pululam quadros e imagens, ou seja, há uma dimensão visual evidente:

Os quadros históricos (por exemplo, a Flandres do século XV) não faltam em Michelet, e são sempre portadores de

¹⁷⁵ LAFON, Henri. Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle”. *Poétique*, Paris, n. 51, sept., 1982, p. 306. Para o autor, o abandono dessa função permitirá aos críticos conceber a descrição como um clichê insuportável. *Ibidem*, p. 312.

¹⁷⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Presence achieved in language”, *op. cit.*, p. 322.

¹⁷⁷ Na sequência do artigo, Gumbrecht estabelece uma distinção entre um uso analógico da linguagem (presença) e um uso digital (narração e descrição) que implica a conceitualização do que foi narrado. *Ibidem*, p. 325. A distinção não parece apropriada porque, em primeiro lugar, narrativa e descrição não podem ser agrupadas em um conjunto único devido às suas diferenças formais. Além disso, a descrição implica, como venho tentando demonstrar, a visualidade e, nesse sentido, uma certa materialidade ou, ao menos, a ilusão disso.

uma euforia, pois eles saciam, suspendem ao mesmo tempo a fadiga e a ignorância, dão o repouso, a inspiração e o olhar. Contrariamente ao relato, que reduz o corpo do historiador à classe de objeto, *o quadro (o sobrevoos) coloca Michelet mais ou menos na posição de Deus, cujo poder maior é precisamente o de manter reunidos, numa percepção simultânea, momentos, acontecimentos, homens e causas que são humanamente dispersos através dos tempos, dos espaços ou das ordens diferentes.* O quadro ocupa o lugar das antigas cosmogonias: em ambos os casos, a história humana é percebida como uma criação (aqui divina, lá micheletista), ou seja, como um objeto cujo fabricante encontra-se fora, e até acima, situado num plano diferente, de onde se olha sem ser visto.¹⁷⁸

A apreciação é importante para este estudo. Além de destacar a dimensão visual na obra de Michelet, Barthes refere-se à importância do quadro na narrativa. Ele é capaz de reunir, em uma esfera simultânea, acontecimentos de épocas, espaços e ordens diferentes. Ou seja, é possível empreender com maior propriedade o jogo temporal que mencionei no capítulo precedente. Os tempos são homogeneizados na representação e, de certa forma, transformam-se em um único tempo. Hartog, todavia, acrescenta que a pintura micheletista não é realizada à distância. Ao contrário: “o olhar do pintor, ou seja, do viajante, está no quadro. Ele percorre as estradas e cria, à força de suas pernas, as condições de uma visão quase sinóptica, ao escalar montanhas”.¹⁷⁹ Varnhagen, veremos, também é capaz de viajar e escalar montanhas. Nesse ponto, me afasto da proposta gumbrechtiana.

Afinal, adotar a epistemologia de Gumbrecht não significa aceitá-la na sua integralidade. A premissa do autor é ultrapassar a exclusividade do sentido nas Artes e Humanidades. Por isso, ele

¹⁷⁸ BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 20, grifo meu.

¹⁷⁹ HARTOG, François. *Evidência da história*, op. cit., p. 150.

tende a considerar a *produção de presença* como uma forma de destacar a fruição, o gozo desse contato com a materialidade do passado. Não desconsidero tal perspectiva. Apenas a vejo incompleta, pois dentro das obras ou dos relatos historiográficos, a descrição e, portanto a presença, não se resumem ao prazer estético. São também formas de construção do argumento historiográfico e participam da autenticação do relato, como argumentei ao tratar dos vínculos entre a descrição e a visualização. Creio que a forma, por exemplo, de Martius ver a natureza como uma chave de leitura para interpretar a história demonstra esse aspecto funcional múltiplo a que me refiro. Igualmente, a inserção das descrições em lugares específicos do texto, como sugere Varnhagen, corrobora isso. Para Gumbrecht, em sua oposição binária, expressão de um programa de construção de uma alternativa ao sentido, qualquer esforço interpretativo tende a eliminar o *efeito de presença*.¹⁸⁰ A presentificação que proponho para o século XIX a partir das descrições, evidentemente, diverge dessa presentificação pós-moderna que vê o passado de forma apenas superficial.¹⁸¹ No presente do século XIX, o passado é mais profundo.

Valdei de Araujo afirma, nesse sentido, que a presença está para além do prazer. Para o historiador, mesmo a historiografia de Ranke não só não abandonou o desejo de contato com o passado, como ao contrário, pode ter mesmo o estimulado, na medida em que impulsionou o historiador para dentro dos arquivos. Reproduzo suas palavras: “Esse prazer pelo documento, que exige

¹⁸⁰ No ensaio “Cascatas de modernização”, lembra Valdei de Araujo, Gumbrecht já indagava se o final dessas modernidades em sequência representaria também o término da centralidade da linguagem e da representação como sua função inevitável. ARAUJO, Valdei Lopes de. Para além da autoconsciência moderna, *op. cit.*, p. 317.

¹⁸¹ Gumbrecht identifica, no final do século XX, o ingresso na pós-modernidade. Nesse momento, também se percebe uma modificação em relação ao passado. Araujo resume: “Também a relação com o passado torna-se diferente, a vaga cultura nostálgica transforma-se em um desejo de viver no passado, embora não mais o passado profundo da cultura histórica, mas um tipo de passado superficial, caracterizado por sua materialidade e possibilidades de usos em cenários de simultaneidade de referências”. *Ibidem*, p. 320.

do historiador moderno um enorme esforço para se ater ao fio cronológico da narrativa, parece indiciar essa nostalgia do contato com o mundo que é o contraposto às culturas de sentido”.¹⁸² O prazer aqui não se resume ao contato, pois o arquivo (ou seja, o índice da presença) é sobretudo uma forma de comprovar a escrita da história. Assim, a presença não pode ser resumida ao gozo estético – até porque Gumbrecht também considera a possibilidade de oscilação com o sentido. Por isso, embora criticado e matizado, esse anseio de imediação com o passado não foi eliminado da vocação do historiador.¹⁸³ Tentarei, então, demonstrar como ele pode ser identificado na escrita da história de Varnhagen.

3.2 Descrição como *efeito de presença*

Após apresentar a proposta de Gumbrecht passemos às descrições e aos anseios por presentificação nas páginas de história do século XIX. Essa imediação com o passado é expressa desde a inauguração do IHGB. Januário da Cunha Barbosa, no discurso inaugural da instituição evoca uma fala de Alexandre de Gusmão na *Academia Real de História Portuguesa*. Nela, é explicitado o desejo de contato com o tempo antigo, ou para se aproximar da terminologia de Gumbrecht, torna-se evidente o desejo de transpor o limiar da morte. A epígrafe diz: “Procura ... resuscitar também as memórias da pátria da indigna obscuridade em que jaziam até agora”.¹⁸⁴ O passado nacional está morto e precisa ser recuperado. Mais do que isso, as memórias da pátria necessitam retornar à vida. Entretanto, o escopo ressuscitador não se esgota aí. Em meio a sua fala, Barbosa cita Barante:

O talento do historiador, diz o barão de Barante, assemelha-se á sagacidade do naturalista, que com pequenos fragmentos de

¹⁸² *Ibidem*, p. 325.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 325.

¹⁸⁴ CUNHA BARBOSA, Januario da. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, 1908 [1839], p. 9.

ossos, colhidos de escavações, como que ressuscita um animal, cuja raça desconhecida existia em plagas que soffreram cataclysmos.¹⁸⁵

Assim, lembrando Barante e Gusmão, Barbosa busca o passado. Não se trata apenas de purificar a escrita da história dos erros cometidos por historiadores ou estrangeiros pouco patrióticos e pouco zelosos. O escopo é mais amplo: o *passado presente* deve tornar-se simplesmente *presente*. Assim, cabe ao historiador resgatar a vida do pretérito:

A historia seria, portanto, incompleta, descoberta e arida, si occupando-se unicamente de resultados geraes, por uma mal entendida abstracção, não collocasse os factos no theatro em que se passaram, para que melhores se apreciem pela confrontação de muitas e poderosas circumstancias que desembarquem a intelligencia dos leitores. A sorte geral da humanidade muito nos interessa, e nossa sympathia mais vivamente se abala quando se nos conta o que fizeram, o que pensaram, o que soffreram *aquelles que nos precederam na scena do mundo*: é isso o que falla á nossa imaginação, é isso o que resuscita, por assim dizer, a vida do passado, e que nos faz ser presentes ao espectáculo animado das gerações sepultadas.¹⁸⁶

O fragmento é fundamental para demonstrar o anseio de presentificação. Mesmo os termos escolhidos por Barbosa aproximam-se daqueles expressos por Gumbrecht: “resultados gerais” e “abstracção” (*cultura de sentido*) se opõem a mostrar os eventos em um “teatro” e “presença diante de um espetáculo animado” (*cultura de presença*). Assim, a história não deve ser apenas pragmática, abstrata, mas deve expor os fatos nos lugares

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 12-13, grifos meus. Na segunda edição da Revista do IHGB, a passagem tem uma pequena – mas, para este estudo – substancial modificação. A frase inicial do fragmento torna-se: “A historia seria, portanto, incompleta, *descorada* e arida [...]”. CUNHA BARBOSA, *Januario da. Discurso. Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, 1856 [1839], p. 15, grifo meu. A ausência de *cor* remete, evidentemente, à *retórica pictórica*.

como em um teatro, ou seja, é imperativo mostrar esses acontecimentos – transformados em espetáculo – ao público que o vê. Eis a *autópsia vicária*. Também se percebe a aspiração de superação da morte quando Barbosa fala em *gerações sepultadas* e indivíduos que nos *precederam na cena do mundo*. A história, ao expor os eventos, é capaz de resgatar o pretérito do seu destino inexorável, a morte. Destarte, o relato historiográfico ressuscita o passado e permite aos indivíduos desse *futuro passado* permanecerem *presentes*. Ora esta é exatamente a funcionalidade da *cápsula do tempo*, tal como formulada por Valdeci de Araujo. Diante de um futuro em aberto, possivelmente de um porvir temerário, os homens do século XIX devotam-se ao próprio tempo. Entretanto, além disso, lhes é possível também se apegar a um período já transcorrido e, portanto, menos ameaçador. Esse subterfúgio, possibilitado e reafirmado por um recurso dotado de potencialidades metafóricas de contato com o passado, revela-se, pois, efetivamente instrumental.

Advogo, portanto, que esse desejo de imediação com o passado pode ser expresso através da cor local e dos fragmentos descritivos contidos nas obras e relatos historiográficos. De acordo com Fluckiger, o emprego do recurso narrativo revelava justamente esse anseio de contato com o passado, ou, como ela denomina, expressava uma ideal de mediação transparente. Além disso, a historiadora informa que o mecanismo se tornou uma expressão corrente nas primeiras décadas do século XIX. Ora, Gumbrecht lembra que esse momento é marcado pelo surgimento do observador de segunda ordem, cujo fundamento pauta-se na observação de sua própria observação.¹⁸⁷ Isso tem duas consequências principais: a percepção da multiplicidade de representações, na medida em que cada uma delas dependia do

¹⁸⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença, op. cit.*, p. 61.

ângulo específico de observação; e esse observador, ao notar a si mesmo, redescobre o próprio corpo e seus sentidos.¹⁸⁸

Isso resultou na crise generalizada da visão de mundo metafísica. A *cor local*, então, pode ser concebida justamente como uma resposta a isso, na medida em que é marcada, de maneira indelével embora não exclusivamente, pela espacialidade.¹⁸⁹ Sua formulação romântica pressupõe, tentei demonstrar, tanto a apreensão do *tempo*, quanto a consideração do *espaço*. *Temporalidade* e *espacialidade* são justamente os aspectos evocados por Gumbrecht para a distinção entre a *cultura de sentido* e a *cultura de presença*.

Não parece ocasional, portanto, o fato de que os narrativistas franceses sejam, do ponto de vista temático, medievalistas. Aliás: “Antes, o recurso aos ‘documentos originais’ reforça a ilusão de um acesso imediato à Idade Média. As crônicas que eles possuem entre suas mãos seriam, de qualquer sorte, o máximo de fragmentos [*autant de morceaux*] do passado”.¹⁹⁰ Tal como em Ranke, os documentos sinalizam a presença, ou, ao menos, seus efeitos. O anseio de imediação, contudo, não parece se restringir ao passado. Ele pode abarcar igualmente o território que, historicizado, mescla tempo e espaço. Desta forma, a *paisagem estrutural* pode igualmente ser presentificada. A distância temporal assim acaba matizada. O tempo é homogeneizado. Isso fica explícito quando a natureza, caracterizada por ser quase imutável, pode ser presentificada.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸⁹ Se, então, no capítulo anterior foi realizada uma aproximação entre a *cor local* e o diorama concebendo-os ambos como manifestações do cronótopo historicista, a partir da dimensão da presença essa aproximação se intensifica. Valdeí de Araujo afirma: “No final das contas, a representação ‘realista’ de coisas e eventos distantes no Diorama produzia efeitos de presença que tornavam possível avançar com o processo de transformação industrial da paisagem e o afastamento do passado”. ARAUJO, Valdeí Lopes de. Observando a observação, *op. cit.*, pp. 290-291.

¹⁹⁰ FLUCKIGER, Carine. Le moyen age domestiqué. Les historiens narrativistes et la “couleur locale”. *Équinoxe*, Fribourg, n. 16, 1996, p. 30.

3.3 Presentificando a natureza

Varnhagen também é bastante explícito no seu anseio por presentificação. Como é frequente nos exercícios descritivos, a operação é anteriormente avisada, explicitada, momento em que é possível reconhecer as *marcas de picturalidade*. Assim, na seção XIX do tomo primeiro da *Historia geral do Brazil*, na qual Varnhagen dedica-se a tratar da fundação da cidade de São Sebastião no Rio de Janeiro. Em determinado momento o historiador pontifica:

E agora que o theatro de nossas emoções se transfere a esta paragem, *convem que o leitor a tenha presente*, para o que nos esforçaremos por lhe transmittir uma leve idéa das scenas em cuja descripção quase imaginamos que todas as palavras se nos desbotam.¹⁹¹

Alertado, através da *retórica pictórica*, o leitor pode facilmente reconhecer a descrição e o *iconotexto*. Aqui, mais uma vez, é possível estabelecer a semelhança entre o que Louvel denomina *léxico pictural* e aquilo que acredito constituir uma *retórica pictórica*, pois ambos introduzem na narrativa expressões relacionadas à pintura, como cores, pinceladas, quadros, imagem, cena, retrato, teatro, paisagem, entre outras.¹⁹² Como se percebe no excerto, Varnhagen faz uso das expressões *theatro*, *scenas* e palavras que *desbotam*, que prenunciam e indicam, aliás, o aparecimento do quadro.

O vocabulário metalinguístico, assim, marca o início do enunciado descritivo. A expectativa do leitor, por conseguinte, é alterada e ele se prepara para absorver a cena, presenciá-la. Como recorda Gumbrecht, a oscilação natural entre uma *cultura de*

¹⁹¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 1854, pp. 247-248, grifo meu.

¹⁹² LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte: texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 114.

sentido e uma *cultura de presença* pode ocorrer no texto a partir da oscilação entre *narrativa* e *descrição*.¹⁹³ Entretanto, como defendi acima, não se trata apenas de gozar ou tocar essa *coisidade*. Isso porque, como se percebe no excerto, convém ao leitor o conhecimento dessa paisagem. Afinal, o território e o espaço são fundamentais para a própria escrita da história. Lembremos, por exemplo, os excertos de Silva Pontes, Macedo e Martius transcritos anteriormente. Neles, a geografia o espaço não são apenas fatores acessórios, mas fundamentos da explicação historiográfica porque, enfim, muitas vezes o conhecimento da paisagem permite ao historiador dirimir questões acerca da interpretação histórica.

Desta forma, ao contrário do que Gumbrecht sugere, o *efeito de sentido* e o *efeito de presença* podem ser complementares, ao menos na escrita historiográfica. É justamente o conjunto, a união entre eles, que fornece a explicação mais adequada e a presentificação apropriada. Com isso a própria divisão *tempo/espaço* que serviu para caracterizar culturas diferentes *sentido/presença* pode ser também matizada. Da mesma forma que na *cor local tempo e espaço* se mesclam, na epistemologia de Gumbrecht, quando associada ao século XIX, os efeitos *sentido/presença* também estão próximos. Por isso, na presentificação da paisagem o vetor *tempo* também se manifesta, na medida em que o *espaço* é historicizado. Cientes, podemos agora retomar a descrição de Varnhagen:

É o porto que por um notavel engano corographico, se ficou chamando Rio de Janeiro, e que melhor diríamos Bahia de Janeiro, um verdadeiro seio do mar, que, sem exaggeração, podia conter em si todos os navios, que hoje em dia cruzam os oceanos, ou fundeam em seus ancoradouros. – É mais que uma enseada ou simples lagamar: é um grande golfo ou antes um pequeno mar mediterraneo, que por um exiguo estreito de oitocentas e cincoenta braças de largura se communica com o Atlantico; é um

¹⁹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*, op. cit., p. 138.

*prodígio da natureza, tal que aos mesmos que o estão admirando lhes está parecendo fabuloso.*¹⁹⁴

A descrição que transcrevo e que pretendo tratar de modo pormenorizado é justamente aquela na qual Varnhagen parece antecipar a réplica da crítica efetuada por d’Avezac.¹⁹⁵ Como dito, o historiador nacional não hesita em dotar a paisagem de sentimento, aliás, é isso que qualifica sua descrição. O fragmento adquire então o que poderíamos chamar de vividez ou, em um vocabulário antigo, *enargeia*, isto é, a energia que é capaz de, justamente, colocar o objeto descrito sob os olhos do leitor, ou, no caso em questão, presentificar a paisagem. Por isso, mesmo anunciando que não irá extrapolar as informações, o historiador assevera que a *Bahia de Janeiro* é tão extensa que nela caberiam todos os navios existentes. Como se nota, Varnhagen recorre à *idealização* ao mesmo tempo em que procura ser exato e minucioso ao reproduzir as medidas da largura da baía.¹⁹⁶ Esses dois efeitos são válidos, pois se trata de um prodígio da natureza. É significativa, também, a forma como Varnhagen encerra esse primeiro parágrafo da descrição, dando a entender que aqueles que leem o texto estão olhando e reconhecendo essa magnitude e que

¹⁹⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1854, p. 248, grifo meu.

¹⁹⁵ A visão negativa sobre a descrição do historiador nacional não é unânime, contudo. É significativo que Varnhagen tenha sido incluído na obra *Le Brésil littéraire* de Ferdinand Wolf. O crítico dedica algumas palavras para tratar do historiador comentando seu estilo: “Sem cair no mesmo defeito de seus compatriotas, demasiado amantes da pompa retórica, o autor sabe, portanto, o elevar apropriadamente, e lhe dar qualquer coisa de vivo e marcante (*frappant*), como nas descrições.” WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire. Histoire de la Littérature Brésilienne suivie d’un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs bésiliens [sic]*. Berlin: A. Asher & Co., 1863, p. 242. Wolf então compila justamente a descrição do Rio de Janeiro (caracterizando-a como *bela pintura*) como fechamento de sua obra.

¹⁹⁶ As medições caracterizam, segundo Molino, a descrição científica. Nas suas palavras: “Com efeito, uma descrição propriamente científica não se serve da linguagem natural: ela é caracterizada pelo emprego de uma linguagem artificial, linguagem da medição, da quantidade ou da forma definida no quadro de uma disciplina abstrata”. MOLINO, Jean. *Logiques de la description. Poétique*, Paris, n. 91, sept., 1992, p. 380. Aliás, Molino advoga que as ciências humanas distinguem-se das demais ciências exatamente porque ainda valem-se da linguagem natural para construir a linguagem artificial, isto é, ainda empregam descrições de caráter “literário”. *Ibidem*, p. 380.

esse processo é feito no exato momento da leitura. Voltarei a esse ponto. O historiador prossegue:

Não ha viajante antigo ou moderno que não se extasie ante uma tal maravilha do Criador. Os que tem corrido os emporios do Oriente, visto as scenas do Bosforo, admirado os contrastes da deliciosa bahia de Napoles, em presença das cimas mais ou menos fumegantes do seu Vezuvio, todos são unanimes em reconhecer que esses considerados portentos da hydrographia, ficam a perder de vista, quando se comparam ao que *ora temos presente*. Semelha-se antes em ponto maior a um dos lagos do Salzkammergut, ou ainda da Suissa ou da Lombardia, com aguas salgadas em vez de doces, e com verdura variegada em vez de neve, nos mais altos serros que se descobrem ao longe.¹⁹⁷

Nesse trecho, o historiador assevera que é impossível não se admirar com a região. Viajantes antigos e modernos que passaram por esse espaço ficaram deslumbrados. E aqui outro tema caro ao romantismo: a ideia da paisagem e da natureza como uma criação de Deus. Como recorda Eduardo Vieira Martins, o romantismo criou uma nova convenção para retratar e descrever a natureza. Entre as características desse modelo original reside a percepção da floresta a partir de uma perspectiva religiosa.¹⁹⁸ Assim, a exuberância natural da nação deve ser vinculada à existência do criador. Outro aspecto que salta aos olhos também são os cotejos em relação a outras grandes regiões do mundo.¹⁹⁹ Aliás, a prática das comparações dentro das descrições é também um exercício corrente, como demonstrei acima através dos paralelos, e que possibilita ao leitor destacar a importância do lugar que é o objeto principal da técnica descritiva. Desta forma, Varnhagen compara o Rio de Janeiro com territórios do ocidente e do oriente, para

¹⁹⁷ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, *op. cit.*, 1854, p. 248, grifo meu.

¹⁹⁸ MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁹⁹ Para Gombrich, “Toda percepção está ligada a expectativas e, em consequência, a comparações”. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 274.

afirmar que o porto nacional sobressai em relação a todos. Novamente o vocabulário empregado leva a crer que o leitor tem a paisagem diante dos olhos, quando o historiador afirma que se refere ao porto que *ora temos presente*. A descrição continua:

As serranias azuladas pela distancia, em que pincaros alcantilados e nus parecem encarapitar-se a desafiar as nuvens, abarreirando contra ellas dos furacões o porto por esse lado, fazem contraste com os outeiros de terra avermelhada, em cujos cimas coroadas de palmeiras ondeam estas os ramos com a viração da tarde. Os morros graníticos, a logares descarnados, de fôrma mais ou menos regularmente conica, que atalaíam toda a bahia, contrastam igualmente com as varzeas e encostas vestidas de vigorosa vegetação perenne, cuja bella monotonia elles estão nem que collocados ali para quebrar.²⁰⁰

Nesse excerto, a combinação entre *idealização* e *precisão* acentua-se. A natureza exuberante parece viva e é exposta como um ser pulsante, capaz de desafiar as nuvens devido à altura de suas montanhas. Os verbos de ação (píncaros *encarapitam-se*, morros *atalaiam*) associados à natureza tornam-na dinâmica, vívida, tal como a descrição da paisagem literária sugerida por Paule Richard. Os contrastes (serranias *versus* outeiros, morros graníticos *versus* várzeas e encostas) também pululam, revelando a vivaz relação dos elementos naturais. Varnhagen se concentra ainda em cores (serranias *azuladas*, terra *avermelhada*), formas (*cônicas*) e substâncias (*palmeiras*, *morros graníticos* e *vegetação*), como a destacar a materialidade, ou seja, a presença desta paisagem. Além disso, são esses atributos e características que conformam a nova convenção romântica, salientada acima por Martins, que se esboça sobre a natureza nacional. Olhemos novamente para o panorama:

²⁰⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1854, p. 248.

Entre esses morros, dois acham-se como de sentinella, para registrar a entrada da barra. Chamam-se em virtude das suas fôrmas o *Pão d'Assucar* e o *Pico*. Mais para o sul levanta-se a *Gávia*, que parece ter no alto um taboleiro como as dos mastros dos navios. Outro morro parece postado nem que para offerecer sobre si um ponto quasi no firmamento, donde o homem fosse absorto admirar o conjuncto de tantos prodigios. Por estar como vergado, a fim de permittir mais facil subida, lhe chamaram o *Corcovado*, denominação esta que, além da falta de caridade da parte de quem a deu, envolve uma especie de ingratidão dos que *ora a seguimos*.²⁰¹

Da mesma forma que o historiador alerta o leitor antes de ingressar na descrição, também a natureza parece avisar o viajante quando este, antes de penetrá-la, depara-se com duas sentinelas, dois morros que a velam.²⁰² A própria paisagem parece se oferecer à contemplação do homem na medida em que um dos morros, situado no ponto do firmamento, torna-se o lugar ideal para a observação. E o Corcovado verga-se para permitir a esse observador mais fácil subida até o cume. Varnhagen parece, com isso, oferecer um mapa para esse leitor/viajante que, guiado pelo historiador, arrisca-se a adentrar nessa paisagem. A expressão *ora a seguimos*, em relação ao emprego do nome Corcovado, remete mais uma vez a essa ideia de presente imediato, de uma relação de simultaneidade entre o historiador e o leitor, entre o descritor e o observador.

Outro aspecto importante refere-se ao emprego da nomenclatura. Ao nomear a paisagem, Varnhagen lhe confere coerência e introduz um agente de unificação, de acordo com Bernard Vouilloux.²⁰³ Embora tratando de descrições de quadros

²⁰¹ *Ibidem*, pp. 248-249, grifo meu.

²⁰² Gumbrecht, em uma tipologia alternativa em relação às distinções entre *cultura de sentido* e *cultura de presença*, afirma que a ideia de *penetrar* também é uma forma de presentificar. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*, *op. cit.*, p. 114.

²⁰³ VOUILLOUX, Bernard. La description du tableau dans les *Salons* de Diderot. *Poétique*, Paris, n. 73, fév., 1988, p. 40.

reais, creio que a noção permanece válida aqui, pois ao nomear a descrição do objeto, o historiador identifica a paisagem e permite produzir reconhecimento no leitor. A prática pode ser percebida também na transcrição referida acima quando Varnhagen sugere que *Bahia de Janeiro* seria uma denominação mais correta do que Rio de Janeiro. De qualquer forma, creio que Vouilloux sintetiza com propriedade: “Se ver o quadro permite ler um nome, ler o nome é prever o quadro”.²⁰⁴

O elemento principal do enunciado descritivo que versa sobre a paisagem é, assim, o espaço. E este é vetor fundamental da *cultura de presença*. Façamos um parêntese na descrição para retomar a epistemologia gumbrechtiana. Araujo, ao comentar o projeto de Gumbrecht, resume a distinção entre *efeito de sentido* e *efeito de presença* na historiografia, considerando a perspectiva do leitor:

No caso das narrativas historiográficas os objetos do passado são retirados de suas funções pragmáticas, sem dúvida, mas reinseridos na realidade como índices de uma dada época histórica. Remontar essa época através desse objeto requer do leitor um esforço interpretativo. Esforço totalmente diverso requer a relação com o objeto enquanto fragmento não simbólico do passado, não se trata de produzir um sentido de distância, mas justamente sua dissolução pela experiência da força substancial do objeto que é apresentado.²⁰⁵

Essa caracterização pode ser sintetizada da seguinte forma: a *cultura de sentido* implica *interpretação* e, portanto, requer distanciamento entre sujeito e objeto; por outro lado, a *cultura de presença* fundamenta-se no *espaço* e, desta forma, demanda a aproximação entre sujeito e objeto.²⁰⁶ Esta distinção é uma

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 41.

²⁰⁵ ARAUJO, Valdeí Lopes de. Para além da autoconsciência moderna, *op. cit.*, p. 327.

²⁰⁶ Mark Salber Phillips sustenta que a ideia do transporte do leitor para um tempo e lugar precisos se torna frequente no século XVIII não somente para as narrativas históricas, mas para inúmeros outros gêneros associados, como a novela histórica, a biografia e a história literária. PHILLIPS, Mark

descrição geral e ampla das diferenças entre ambas as culturas. Evidentemente, o sujeito, na *cultura de sentido*, não se encontra alijado do processo hermenêutico. Ele apenas se encontra separado dele. Afinal, é isso que lhe permite constituir o próprio objeto.²⁰⁷ Esta imediação é característica da historiografia romântica, atesta Lionel Gossman:

As técnicas “realistas” de descrição, as quais a historiografia romântica tomou de empréstimo do romance contemporâneo, foram concebidas para fazer o leitor sentir que não existia barreira entre ele e o objeto, que o que ele via no seu olho da mente não era uma representação convencional, mas o objeto ressuscitado “wie es eigentlich gewesen” (como realmente foi), para citar uma frase famosa – ou, em outros termos, que não havia nenhuma intervenção significativa entre significante e referente.²⁰⁸

Fechado o parêntese, retomemos a descrição de Varnhagen. O historiador parece almejar exatamente isso: a redução da distância. Isso se torna evidente no final do procedimento:

E máu grado nosso lh’a applicamos tambem neste momento [a denominação de *Corcovado*], em que no seu cimo concebemos estas poucas linhas, tendo a nossos pés a cidade, e em torno della suas vistosas chacras, e alcançando a vista ao longe o horisonte

Salber. Relocating Inwardness: historical distance and the transition from Enlightenment to Romantic historiography. *Modern Language Association*, v. 118, n. 3, Special Topic: Imagining History, may, 2003, p. 445. No século seguinte, a noção pode ser encontrada em mecanismos ópticos, como o diorama que também ilustram a suspensão da distância. Consoante Araujo: “toda a tecnologia do Diorama foi pensada para produzir um enquadramento que fizesse com que o espectador se esquecesse da ilusão, da distância entre ele e a cena ou situação representada”. ARAUJO, Valdei. Observando a observação, *op. cit.*, p. 295.

²⁰⁷ Eduardo Viveiros de Castro resume a epistemologia objetivista característica da modernidade ocidental: “Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato”. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 358.

²⁰⁸ GOSSMAN, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge; London Harvard University Press, 2001, p. 260.

*onde o farelhão do Cabo-Frio parece confundir-se com os plainos do Atlântico.*²⁰⁹

O historiador/guia está na paisagem no momento desta descrição. Ele redigiu, pena na mão, as linhas antecedentes justamente de cima do morro. O leitor o acompanhou nesse trajeto: ultrapassou os vigilantes morros que guardavam o espaço, transpôs o outeiro que, vergado, permite ao viajante galgá-lo e, enfim, alcançou o cume. A leitura foi abandonada muitas linhas atrás; o leitor, agora, como um aventureiro seguindo as indicações de seu guia, atravessa rios, ultrapassa obstáculos, *escala montanhas*. Se nas linhas precedentes aproximei momentaneamente Varnhagen de Michelet, a conclusão de Hartog sobre o historiador francês é extensiva aqui ao historiador brasileiro: “O historiador é, antes de mais nada, olhar: não isolado ou irônico, mas olhar vivo de quem, por sua presença e intervenção, advém a visibilidade”.²¹⁰ Varnhagen vê, coloca-se ao alcance da visão do leitor e, assim, faz ver. O espaço aqui é único. A distância entre observador e objeto não existe mais. O leitor, enfim, está próximo da natureza: pode tocá-la, senti-la.²¹¹ A paisagem se revela por meio da *cor local*.

A ideia de percorrer um espaço através de um trajeto, explorando pontos definidos, é também prática comum na técnica descritiva. Na ligação entre o topográfico e a descrição, as possibilidades são amplas. A descrição pode privilegiar a

²⁰⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1854, p. 249, grifo meu.

²¹⁰ HARTOG, François. *Evidência da história*, op. cit., p. 154.

²¹¹ Mais uma vez, o diorama pode ser evocado aqui como exemplo, na medida em que o aparato não visava apenas seduzir a atenção do observador, mas também seu corpo: “Não apenas uma mente observadora, mas a totalidade do corpo deveria estar acoplada no dispositivo, de modo que a experiência da coisa representada pudesse suspender, mesmo que momentaneamente, as dúvidas sobre a estabilidade do que estava sendo apresentado”. ARAUJO, Valdeí. Observando a observação, op. cit., pp. 293-294. Em certo sentido, ao presentificar a paisagem para o leitor, Varnhagen também almeja este efeito. No entanto, como se trata de uma narrativa historiográfica e não de um dispositivo óptico, acredito que o objetivo do historiador seja antes reafirmar a fidelidade da narrativa do que despertar – e limitar-se a ela – a experiência do contato e do gozo.

perspectiva (perto e longe), a verticalidade (alto e baixo) e a lateralidade (esquerda e direita).²¹² A direção adotada tem pouca importância, lembra Lafon. O essencial é evitar a dispersão do sentido.²¹³ Ou, para utilizar o vocabulário de Hamon, manter a legibilidade.

O personagem coloca-se em uma posição privilegiada e isso lhe permite desdobrar uma descrição amplificada.²¹⁴ Do alto do morro sua visão é mais ampla, sustenta Hamon, o que permite ao descritor revelar um panorama.²¹⁵ Aliás, para Debray-Genette, o ponto de vista panorâmico é característico do historiador ou do geógrafo.²¹⁶ A sequência desse enunciado mostra exatamente isso. No parágrafo seguinte, Varnhagen prossegue, como se, sob o cume, visualizasse o horizonte e o curso dos rios. Cito-o:

Do mais alto das serras que se elevam para o interior, manam por entre morros e outeiros uma porção de riachos e ribeiros, muitos dos quaes, depois de precipitar-se de caxoeira em caxoeira, vão despejar suas aguas em sacos e remansos ou pequenas enseadas, que como para receber aquellas se encolhem deste grande seio, vindo a consentir que entre cada duas de taes enseadas se avance e boje caprichosamente uma esvelta península, cujos airosos coqueiros se espelham nos dois mares,

²¹² HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 182. Raymonde Debray-Genette dedica-se a estudar precisamente os efeitos de perspectivização na literatura francesa. Para o autor, esse procedimento tem características específicas. DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Traversées de l'espace descriptif. Poétique*, Paris, n. 51, sept., 1982, p. 330.

²¹³ LAFON, Henri. *Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 310.

²¹⁴ Aqui é possível aproximar o procedimento de Varnhagen à descrição redigida por Saint-Hilaire e estudada por Martins. O botânico francês também descreve a amplidão após alcançar o cume da serra descrita. MARTINS, Eduardo Vieira. “Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar”, *op. cit.*, p. 44. O objeto da descrição de Alencar, repleta de imagens, ultrapassa o descritivo e se converte em um elogio à natureza que almejava arrebatar o leitor. A descrição precisava ser também poética. *Ibidem*, p. 53 e 55. Ora, parece-me que aqui a descrição de Varnhagen do Rio de Janeiro é bastante semelhante.

²¹⁵ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 172.

²¹⁶ DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Traversées de l'espace descriptif*, *op. cit.*, p. 334.

que de cada lado mandam ondas salgadas a chapinhar-lhe as faldas.²¹⁷

Sim, não resta mais dúvida da exuberância da natureza da *Bahia de Janeiro*. O leitor foi capaz de vê-la, percorrê-la, presenciá-la. Seguiu os passos de seu guia e testemunhou sua riqueza. Mas essa prodigalidade, revela Varnhagen, não está restrita a esse espaço. Seu projeto de história é nacional, assim como sua descrição da natureza. Esse pequeno quadro, portanto, sintetiza uma imagem do restante da nação: “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”.²¹⁸ Em resumo, a exaltação e a descrição de um ponto específico da nação tornam-se justamente a exaltação e a descrição de toda a nação. A *cor local* encanta, revela, mostra; enfim, pinta.

Neste capítulo final, o procedimento descritivo foi visto de modo pormenorizado. A ênfase se justifica na medida em que é nesse espaço textual, sobretudo, que é possível identificar o recurso da *cor local*. Do seu emprego desdobram-se dois *efeitos* que, embora abordados de modo isolado, convergem: a *visualização* e a *presença*. A fim de conceder concretude à nação que se consolidava, tornava-se necessário delimitar-lhe um *tempo* e um *espaço* específicos. Por isso a *cor local* torna-se um instrumento importante nesse processo. A partir de propriedades que lhe são inerentes, ela possibilita justamente a manipulação do *tempo* e a apreensão do *espaço*, expressos pela *visualização* e *presentificação* do passado e da paisagem nacional.

²¹⁷ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil*, op. cit., 1854, p. 249.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 249.

Considerações finais

É momento de apor o ponto final. Antes de fazê-lo, todavia, resta reunir as tintas acima expostas de modo a esboçar um quadro conclusivo. Da pintura surge a *cor local*. O recurso narrativo se infiltra no vocabulário literário e, em decorrência dos limites pouco tênues entre a escrita da história e da literatura, se introduz também na escrita historiográfica. Recursos como esse formam o que Stephen Bann denominou de *poética da história*. Esta poética é composta pelo *idioma histórico* que, nesta pesquisa, pode ser identificado à *retórica pictórica*. Esse conjunto de expressões é mobilizado na escrita da história com o objetivo de abordar o passado e pode, pois, ser alocado naquilo que Bann denominou de *representação histórica*. Nesta empresa, o passado e a paisagem nacional são apresentados como um quadro. E o quadro, acima de tudo, mostra. A *cor local*, em um sentido metafórico, surge na reflexão pictórica e, a despeito do trajeto sinuoso que elabora, busca sempre voltar à sua origem, à pintura. Este livro procurou evidenciar e enfatizar justamente esta dimensão visual e imagética propiciada, também, pelo emprego da *cor local* na escrita da história.

Para, então, retomar os pontos, começemos pela introdução. Lá, de modo a guiar o desenvolvimento da pesquisa, esbocei três questionamentos. Cada indagação, de certo modo, corresponde a um dos capítulos deste trabalho. Recuperemos, pois, a interrogação inicial: *como apreender um recurso tão fugidivo quanto a cor local?* Sugerí, no capítulo de abertura, que isso pode ser realizado através do destaque de sua dimensão metafórica. Para isso, tentei demonstrar como a subsistência de resquícios retóricos no século XIX permitia emprestar à leitura da *cor local* uma teorização extraída das formulações aristotélicas e de retores e teóricos modernos, como

Pierre Fontanier e Paul Ricoeur, acerca do uso da metáfora. Destarte, de uma noção marcada por uma teorização lacunar, atinge-se o patamar de um recurso que é subsidiado por uma longa tradição de pensamento e reflexões sobre o elemento metafórico. Com isso, o mecanismo adquire uma nova qualidade e tem seu emprego, por um lado, ampliado, e por outro, passível de ser rastreado.

Enquanto metáfora, a estrutura se revela como um instrumento pedagógico que ressalta a *vivacidade* da narrativa. O realce se torna explícito na noção *retórica* da metáfora que visa à reprodução fiel do que é relatado. Esse anseio se processa a partir da capacidade da metáfora de colocar sob os olhos do leitor o que é narrado. Ao criar imagens, a metáfora mostra. Com isso, historiador e leitor respondem à demanda de visualização. A *autópsia* serve a ambos como uma estratégia de prova no momento da definição das regras e procedimentos do ofício historiográfico. Além disso, a função *poética* da metáfora concorre também para a reprodução do objeto, mas conta para isso com a *imaginação*. Tal categoria era importante para o historiador oitocentista que via nela uma forma de acesso direto ao passado.

Ainda no capítulo inicial, parti de uma simples sugestão de leitura de Hans Blumenberg que concebe sua *metaforologia* como um estudo auxiliar à história conceitual. Assim, a metáfora fornece um *poro* em direção ao conceito. Combinando, então, esta trajetória com o veículo extraído da tese de Kapor, cujo pressuposto é de que a *cor local* representa uma faceta do *exotismo*, sugeri que a estrutura metafórica deveria ser lida em aproximação com o *exótico*, que lhe fornece um modelo. A estratégia se revelou produtiva na medida em que permitiu ampliar as potencialidades da *cor local*, relacionando-a com as propostas de Todorov sobre o *exotismo*. O *exótico*, lembremos, é fundamentado por um paradoxo: o elogio ao *outro* é também uma defesa da incompreensão porque o distante é mal conhecido. O intuito é antes estabelecer uma autocrítica do que enaltecer o longínquo.

Ao conter o ignaro, o *exótico* comporta, simultaneamente, a *descrição* – que possibilitaria o conhecimento da *alteridade* – e a *idealização* – oriunda do desconhecido. A *alteridade*, por sua vez, é variada e, quando relacionada ao *exotismo* e à *identidade*, pode receber acentuações diferentes, como uma *alteridade temporal* (em relação aos indígenas) ou uma *alteridade espacial* (concernente aos europeus). Estes *outros*, nativos ou contemporâneos, são incorporados na constituição da *nacionalidade* seja como um fator de *exotismo*, seja, ainda, como um modelo a ser perseguido. O *próprio*, enfim, demanda o *outro* para se delimitar como específico.

Esse processo de construção da *identidade* está vinculado ao estabelecimento da *nação*. Recupero, pois, a segunda interrogação: *por que relacionar a produção histórica à pintura era uma estratégia importante no período?* Acredito que a resposta passa pela necessidade de concretude da *nação*, expressa no capítulo intermediário desta obra. Paulatinamente, a *nacionalidade* abandona a subjetividade e obtém contornos mais visíveis, linhas mais intensas, formas mais acabadas. Adquire, enfim, demarcações de seu *espaço*, limites territoriais que é necessário conhecer e identificar com precisão. Esta delimitação é política e engendra a homogeneidade requerida. O historiador, o literato e o geógrafo identificam a paisagem e, desta forma, o quadro da *nação* recebe uma moldura.

Para o historiador, ainda, o *espaço* é anunciado como um *teatro* que requer atenção porque influencia ou participa do curso dos acontecimentos, por isso os deve anteceder no fluxo textual. No entanto, é um *teatro* também porque o leitor, ao acompanhar as linhas do enunciado, pode visualizar a pintura e, desta forma, *reconhecer* o território. Como um mapa, a *descrição* identifica o local e autentica a narrativa. Assim, se a escrita da história participa da consolidação da *nação*, a *cor local* pode ser concebida como um instrumento importante desse processo. E, se o *teatro* evoca o *espaço*, é significativo recordar que o *tempo* também lhe é implícito. Afinal, a *nação* requer igualmente uma temporalidade: abandona-se, desta forma, os *tempos ignotos*, os *tempos outros*, e

ingressa-se nos *nossos tempos*, os *tempos demarcados*. Tal circunscrição permite então o trânsito entre épocas diferentes. As temporalidades são aproximadas e afastadas de acordo com o intuito do historiador. Diante da instabilidade provocada por eventos capitais, o registro da atualidade e a temporalização da paisagem tornam-se ferramentas para o equilíbrio.

Enfim, metáfora pictórica, o mecanismo permite ilustrar a nação e apreender a temporalidade. Afinal, a questão nacional é o principal motivo do emprego da *cor local*. Como critério de avaliação, o mecanismo ajuda a fomentar uma imagem relativamente homogênea desta nação que nasce da interlocução entre adventícios e nacionais e estipula a natureza exuberante como mote. Aproximar escrita da história e pintura é um subterfúgio que possui um duplo objetivo, pois: apreender e registrar uma imagem nacional e, simultaneamente, permitir ao leitor sua visualização através do que denominei de *autópsia vicária* ou *de segunda ordem*. Assim, a *cor local* opera como um instrumento da definição da nacionalidade por meio de um quadro com molduras precisas e cores apropriadas.

E, por fim, isto encaminha para a terceira questão: *como a cor local atua na historiografia?* Como metáfora, o mecanismo pulula nos enunciados descritivos dos textos historiográficos. Nesses espaços é possível identificá-la com precisão. E descrever é fazer *ver* e fazer *crer*. Diante de um pretérito longínquo que desvanece a visão, o recurso narrativo da *cor local*, devido à potencialidade imagética, permite novamente a visualização do passado e da paisagem. Tal *operação visual* se efetiva com a introdução de personagens na narrativa, sejam eles fontes, sejam eles testemunhas. A partir de seus relatos e citações torna-se possível construir quadros de um tempo que não é mais o nosso e de uma paisagem historicizada. São justamente esses quadros que aproximam a *cor local* do *iconotexto* e permitem responder ao anseio de contato e resgate do tempo anterior. A visualização foi ilustrada então a partir das pinturas encantadoras da natureza.

Elas participam de uma nova convenção romântica de apreensão do natural. Varnhagen partilha e incorpora alguns desses elementos na *Historia geral do Brazil*. Ao recorrer à *cor local*, o historiador propõe, simultaneamente, uma representação científica, mas também poética; *fiel*, mas igualmente *idealizada*. A incorporação da paisagem, requisito para a escrita da história no período, possui uma inserção planejada na obra historiográfica e por isso pode-se afirmar que a pintura da natureza participa de modo sistemático da escrita da história. É necessário, enfim, conhecer o terreno, estabelecer suas medidas e limites, logo, recorre-se à *presentificação* e à *visualização* da paisagem.

Síntese da natureza brasileira, a descrição da *Bahia de Janeiro* demonstra a importância do procedimento descritivo para a economia da obra historiográfica. A paisagem, objeto da descrição, é, enfim, aproximada do leitor por meio do estilo empolado e dotado de emoção e energia plástica. A suspensão da distância entre sujeito e objeto, escopo almejado, acredito, por Varnhagen, é uma forma de colocá-la próxima dos olhos daquele que lê o relato. A metáfora, produtora de imagens, se efetiva. Com isso se configura o *efeito de presença*, se estabelece a transposição temporal e, ademais, se esboça a *autópsia vicária*. Além disso, a descrição exige a competência de reconhecimento. Exatamente por isso, o descritivo fornece um atrativo particular para o leitor que também se vê presente na pintura. E como uma forma de demonstrar a autenticidade do relato, o próprio historiador se insere no quadro descritivo. Afinal, é o agente descritor que produz a crença da fidelidade. Assim, na medida em que a descrição possui um espaço refletido dentro da narrativa, é possível afirmar que ela participa da própria argumentação historiográfica ao reduplicar o estatuto de fidelidade da escrita da história. A presentificação da paisagem, enfim, permite *pintar com mais verdade esta verdadeiramente empolada paragem da terra*. O historiador pinta o quadro da nação com a *cor local*. Por meio da *cor local*, também, o leitor o vê.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas, 1753-1773*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- ALENCAR, José. *O Guarani*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- ALLEMÃO, Francisco Freire; *et alii*. Parecer acerca das memórias sobre o modo pelo qual se deve escrever a História do Brasil. *Revista do IHGB (Atas)*, Rio de Janeiro, tomo 9, pp. 279-287, 1869 [1847].
- ARAÚJO, Valdeí Lopes de. Para além da autoconsciência moderna: a historiografia de Hans Ulrich Gumbrecht. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, pp. 314-328, jul./dez., 2006.
- _____. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- _____. “Observando a observação: a descoberta do Clima Histórico e a emergência do cronótopo historicista, c. 1820”. In: CARVALHO, José Murilo; CAMPOS, Adriana Pereira (orgs.). *Perspectivas da cidadania no Brasil Império*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009, pp. 281- 303.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poetics - Aristotle in 23 Volumes*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., v. 23, 1932.
- _____. *Metaphysics - Aristotle in 23 Volumes*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., v. 17/18, 1933, 1989.
- _____. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. *The “art” of rhetoric*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2006.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, pp. 131-136.

BANN, Stephen. *The Clothing of Clío: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

_____. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

_____. *Romanticism and the Rise of History*. Nova York: Twayne Publishers, 1995.

BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madri: Minima Trotta, 2003.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, tomos 3 e 8, 1713, 1721.

BOSI, Alfredo. “Imagens do Romantismo no Brasil”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, pp. 239-256.

BOWRA, Cecil Maurice. “The Romantic Imagination”. In: *The Romantic Imagination*. Londres: Oxford University Press, 1950, pp. 1-24.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Os manuais de retórica brasileiros do século XIX”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, pp. 43-58.

_____. “Presença da oratória no Brasil do século XIX”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, pp. 213-226.

- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. “Premier discours: de la manière d’étudier et de traiter l’histoire naturelle”. In: *Histoire naturelle, generale et particulière, avec la description du cabinet du roy*. Paris: Imprimerie royale, tomo 1, 1749, pp. 3-62.
- BURKE, Peter. “Pintores como historiadores na Europa do século XIX”. In: MARTINS, José de Souza; *et alii* (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005, pp. 15-32.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARDOSO, Eduardo Wright. *A representação histórica a partir da obra As mulheres de mantilha (1870), ou, uma aula com o professor Joaquim Manuel de Macedo*. Trabalho de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16074>.
- CATROGA, Fernando. “Alexandre Herculano e o historicismo romântico”. In: TORRALBA, L. R.; *et alii* (orgs.) *História da história de Portugal: sécs. XIX-XX*. Lisboa: Temas e debates, 1998, pp. 45-98.
- CARLOS, Lilian Beatriz. *Uma relação a dois: a história e a geografia nos primeiros anos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Dissertação de Mestrado em história. São Leopoldo: Unisinos, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CEZAR, Temístocles. Quando um manuscrito torna-se fonte histórica. As marcas de verdade no relato de Gabriel Soares de Sousa (1587). Ensaio sobre uma operação historiográfica. *História em Revista*, Pelotas, v. 6, pp. 37-58, dez., 2000.
- _____. *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.
- _____. Lição sobre a escrita da história. *Historiografia e nação no Brasil do século XIX. Diálogos*, Maringá, v. 8, n. 1, pp. 11-29, 2004.

_____. Narrativa, cor local e ciência. Notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 8, n. 10, pp. 11-34, jul./dez., 2004.

_____. A geografia servia, antes de tudo, para unificar o Império. Escrita da história e saber geográfico no Brasil oitocentista. *Ágora*, Santa Cruz do Sul, v. 11, n. 1, pp. 79-99, jan./jun., 2005.

_____. Varnhagen em movimento: breve antologia de uma existência. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, pp. 159-207, jul./dez., 2007.

_____. Anciens, Modernes et Sauvages, et l'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle. Le cas de l'origine des Tupis. *Anabases*, n. 8, pp. 43-65, 2008.

CHELONICKI, José Conrado Carlos de; VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Corografia Cabo-verdiana, ou descrição geographico-historica da provincia das Ilhas de Cabo-Verde e Guiné*. Lisboa: Typ. De L. C. da Cunha, tomo 1, 1841.

CONSTANT, Benjamin. Réflexions sur la tragédie [...]. *Revue de Paris*, Bruxelles, tomo 7, pp. 132-147, 1829.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *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.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CUNHA BARBOSA, Januário da. Discurso. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, pp. 9-17, 1856 e 1908 [1839].

_____. Relatório do secretário perpétuo. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 2, pp. 582-603, 1916 [1840].

- CUNHA MATOS, Raimundo José da. Dissertação à cerca do systema de escrever a historia antiga e moderna do Imperio do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 26, pp. 121-143, 1863.
- DAHER, Andrea. Panfleto contra “tédio” da teoria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2011. Prosa & Verso, p. 3.
- DAHER, Andrea. Equívoco da equivalência. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de março de 2011. Prosa & Verso, p. 5.
- D’AVEZAC, Armand. Sur l’histoire du Brésil. Examen critique d’une nouvelle Histoire Générale du Brésil. *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, août/sept, pp. 89-356, 1857.
- _____. *Considérations géographiques sur l’Histoire du Brésil*. Examen critique d’une nouvelle Histoire Générale du Brésil. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1857.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. Traversées de l’espace descriptif. *Poétique*, Paris, n. 51, pp. 329-344, sept., 1982.
- DIAS, Gonçalves. “O Brazil e a Oceania”. In: *Obras posthumas de Gonçalves Dias*. Paris: H. Garnier, s/d.
- Dictionary of literary terms*. Toronto: Coles Publishing Company, c. 1963.
- DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond (eds.). Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, v. 4, Spring, 2011 Edition. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.
- DIDIER, Béatrice. Senancour et la description romantique. *Poétique*, Paris, n. 51, pp. 315-328, sept., 1982.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de teoria da história*. Petrópolis: Vozes, 2009.

ELSNER, Jás. *Roman eyes: visibility and subjectivity in art and text*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

FERNANDES PINHEIRO, José Feliciano. Programa histórico. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é o representante das idéas de ilustração, que em diferentes épocas se manifestaram em o nosso continente. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 1, pp. 61-76, 1908 [1839].

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*. Mémoire de licence. Université de Genève, 1995.

_____. Le moyen age domestiqué. Les historiens narrativistes et la "couleur locale". *Equinoxe*, Friburgo, n. 16, pp. 27-37, 1996.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREITAS, Renata Dal Sasso. *Páginas do novo mundo: um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos estados nacionais brasileiro e norte-americano no século XIX*. Dissertação de Mestrado em história. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

GALAND-HALLYN, Perrine. Descriptions décadentes. *Poétique*, Paris, n. 99, pp. 321-337, sep., 1994.

GAUCHET, Marcel. "L'unification de la science historique". In: *Philosophie des sciences historiques: le moment romantique*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, pp. 9-38.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. São Paulo: Difusão Européia, 1961.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. “Metáforas visuais de valor na arte”. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 12-29.

GOSSMAN, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2001.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, a. 156, n. 388, pp. 459-613, jul./set, 1995.

_____. Uma parceria inesperada: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Sociedade Real dos Antiquários do Norte. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 155, n. 384, pp. 499-511, jul./set., 1994.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 5-27, 1988.

_____. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, s/p., out., 2000.

_____. “A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 9-24.

_____. “Entre as luzes e o romantismo: as tensões da escrita da história no Brasil Oitocentista”. In: *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 68-85.

_____. “A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista”. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 93-122.

_____. “Uma história da história nacional: textos de fundação”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (orgs.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, pp. 393-414.

_____. “Prefácio”. In: KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Edusp, 2009, pp. 9-12.

_____. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

GUINSBURG, J. “Romantismo, historicismo e história”. In: *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, pp. 13-21.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa: estudos preliminares para uma pragmática histórica do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past). *History and Theory*, n. 45, pp. 317-327, october, 2006.

_____. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 3, pp. 10-22, setembro, 2009.

_____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

_____. Uma questão de sentido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2011. Prosa & Verso, p. 5.

_____. Uma segunda resposta “cordial”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de março de 2011. Prosa & Verso, p. 5.

HAMON, Philippe. Qu'est-ce qu'une description? *Poétique*, Paris, n. 12, pp. 465-485, 1972.

_____. *Du Descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. El testigo y el historiador. *Estudios Sociales*, Santa Fe, a. XI, n. 21, pp. 11-30, 2º semestre, 2001.

_____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. Nova York: Bobbs-Merrill, 1980.

HUGO, Victor. *Oeuvres Complètes*. Drame. Paris: Alexandre Houssiaux, Libraire-éditeur, tomo 1, 1864.

_____. Carta a Émile Péhant, 11 de outubro de 1868. In: *Correspondance*. Tomo 3, 1867-1873, 1952. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/>.

HUMBOLDT, Wilhelm. “Sobre a tarefa do historiador”. In: MARTINS, Estevão de Rezende. *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 82-100.

JANCSÓ, Istvan; PIMENTA, João Paulo Garrido. “Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira)”. In: MOTTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 126-175.

JÚNIOR, Manuel Alexandre. “Introdução”. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 11-22.

KAMERBEEK, Jan. “Couleur”. In: ESCARPIT, Robert. *Dictionnaire international des termes littéraires*. Berna: A. Francke, 1986, pp. 397-400.

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, Reino Unido, pp. 1-11, 2003.

_____. La Couleur anti-locale d’Eugène Fromentin. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 34, n. 1/2, pp. 63-74, Fall-Winter, 2005-2006.

_____. Shifting Edenic Codes: On Two Exotic Visions of the Golden Age in the Late Eighteenth Century. *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, v. 41, n. 2, pp. 217-230, Winter, 2008.

_____. *Local colour: a travelling concept*. Berna: Peter Lang AG, 2009.

KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Edusp, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2000.

_____. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

LAFON, Henri. Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle. *Poétique*, Paris, n. 51, pp. 303-313, sept., 1982.

LAGOS, Manoel Ferreira. Relatório dos trabalhos do Instituto Histórico e Geográfico. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 11, v. suplementar, pp. 89-147, 1891 [1848].

LAROUSSE, M. Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique [...]. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, tomo 6, 1870.

LETERRIER, Sophie-Anne. *Le XIX^e siècle historien*. Paris: Éditions Belin, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

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

- LIMA, Valéria. J.-B. *Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec; Fapesp, 1997.
- LORAUX, Nicole. “Elogio ao anacronismo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 57-70.
- LOUVEL, Liliane. *L’œil du texte: texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- LUKÁCS, Georg. “¿Narrar o describir?”. In: *Problemas del realismo*. México; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1966, pp. 171-216.
- MACAULAY, Thomas. “History and literature: Macaulay”. In: STERN, Fritz (ed.). *The varieties of history. From Voltaire to the present*. Nova York: The World Publishing Company, 1966, pp.71-89.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. Duvidas sobre alguns pontos da historia patria. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 25, pp. 3-41, 1973 [1862].
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Literatura brasileira - Instinto de nacionalidade”. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.
- 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.
- MARQUARD, Odo. “¿Hasta qué punto puede ser irracional la filosofía de la historia?”. In: *Las dificultades con la filosofía de la historia*. Valencia: Pre-textos, 2007, pp. 75-91.
- MARSHALL, David. “The Problem of the Picturesque”. In: *The frame of art: fictions and aesthetic experience, 1750-1815*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, pp. 16-39.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

_____. “Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar”.
In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (org.). *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, v. 1, 2010, pp. 39-56.

MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 6, pp. 381-403, 1973 [1844].

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. Rio de Janeiro: ACCESS, 1994.

MAVRAKIS, Annie. Décrire l’invisible: sur Dominique de Fromentin. *Poétique*, Paris, n. 100, pp. 435-447, novembre, 1994.

MEGILL, Allan; McCLOSKEY, Donald. “The Rhetoric of History”. In: NELSON, John. *The Rhetoric of the Human Sciences*. Language and Argument in Scholarship and Public Affairs. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987, pp. 221-238.

MICHEL, Arlette. “Romantisme, littérature et rhétorique.” In: FUMAROLI, Marc (dir.). *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne: 1450-1950*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp. 1039-1070.

MOLINO, Jean. Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle. *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, a. 80, n. 2, pp. 181-192, mars/avril, 1980.

_____. Logiques de la description. *Poétique*, Paris, n. 91, pp. 363-382, sep., 1992.

MORAES SILVA, Antonio de. *Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 2 volumes, 1813.

NABUCO, Joaquim. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília: Editora UNB, 1978.

- NICOLAZZI, Fernando. Como se deve ler a história? Leitura e legitimação na historiografia moderna. *Varia historia*, Belo Horizonte, v. 26, n. 44, pp. 523-545, jul./dez., 2010.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, pp. 51-74.
- OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Escrever vidas, narrar a história*. A biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- PEIXOTO, Renato Amado. *A máscara da medusa: a construção do espaço nacional brasileiro através das corografias e da cartografia no século XIX*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- PERELMAN, Chaïm. “Lógica e retórica”. In: *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 57-91.
- PHILLIPS, Mark Salber. Relocating Inwardness: historical distance and the transition from Enlightenment to Romantic historiography. *Modern Language Association*, v. 118, n. 3, Special Topic: Imagining History, pp. 436-449, may, 2003.
- PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Província de Goyaz*. Na Typographia de Silva, 1832.
- PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, pp. 151-165, 1991.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. Um ensaio de poética do saber. São Paulo: Educ/Pontes, 1994.
- RANKE, Leopold von. “O conceito de história universal”. In: MARTINS, Estevão de Rezende. *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 202-215.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICHARD, Paule. *Ut naturae pictura poesis: le paysage dans la description littéraire au début du XIX^e siècle. Revue des sciences humaines*, Lille, tomo 80, n. 209, pp. 125-142, janvier/mars, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, tomo III, 1997.

_____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edição Loyola, 2005.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROMERO, Silvio. *Historia da Litteratura Brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 2 tomos, 1888.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, pp. 261-274.

_____. “Um encerramento”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, pp. 275-293.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação da literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAHLINS, Marshall David. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SENNA, Janaína Guimarães de. “Todos os nossos ontens”. In: *Flores de antanho: as antologias oitocentistas e a construção do passado literário*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006, pp. 17-76.

SCHWARCZ, Lília Moritz. “A revolução do daguerreótipo entre nós”. In: *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 345-355.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 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.

SHAW, Harry. *Dictionary of literary terms*. Nova York: McGraw-Hill, c. 1972.

- SHIPLEY, Joseph. *Dictionary of world literary terms: criticism, forms, technique*. Londres: G. Allen & Unwin, 1955.
- SILVA, Taíse Tatiana Quadros da. Do reformismo ilustrado português à *operação historiográfica* oitocentista: as formas da história na Academia Real das Ciências de Lisboa (1779-1860). Artigo não publicado, pp. 1-14.
- SILVA PONTES, Rodrigo de Souza. Quaes os meios de que se deve lançar mão para obter o maior numero possível de documentos relativos á Historia e Geographia do Brasil?. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 3, pp. 149-157, 1841.
- 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.
- _____. *Doutrina seiscentista da arte histórica: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654)*. Tese de Doutorado em letras. São Paulo: USP, 2005.
- SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. 1964, s/p. Disponível em: <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html>.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da eloquência*. Retórica e Poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999.
- _____. *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- STAËL, Madame de. “De L’Allemagne”. In: *Oeuvres completes de Mme. la baronne de Staël*. Paris: L’Imprimerie de Plassan, tomo 11, 1820.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. “O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1994, v. 2, pp. 451-485.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

_____. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado em história. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. Uma nobre, difícil e útil empresa: o ethos do historiador oitocentista. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 2, pp.12-28, mar., 2009.

ULLMANN, Stephen. *Style in French Novel*. Oxford: Basil Blackwell, 1964.

URBINA, Jesús Cantera de. Escritores franceses del siglo XIX, viajeros por España. Color local y enriquecimiento léxico. *Revista de Filología Francesa*, Madrid, n. 4, pp. 59-77, 1993.

VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

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 sobre as lettras no Brazil*. Lisboa: Imprensa nacional, 2 tomos, 1850.

_____. Tratado Descriptivo do Brazil, em 1587, obra de Gabriel Soares de Souza. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo 14, pp. 13-423, 1973 [1851].

_____. *Historia geral do Brazil [...]*. Rio de Janeiro: E. H. Laemmert, 2 tomos, 1854-1857.

_____. Examen de quelques points de l'histoire géographique du Brésil. *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, mars, pp.145-171; avril, pp. 213-252, 1858.

_____. *Examen de quelques points de l'histoire géographique du Brésil*. Paris: Imprimerie de L. Martinet, 1858.

- _____. *L'Origine Touranienne des Américains Tupis-Caribes et des Anciens Egyptiens [...]*. Vienne: Librairie I. et R. de Faesy & Frick, 1876.
- _____. *História geral do Brasil: antes da sua separação e independência de Portugal*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 5 tomos, 1975.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VOLTAIRE. *A filosofia da história*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VOUILLOUX, Bernard. La description du tableau dans les *Salons* de Diderot. *Poétique*, Paris, n. 73, pp. 27-50, fév., 1988.
- WASSERMAN, Fabio. El historicismo romántico rioplatense y la historia nacional (1830-1860). *Prólogos*. Revista de historia, política y sociedad. v. 2, pp. 1-20, 2009.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- WHITE, Hayden. *Metahistória. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.
- WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire. Histoire de la Littérature Brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs bésiliens [sic]*. Berlin: A. Asher & Co., 1863.
- ZANGARA, Adriana. *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique*. Paris: EHESS, 2007.
- ZOLA, Émile. "De la description". In: *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier éditeur, 1881, pp. 227-233.