



História Unisinos
ISSN: 2236-1782
periodicos@unisinos.br
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Wright Cardoso, Eduardo
A visualização da paisagem nacional: apreensões diversas
da cor local em José de Alencar e Euclides da Cunha[1]
História Unisinos, vol. 22, núm. 1, 2018, -, pp. 62-74
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.4013/htu.2018.221.05>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579862686006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

A visualização da paisagem nacional: apreensões diversas da cor local em José de Alencar e Euclides da Cunha¹

The visualization of the national landscape: Appraisals of the local colour in José de Alencar and Euclides da Cunha

Eduardo Wright Cardoso²
edu.wright@gmail.com

Resumo: Conceito de largo emprego durante o século XIX, a *cor local* ainda carece de maior aprofundamento analítico. Referida frequentemente como um critério que legitima ou desautoriza obras literárias e historiográficas, a *cor local*, no entanto, não parece dispor de acepções mínimas ou teorizações abrangentes. O objetivo deste artigo é, pois, demonstrar a variabilidade semântica que compõe o conceito da *cor local* e, ao mesmo tempo, sugerir possibilidades para sua apreensão. Para isso, recorre-se a categorias como “retórica pictórica” e “conteúdo da forma” a fim de refletir sobre as implicações e efeitos do emprego da *cor local* a partir da segunda metade do século XIX. Estas noções permitem mapear e contrastar os empregos da *cor local* nas obras de dois autores importantes para a reflexão acerca da nacionalidade no período: *Sonhos d'ouro* (1872), de José de Alencar, e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Como hipótese, sugere-se que, embora utilizando o mesmo conceito da *cor local*, Alencar e Euclides obtêm resultados diversos no projeto de delimitação e descrição da paisagem nacional.

Palavras-chave: cor local, José de Alencar, Euclides da Cunha, retórica pictórica, conteúdo da forma.

Abstract: Local colour, a concept widely used during the 19th century, still lacks further analytical depth. Frequently referred to as a criterion that legitimates or disproves literary and historiographic works, the local colour, however, does not seem to have minimal meanings or comprehensive theories. The objective of this paper is to demonstrate the semantic variability that constitutes the concept of local colour and, at the same time, to suggest possibilities for its apprehension. To this end, categories such as “pictorial rhetoric” and “content of form” are used to reflect on the implications and effects of the use of local colour from the second half of the 19th century onwards. These notions allow us to map and contrast the uses of local colour in the works of two important authors for the reflection on nationality in the period: *Sonhos d'ouro* (1872) by José de Alencar and *Os sertões* (1902) by Euclides da Cunha. As a hypothesis, it is suggested that, although using the same concept of local colour, Alencar and Euclides obtain different results in the project of delimitation and description of the national landscape.

Keywords: local colour, José de Alencar, Euclides da Cunha, pictorial rhetoric, content of form.

¹ Apoio: CAPES.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rua Marquês de São Vicente, 225, 22451-900, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Largamente empregada na historiografia e, sobretudo, no campo literário, durante o século XIX, a *cor local* como recurso narrativo recebeu pouca atenção do ponto de vista analítico. Somente nas primeiras décadas do século XX, portanto quase um século depois de seu uso corrente na produção intelectual, o mecanismo tornou-se objeto de pesquisas. Ainda que seja possível mencionar alguns trabalhos basilares (Hovenkamp, 1928; Kamerbeek, 1962; Bann, 1984; Kapor, 2003; Lajolo, 2007), análises mais recentes têm ressaltado ora a ausência de uma teorização a respeito da *cor local* (Kapor, 2009, p. 1), ora a necessidade de um maior aprofundamento e da elaboração de novas pesquisas sobre o recurso. A constatação dessa lacuna é válida tanto para o contexto francês (Fluckiger, 1995, p. 1), quanto para o contexto brasileiro (Cezar, 2002, p. 119).

A exígua quantidade de trabalhos específicos sobre a *cor local* parece contrastar, todavia, com a importância do recurso principalmente quando a literatura ou a historiografia oitocentistas tornam-se foco da análise (Süsskind, 1990, p. 82; Bann, 1984, p. 39; Araujo, 2008, p. 116). Ainda que seja um conceito bastante evocado, a *cor local*, muitas vezes, é citada sem tentativas de aprofundamento ou definição – o que contribui para uma compreensão vaga ou superficial acerca do recurso narrativo. Além disso, a *cor local* não parece dispor de uma acepção única ou consensual. Ao contrário, o conceito, ou melhor, o conteúdo atribuído a ele é múltiplo e variado. É possível identificar, inclusive, variações no seu emprego ou na sua avaliação a partir da obra de um mesmo autor, como sugere Regina Zilberman ao discorrer sobre dois momentos da percepção de Machado de Assis sobre o conceito de *cor local* (Zilberman, 2014, p. 19). De qualquer forma, no seu *Instinto de nacionalidade*, de 1873, Machado parece já denunciar um uso excessivo da *cor local*, conforme é possível perceber no parágrafo que encerra seu panorama sobre a produção nacional:

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 (Machado de Assis, 2015, p. 1184, grifo meu).³

Assim, nesse artigo, gostaria de sugerir não uma definição consensual ou estável, mas antes a percepção de

que a *cor local* é apreendida e expressa de modos variados ao longo de um arco temporal que se inicia em meados do século XIX e se encerra na abertura do século XX. Nesse sentido, o texto encontra-se dividido em três momentos: na parcela inicial, busco demonstrar as disputas em relação à atribuição de um conteúdo para a *cor local*, como é possível constatar a partir dos debates travados, inicialmente em 1856, por Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, e posteriormente em 1875, entre Alencar e Joaquim Nabuco. No segundo momento, almejo atentar para uma obra específica de Alencar – *Sonhos d'ouro* (1872) – a fim de investigar como o escritor cearense reivindica e expressa a *cor local*. Por fim, no terceiro momento, sugiro que o conceito adquire um novo conteúdo ao investigar a *cor local* tal como empregada por Euclides da Cunha na sua principal obra, *Os sertões* (1902). Assim, de 1856 a 1902, o conteúdo atribuído ao conceito da *cor local* enfrentou disputas e variações. No presente texto, busco mapear essas alterações a fim de sugerir a multiplicidade semântica que acompanha o conceito, ao mesmo tempo em que almejo oferecer alternativas para sua apreensão e delimitação. Como hipótese, então, procuro demonstrar que, de Alencar a Euclides, a *cor local* sofre uma redução e um esvaziamento, sobretudo, quando se atenta para as tentativas de identificação e definição da paisagem brasileira nesse período. Enquanto Alencar, acredito, professa uma *cor local* plena, isto é, passível de unidade e identificação, Euclides parece denunciar os limites de uma paisagem única e edênea para a nação brasileira.

A disputa pela paisagem e as apreensões da *cor local*

Em 1856, Domingos José Gonçalves de Magalhães publica aquela que talvez seja sua mais ambiciosa realização poética: *A Confederação dos Tamoyos*. A epopeia aborda o levante que, no século XVI, a nação Tupinambá, acompanhada de outras etnias, empreendeu contra a exploração e os desmandos da colonização portuguesa. O poema representa esse gesto renitente como uma manifestação embrionária da identidade nacional. Desta maneira, o século XIX podia resgatar no passado ilustrações e indícios remotos da “brasilidade”, justamente nas décadas que marcavam o período pós-independência. O caráter nacionalista da épica, contudo, não foi partilhado de modo unânime pelos leitores da obra. Logo após a publicação do texto, José de Alencar, sob o pseudônimo

³ Em Machado, portanto, a *cor local* parece ter perdido parte de seu vigor, na medida em que, se antes era fundamental como definidora de uma literatura nacional, agora carrega já uma perspectiva crítica. Luiz Costa Lima identifica, inclusive, no artigo machadiano uma outra forma de nacionalidade, menos substancializada – e portanto menos passível de ser descrita – e mais formal, sensível (Costa Lima, 1984, p. 148). Conforme argumenta Marisa Lajolo, Machado parece elaborar uma “espécie de legislação em causa própria”, ou seja, busca defender seu próprio tipo de romance (Lajolo, 2007, p. 308-309).

de Ig., teceu contundentes críticas sobre diversos elementos da composição poética, como sua metrificação, a elaboração das imagens, a temática abordada, a construção dos personagens, entre outros. As reservas alencarianas ensejaram réplicas e constituíram uma polêmica que se estendeu pelos jornais durante quase dois meses, entre junho e agosto de 1856.

É possível constatar que um dos principais motivos da investida alencariana refere-se às “descrições” da paisagem empreendidas por Magalhães. Na abertura da “Carta primeira”, o debatedor afirma que o procedimento descritivo – concebido a partir de uma base pictórica – não está à altura do assunto. Nas suas palavras: “falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e os escuros do quadro” (Alencar, 1856, p. 6).⁴ Na “Carta segunda”, Ig. assevera que não encontrou, nos versos de Magalhães, as descrições que os poetas chamam de “quadros” ou “painéis”. Além disso, aponta inexatidões históricas cometidas pelo poeta em relação ao território ocupado pelos Tamoios (Alencar, 1856, p. 17). A intervenção seguinte contesta a descrição da lua e da mulher. Segundo o crítico, o poeta não logrou criar uma heroína feminina característica: a personagem é apenas uma figura ordinária, que poderia estar presente em qualquer romance árabe, chinês ou europeu, isto é, faltava-lhe identidade (Alencar, 1856, p. 30-31). Na sétima e penúltima carta, Ig. busca sintetizar o juízo crítico sobre o descriptivo de Magalhães:

Devo dizer-lhe, meu amigo, que todas as exagerações dos defensores do poema sobre a descrição do Brasil revertem contra o poeta, e apenas servem para tornar ainda mais pálida e desbotada essa pintura feita com as cores desvanecidas e gastas pelo tempo e pelas viagens (Alencar, 1856, p. 76).

Após, portanto, inúmeras e longas exprebrações, Ig. ensaia uma conclusão que, ao contrário, revela-se sintética: “É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a cor local, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoyos*” (Alencar, 1856, p. 86). Alencar não especifica quem comporia o seleto grupo dos “mestres da arte”, todavia, é possível extrair desse arremate muito sobre seu entendimento acerca da *cor local*. O conceito comprehende uma noção de descrição apropriada, assinala a adequação dos personagens ao espaço da narrativa, indica a riqueza das imagens elaboradas e inclusive, aspecto significativo,

delimita a correção histórica do tema abordado. Ao apontar, portanto, “a ausência de cor” na poética de Magalhães, Alencar demonstra subitamente os diversos equívocos que caracterizariam a épica do poeta brasileiro: ela careceria, sobretudo, de identidade nacional. O crítico, enfim, pode decretar: “se traduzirem a invocação dos *Tamoyos* em diferentes línguas, ninguém adivinhará pela sua leitura que objeto, que país, que ação é que vai cantar o poeta que a escreveu” (Alencar, 1856, p. 68).

É revelador, contudo, que menos de duas décadas depois deste confronto político-literário o ardoroso censor da *cor local* José de Alencar seja objeto da mesma reserva apontada por ele em Magalhães. A partir do fracasso de público da peça *O jesuíta*, do escritor cearense, tem início uma nova polêmica que o opõe, desta feita, ao famoso político e escritor Joaquim Nabuco. Escrita em 1861, a peça ganhou os palcos somente em 1875. O dado é relevante porque, no texto que enceta a altercação, Nabuco (de forma inicialmente anônima) assegura que o tema do drama estaria desatualizado. A fim, pois, de tornar mais conveniente – para utilizar seus termos – as “cores vivas do quadro”, seria necessário readequar o trabalho à atualidade (Nabuco in Coutinho, 1978, p. 17-18). No exame seguinte, após réplica alencariana, o político abandona o tom ameno e afirma que passaria a abordar o conjunto da produção de Alencar para desenvolver uma crítica integral. Em relação à peça que motivou a discordia, o crítico defende que se trataria de um equívoco, na medida em que o personagem não responde ao perfil histórico esperado (Nabuco in Coutinho, 1978, p. 46). Na sequência do embate, Nabuco, de fato, inicia a análise das diversas obras alencarianas. Sobre *O Guarani*, por exemplo, afirma: “O romancista não abrange um horizonte, uma cena, um caráter; a sua pintura, aliás sem grande valor, porque lhe falta o sentimento da linha e o talento do colorido, oferece contrastes inconciliáveis entre as diferentes partes [...]” (Nabuco in Coutinho, 1978, p. 85).

As críticas se avolumam, incluem o teatro, o indianismo, até que Nabuco recupera o debate pela *cor local* ao refletir sobre *Lucíola*, obra de 1862: “A originalidade de *Lucíola* é nenhuma; a cor local é falsa; o Rio de Janeiro não é o que o autor nos descreve; o desenho é medíocre [...], os personagens são ainda escolhidos fora da sociedade” (Nabuco in Coutinho, 1978, p. 136). O critério da *cor local*, expresso com frequência a partir de uma base pictural, torna-se então dominante e permite desautorizar outras obras do escritor cearense. “[...] Senhora tem a mesma cor local que o *Gaúcho* e *Iracema*, tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu” (Nabuco in Coutinho, 1978,

⁴ Procurei preservar a grafia original na transcrição de todas as fontes deste artigo. Para as referências em outras línguas, ademais, utilizei uma tradução livre.

p. 185). Inclusive a descrição da natureza, um dos principais motivos da obra alencariana, é objetada por Nabuco:

A natureza americana ele [Alencar] estudou-a nos livros; as flores na botânica; o escritor não conhece a linguagem que fala a natureza, não tem o desenho, não tem as tintas para exprimir-lhe as formas e o relevo [...]. Quem lê os romances do Sr. J. de Alencar vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos (Nabuco in Coutinho, 1978, p. 209).

É desnecessário arrolar outras admoestações. Nabuco emprega, como se percebe, o mesmo critério utilizado por Alencar na sua censura à épica de Magalhães e utiliza-o como instrumento para exprostrar a obra do escritor cearense. É importante notar que a noção de *cor local* parece ter mudado pouco nesse período que separa os dois debates, isto é, o mecanismo continua associado aos mesmos elementos identificados na contenda inicial, como a descrição apropriada da paisagem, a adequação dos personagens ao meio, a construção de imagens eloquentes, o anseio de representação do real, a associação com um vocabulário pictórico, etc. Todos estes fatores, é possível sugerir, parecem convergir para um único fim: uma representação realista da sociedade. Por isso, nas críticas de 1856 e 1875, tanto Alencar quanto Nabuco, valem-se de expressões como “cores falsas” ou “desvanecidas”, “imagens pálidas” ou “desbotadas”, etc., que expõem representações incompletas e caracterizadas pela carência; obras, enfim, marcadas pela “ausência de cor”. No entanto, essa aspiração ao real e à descrição apropriada não explica os desacordos entre Alencar e Nabuco.⁵ Afinal, como é possível explicar leituras tão disparem derivadas de um critério que, aparentemente, se mantém estável?

Se os requisitos relacionados à *cor local* permanecem análogos, o que parece estar em jogo nos debates, além das tentativas de inserção social no meio letrado, é a disputa pelo *conteúdo* da *cor local*. Antes de discorrer sobre as variações atribuídas ao conceito nesse momento, talvez seja importante sugerir algumas alternativas para apreendê-lo. De acordo com Jan Kamerbeek Jr., a *cor local* encontra-se dotada de uma expressão narrativa oriunda das discussões pictóricas e que tem por objetivo destacar aquilo que identifica e caracteriza um tempo e um espaço específicos para um país ou uma nação (Kamerbeek Jr. in

Escarpit, 1987, p. 399).⁶ Nesse sentido, a *cor local* revela-se um instrumento dotado de um acentuado rigor cronológico, na medida em que sua evocação é concebida como uma forma de evitar o anacronismo. O aspecto relevante é que a consolidação da *cor local* como critério e recurso fundamental no século XIX está associada diretamente ao desenvolvimento da nação; a *cor local* é parte dos esforços de organização da temporalidade e de delimitação da espacialidade intrínsecos a esse processo. Carine Fluckiger sublinha a relação entre *cor local* e *nação* ao explicar o surgimento do recurso como uma nova possibilidade de representar esta entidade que progressivamente deixa de ser abstrata e torna-se mais sensível e concreta (Fluckiger, 1995, p. 46). A determinação da nacionalidade é, pois, um elemento fundamental para a compreensão da *cor local*.

Nesse empreendimento de especificação da nacionalidade, dois vetores parecem decisivos nesse momento: o tempo e o espaço. Não é surpresa, pois, que tanto Alencar, quanto Euclides se proponham a, em *Sonhos d'ouro* (1872) e *Os sertões* (1902), estipular ou determinar as temporalidades das sociedades abarcadas (carioca e sertaneja) e a descrever os respectivos territórios (Rio de Janeiro e sertão baiano). A fim de salientar uma possibilidade para apreender o recurso da *cor local*, proponho isolar, nesse artigo, a dimensão espacial.⁷ Nos trópicos, o espaço torna-se símbolo da nacionalidade. Todavia, não se trata, evidentemente, de qualquer paisagem. Selecionada em meio à riqueza de opções, será a natureza rica e exuberante a eleita como mote da nação. Evocada por navegadores, viajantes e exploradores, nacionais e adventícios, a reprodução do território adquire o que Sérgio Buarque de Holanda denomina de *psicose do maravilhoso*. Segundo o historiador, “a ideia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos” (Holanda, 2000, p. 221). Essa homogeneidade se verifica, acrescenta Maria Helena Rouanet, temporalmente: os componentes edênico e maravilhoso identificam a paisagem nacional desde o século XVI até o XIX (Rouanet, 1991, p. 68).

Nesse sentido, seria possível afirmar que a *cor local*, um dos meios pelo qual a paisagem é expressa, encontra-se dotada de um *conteúdo* específico. A constatação permite, pois, o desenvolvimento de dois níveis de abordagem. O primeiro refere-se ao caráter textual do dispositivo.

⁵ Em seu estudo sobre as polêmicas literárias do final do século XIX e do inicio do XX, Roberto Ventura afirma que as disputas envolvem disparidades que se estabelecem entre gerações diferentes (Ventura, 1991, p. 152). Nabuco, aliás, irá posteriormente citar sua mocidade para justificar o ataque a Alencar (Nabuco, 1999, p. 80).

⁶ Acredito que seja fundamental compreender a *cor local* como um mecanismo vinculado, simultaneamente, ao tempo e ao espaço durante o século XIX. Isso porque o dispositivo permanece vigente contemporaneamente, contudo, concentrado preferencialmente sobre sua dimensão espacial, como se verifica, por exemplo, em dicionários de termos literários de língua inglesa. Assim, no *Dicionário Penguin*, “local colour” implica o emprego de detalhes peculiares a uma região particular ou ambiente, de modo a adicionar interesse e autenticidade à narrativa (Cuddon, 1999, p. 476). Por sua vez, no *Dicionário Oxford*, a *cor local* encontra-se associada a um tipo de ficção ligada a uma comunidade regional (Baldick, 2001, p. 142-143).

⁷ A opção pela dimensão espacial da *cor local* implica, por certo, o destaque a seu aspecto descritivo, paisagístico e visual – elementos ressaltados nos debates mencionados. No entanto, a *cor local* dispõe também de uma dimensão temporal, o que seguramente multiplica suas correlações. Para uma apreensão mais abrangente, cf. Cardoso (2012).

Trata-se, enfim, de sugerir que a *cor local* pode ser identificada na elaboração discursiva a partir de uma determinada *forma*. É a partir dela que o recurso desenvolve efeitos específicos, como o intuito visualizante mencionado acima. Como é possível depreender das citações, a *cor local* aparece inserida em um conjunto de vocábulos que remete ao caráter pictórico ou visual da narrativa e que poderia ser denominado de *retórica pictórica*. Esse conjunto de expressões, tais como *colorido, pintura, desenho, debuxo, quadro, imagem*, entre outras, permite identificar a presença da *cor local*. O conceito torna-se, pois, um instrumento importante em tipos discursivos que constroem evocações imagéticas e expressam a visão de observadores e testemunhas. Não apenas o escritor vê; também o leitor torna-se capaz de ver a partir da *retórica pictórica*. Esses elementos dizem respeito à *forma* na medida em que se concretizam de maneira exclusivamente narrativa e, nesse artigo, permitem sugerir uma segunda dimensão ao conceito da *cor local* que não se limita à questão da nacionalidade. Associar a *cor local* à *retórica pictórica* possibilita, acredito, ampliar os modos de apreensão e reflexão sobre o conceito.

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

A opção pela determinação desses níveis de análise não é, evidentemente, ocasional. Nas suas reflexões sobre a narrativa, Hayden White valeu-se da expressão *conteúdo da forma*. Nas suas palavras: “[...] a narrativa, longe de ser somente uma forma de discurso que pode ser preenchida com diferentes conteúdos, reais ou imaginários conforme o caso, já possui um conteúdo preliminar a qualquer atualização dela no discurso ou na escrita” (White, 1987, p. XI, tradução minha). Herman Paul sugere que a expressão seria uma maneira de ressaltar as implicações políticas decorrentes da elaboração da narrativa. Segundo o comentarista, “se o discurso narrativo, sem considerar seu específico enredo [*plot-structure*], cria uma ilusão de coerência e, dessa maneira, engendra sentido ao passado, a ‘forma’ ostensivamente inocente da narrativa pode ser vista

como tendo um ‘conteúdo’ próprio” (Paul, 2011, p. 113, tradução minha). A categoria, enfim, procura demonstrar que as diferentes formatações da narração não são meros recipientes que podem ser preenchidos com conteúdos aleatórios. De modo diverso, qualquer texto já carrega no seu caráter formal um determinado conteúdo do qual não pode ser alijado.

O *conteúdo da forma*, acredito, pode ser utilizado nesta investigação da *cor local*. Enquanto *critério formal* que deve nortear a escrita de textos no momento de emergência e consolidação da nação, o mecanismo impõe um determinado *conteúdo* que corresponde à descrição e exaltação dessa nacionalidade. Esse processo de seleção é perceptível, por exemplo, nas histórias da literatura e nas compilações poéticas e literárias do período oitocentista. Na abertura do *Florilégio da poesia brasileira*, Francisco Adolfo de Varnhagen declara que sua escolha não procurou destacar as melhores poesias, mas as composições *mais americanas* (Varnhagen, 1850, p. IV-V). O que se evidencia, pois, é a valorização não exatamente da qualidade poética das produções, mas antes da delimitação espacial, da eleição, enfim, de um determinado espaço que produz identificação.

É certo, contudo, que as *formas* variam e os *conteúdos* dificilmente poderiam ser consensuais ou homogêneos. Os embates entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, na década de 1850, e, mais tarde, entre Alencar e Nabuco, disputam, entre outros significados, a definição do *conteúdo* relacionado à *cor local*. A existência dessas polêmicas, todavia, demonstra que a atribuição de um significado mínimo parece ser um projeto realizável. Um exemplo explícito dessa tentativa de descrever o espaço nacional de forma homogênea é fornecido, mais uma vez, por Varnhagen que, ao encerrar a descrição da baía de Guanabara, na *História geral do Brasil*, acrescenta: “a configuração geral de um mappa deste porto do globo é, em ponto diminuto, a mesma que presenta o Brazil todo; e não faltarão fatalistas que em tal forma vejam alguma mystificação” (Varnhagen, 1854, p. 249).

Uma constatação de Franco Moretti obtida a partir da análise do romance europeu parece válida para essa circunstância. A fim de explicitar a noção de *geografia literária*, o historiador sugere que as *formas literárias* decorrem da combinação entre a *sociedade* e a *retórica* de um determinado período. Destarte, a *forma* se faz a partir, também, do *espaço* (Moretti, 1998, p. 5). A conclusão de seu livro, então, sugere que *novas formas literárias* produzem espaços ficcionais novos (Moretti, 1998, p. 197). Ora, o inverso também parece correto: novos espaços acarretam o desenvolvimento de novas formas, ou antes, a alteração de formas já existentes. Essa percepção é útil na medida em que Alencar e Euclides expressam, por meio da *cor local*,

paisagens radicalmente diversas ou, em outras palavras, conteúdos diversos para o conceito da *cor local*.

A *cor local* em *Sonhos d'ouro* de José de Alencar – uma paisagem em movimento

Escritor prolífico, político e jornalista, Alencar é um personagem importante para a compreensão dos rumos da literatura durante a vigência do Estado imperial. Sua produção intelectual procurou identificar e difundir uma concepção específica de nacionalidade por meio da literatura. O próprio escritor, na sua autobiografia intelectual intitulada “Como e porque [SIC] sou romancista”, queixa-se que o primeiro exemplo de “romance nacional”, *O Guarani*, quedou ignorado no momento de sua publicação em 1857 (Alencar, 1958, p. 151). Esse projeto de identificação e expressão do caráter nacional também aparece em *Sonhos d'ouro*, de 1872, na medida em que Alencar, no prefácio intitulado *Benção [SIC] paterna*, preocupa-se com eventuais críticas sobre a “cor” do romance. Refutando um possível tom “desbotado do matiz brasileiro” (Alencar, 1958, p. 694), o escritor assevera que a sociedade se encontrava em um período de transformações, no qual novas tintas comporiam a “palheta” de cores característica:

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (Alencar, 1958, p. 698-699).

A obra em questão, *Sonhos d'ouro*, seria – e aqui recupero a organização retrospectiva proposta pelo próprio Alencar no prefácio – uma ilustração desse embate entre o espírito conterrâneo e o influxo estrangeiro. Este confronto ocorre em todos os âmbitos da sociedade e inclui os costumes, a língua, além da paisagem, foco deste artigo. O escritor cearense situa o presente romance como pertencente à terceira fase da literatura nacional – após os estágios primitivo e histórico – em companhia de outras

produções como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *A pata da gazela* (1870). Esse terceiro estágio seria constituído por dois núcleos diversos: um abarcaria obras que resguardam, no presente, elementos do passado, como em *O tronco do Ipê* (1871), *Til* (1871) e *O Gaúcho* (1870); enquanto o outro, no qual se insere *Sonhos d'ouro*, versaria sobre o embate contemporâneo entre o caráter nacional e os contatos adventícios. É relevante, todavia, que a mescla de tintas e nacionalidades adventícias resulta na “grande nacionalidade brasileira”, ou seja, na *cor local* nacional.

No prefácio do romance, ao comentar as mudanças pelas quais a sociedade passava, Alencar questiona: “como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?” (Alencar, 1958, p. 699). De caráter retórico, a resposta é fornecida na própria pergunta: é necessário copiar suas feições.⁸ *Tirar uma fotografia* certamente pressupõe a representação de um determinado objeto. É significativo que este esforço representacional demande uma imagem. Na obra alencariana, é possível perceber, além da *fotografia*, um extenso vocabulário – a *retórica pictórica* – que contém expressões relacionadas à dimensão visual, como “quadros”, “pinturas”, “panoramas”, “cores”, etc. O próprio autor parece sugerir a existência de uma espécie de depósito no qual estão armazenadas as *cores* apropriadas para o retrato da sociedade: a “palheta”. Ao relatar uma expedição pelas matas cariocas, o narrador informa: “os passeantes saudaram com uma exclamação de prazer o quadro encantador daquela marinha, tocada pelos raios do sol nascente, que aveludava as cores mimosas da *palheta americana*” (Alencar, 1958, p. 809, grifo meu). A “palheta” parece indicar as possíveis “tonalidades” que, mescladas, produzem a *cor local* e a pintura apropriada. Trata-se de apreender – tal como em uma fotografia – as modificações, temporais e espaciais, da sociedade carioca da segunda metade do século XIX. Um tempo no qual a nação brasileira absorve diversas nacionalidades adventícias e, portanto, se transforma; um momento no qual a paisagem do Rio de Janeiro – tentarei demonstrar – encontra-se em processo de reorganização; um período, enfim, no qual a *cor local* adquire novos matizes e tons.

Neste ponto, é possível identificar uma aproximação entre a obra de Alencar e o gênero da literatura panorâmica, por meio da preocupação e da valorização da paisagem, isto é, considerando o mapeamento do espaço. Margaret Cohen, a partir de Walter Benjamin, argumenta que “os textos panorâmicos mapeiam os contornos da Paris da época com grande precisão, e esta precisão fornece informações ‘reais’ sobre a vida parisiense do dia-a-dia. [...].

⁸ De acordo com Natalia Brizuela, o surgimento do aparato fotográfico expressa uma nova maneira de apreender o espaço (Brizuela, 2012, p. 16). E acrescenta: “A fotografia, técnica que mudou para sempre o conceito de representação, mostrou-se capaz de produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas” (Brizuela, 2012, p. 14).

Acrescente-se que a existência desse objeto [a cidade] é passível de verificação pelo leitor” (Cohen, 2001, p. 322, grifo meu). Em *Sonhos d'ouro*, esse mapeamento também se expressa nas possíveis alterações sofridas pela paisagem. A preocupação se vincula com o anseio descritivo alencariano, identificado por Heron de Alencar: “para ele [José de Alencar] a arte de narrar consistia em pintar com as palavras. Daí o predomínio do elemento descritivo, a descrição tendo mais importância que a coisa descrita” (Alencar, 1955, p. 886). Em determinado momento de *Sonhos d'ouro*, o narrador revela que, após ter visitado a *Vista chinesa*, não havia sido capaz de averiguar se esta se mantinha inalterada (Alencar, 1958, p. 818). Receoso de que o espaço não fosse mais semelhante àquele que descreve, é necessário alertar o leitor para essa possível discrepância. Afinal, o próprio Alencar já havia antecipado que a sociedade que iria ser fotografada na obra encontrava-se em processo de alteração. Dito de outro modo: também o espaço é historicizado. Desta maneira, alertando o leitor, Alencar evita uma hipotética crítica na qual ele seria acusado de, como nos debates com Magalhães e Nabuco, ausência de correção histórica ou de *cor local*.

Após antecipar a constatação da sociedade em transformação, Alencar preocupa-se em retomá-la ao longo do texto. O escritor expõe como o indivíduo é capaz de alterar não só a sociedade em que vive, mas também a natureza que o circunda e integra. A passagem é reveladora do objetivo alencariano de demonstrar a ação humana e seu papel no espaço, isto é, a transfiguração da sociedade coetânea. Quando o personagem Ricardo se encaminha para a Floresta, na região da Tijuca, o narrador atalha:

O nome pomposo do lugar não é por ora mais do que uma promessa; quando porém crescerem as mudas de árvores de lei, que a paciência e inteligente esforço do engenheiro Archer tem alinhado aos milhares pelas encostas, uma selva frondosa cobrirá o largo da montanha, onde nascem os ricos mananciais (Alencar, 1958, p. 730).

A mão humana que refaz parte da paisagem transformada é a mesma que destruiu a antiga floresta. O narrador, no prosseguimento do extrato, tece uma dura crítica ao poder predatório do homem:

Viva imagem de loucura humana! Refazer à custa de anos, trabalho e dispêndio de grande cabedal, o que destruiu em alguns dias pela covardia de um lucro insignificante! [...]. Veio o homem civilizado e abateu os troncos gigantes para fazer carvão; agora, que precisa da sombra para obter água, arroja-se a inventar uma selva, como se fosse um palácio (Alencar, 1958, p. 730-731).

Com efeito, a citação é igualmente importante porque expressa – em uma sociedade em transformação – dois tipos de mudança: o modo natural, característico da paisagem, e o modo humano, determinado pela agressividade e alcance. O que se percebe é a representação de um mesmo espaço em dois momentos diferentes. Segundo Alencar, o homem seria capaz de reconstituir a natureza original – ainda que após muitos esforços. Nos dois fragmentos, o escritor registra a mudança e as múltiplas temporalidades: o pretérito que dispunha da mata original, o presente marcado pela destruição parcial, e o futuro que encerra a expectativa da recuperação plena e, paradoxalmente, original do espaço.

Para Moretti, no seu exercício de geografia literária, a viagem pelo espaço implica uma viagem temporal (Moretti, 1998, p. 37). As alterações da paisagem suporam, então, diferentes ritmos. E isso impõe um desafio narrativo para um relato de caráter, como tento sugerir, imagético: como fotografar uma imagem em movimento? Como pintar um quadro que expressa a alteração? Aqui se revela a potencialidade de um relato que se propõe a ser um quadro, mas que não escapa de sua condição narrativo-temporal inexorável. Enquanto as fotografias, recorda Natalia Brizuela, congelam e petrificam o tempo, as aquarelas permitem maior rapidez e expressam uma ideia de movimento (Brizuela, 2012, p. 130-131). O personagem principal do romance alencariano em questão, Ricardo, é justamente um aquarelista.

Na obra, por exemplo, alguns dos diversos quadros sobrepostos podem se desvanecer e permitir a introdução de novas imagens. O narrador prevê essa alternativa, no momento em que a personagem Guida maneja seu cavalo e deixa a cena para a introdução de Mrs. Trowshy e Sr. Daniel: “a uma vibração da rédea, o soberbo isabel desatou o passo elegante em um trote largo, de suprema correção hípica. O quadro arrebatador se tinha apagado de repente, deixando a tela azul erma da imagem sedutora” (Alencar, 1958, p. 713, grifo meu). E, na sequência, uma nova tela é descrita:

Em compensação porém outro quadro mais cheio desenhou-se no claro do arvoredo. Era formado por uma inglesa gorda, de meia-idade, dessas mulheres que teimam em não envelhecer, e por um português magro, desses homens que aos quarenta anos envelhecem sem cerimônia (Alencar, 1958, p. 713).

Essa focalização, que permanece estática no momento em que os personagens são apresentados, revela a potencialidade de um relato que se passa por um quadro, mas não se resume a ele. Isso porque é a narrativa que possibilita a sequência e a substituição entre imagens dife-

rentes: algumas precisam ser rápidas, outras, como aquelas voltadas para a natureza, são mais duradouras e perenes. A posição do olhar aqui é relevante porque não se altera. Estável, são as imagens que se sucedem diante do foco.

No entanto, quando o escopo é diferente, a posição do foco também muda. O exemplo disso são as descrições de paisagens. Nesses casos, como o objeto é estático, é o próprio narrador que precisa alterar sua posição para apreender o espaço na sua integralidade. Ele atua de modo semelhante ao narrador da “literatura panorâmica” que não se contenta em classificar a cidade do alto (Cohen, 2001, p. 333). A diferença maior entre ambos, porém, refere-se ao espaço: o *flâneur* perambula pela urbe, enquanto o narrador de Alencar explora a natureza, quase como um “guia da paisagem”. Assim, é válido observar, em detalhes, a descrição do panorama do Rio de Janeiro, ou antes, a pintura da baía de Guanabara tal como elaborada pelo narrador alencariano:

Além, na extrema, campindo os horizontes do soberbo painel, o oceano calmo e sereno que se vinha desdobrar até babujar com branca orla de espuma as praias de Copacabana e de Marambaia. Era a tela onde se estampava, com vivo colorido, sobre o campo azul, a magnífica paisagem (Alencar, 1958, p. 822).

O início da descrição parece sugerir um olhar fixo, tanto que o narrador pode apontar os limites do quadro ao situar, *na extrema*, as praias de Copacabana e Marambaia. Recupera-se aqui um tipo de visualidade no qual o observador expressa um olhar distante e objetivo, capaz de alcançar a totalidade das partes. A denominação das diferentes regiões é igualmente importante e revela o anseio de localizar e identificar com precisão o espaço que é objeto do relato (Vouilloux, 1988, p. 40). Vejamos o desenvolvimento desse quadro:

Um jardim encantado, como se desenha à imaginação, quando lemos aos vinte anos os contos das Mil e uma Noites; um sonho oriental debuxado em porcelana ou madrepérola; tal era o quadro deslumbrante que debuxavam aquelas encostas (Alencar, 1958, p. 822).

Ratificando o vocabulário icônico – e a *retórica pictórica* – que pode ser caracterizado como um índice da *cor local*, Alencar acrescenta ainda um parágrafo no qual expõe a possível “reação” do espectador diante da paisagem. Após fornecer alguns pontos definidos e situar o espaço, o autor procura despertar, no leitor, a sensação produzida naquele que vê a cena. Michael Baxandall, historiador da arte, assevera que há três formas de pensar um quadro, isto é, de descrevê-lo: falar do efeito que ele provoca em

nós; estabelecer comparações com as coisas que produzem efeitos semelhantes; e fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar esse efeito (Baxandall, 2006, p. 38). Ora, na passagem acima, Alencar desenvolve ao menos duas dessas formas de descrição: comenta o efeito provocado pela paisagem (“um jardim encantado, como se desenha à imaginação”) e estabelece, igualmente, uma comparação (o encantamento é semelhante aos contos das “Mil e uma noites”). Para Alencar, portanto, a paisagem, apresentada como um quadro, recebe o mesmo tratamento de uma pintura. Seu efeito, afinal, também deve ser análogo. A descrição prossegue:

Lá, no mar, as ilhas que fingem ninhos de gaivotas, a se balouçarem ao reflexo das ondas. Na praia junto à Lagoa, as alamedas do Jardim Botânico, recortando em losangos os maciços da folhagem; e as palmeiras imperiais, meneando às brisas da manhã os seus verdes cocares (Alencar, 1958, p. 822).

Nesse fragmento, Alencar abandona a subjetividade e o sentimento do trecho anterior para fornecer dados mais objetivos: novamente situa o escopo e o alcance do olhar (Jardim Botânico) e relata as espécies de plantas (palmeiras imperiais), além das cores da natureza (verdes cocares). Essas informações possuem um destinatário: não somente o leitor que – aqui a tautologia se faz necessária – lê, mas também aquele que vê:

Não vês junto ao sítio aprazível um enorme caramelo, servido sobre uma taça da mais pura safira, como a promessa dos regalos que a natureza americana oferece aos que visitam suas plagas?// É o Pão de Açúcar, no esforço a que o reduzem a distância e a eminência, donde o avistamos (Alencar, 1958, p. 822).

Neste excerto, o narrador interpela o leitor e se dirige diretamente a ele. É o questionamento, evidentemente, remete à visão de quem lê, ou melhor, de quem vê o famoso panorama. Além disso, Alencar já antecipa, na citação, o surgimento do narrador na imagem. Constantemente presente, como demonstrado acima, o guia dá um passo à frente e se insere, ele mesmo, na pintura elaborada. A visão do alto parece dar lugar aqui a uma visão menos ampliada, mais próxima do chão, enfim, proveniente do próprio espaço. Essa aparição do narrador no quadro se acentua no trecho seguinte:

A nossos pés, o gigante de pedra, o prócer Corcovado, que o nauta em demanda da barra antolha-se como o guarda desse jardim das Hespérides e daqui parece agachado, como um anão, à base da grande montanha

que nos serve de pedestal (Alencar, 1958, p. 822, grifos meus).

O narrador-guia, definitivamente, encontra-se no próprio quadro que compõe. Ele fornece sua posição e o foco do qual observa: encontra-se sobre o Corcovado e, desse ponto, é capaz de descrever, com segurança, todo o panorama apresentado. Essa posição atuante é fundamental, acredito, no projeto descritivo inserido na obra. Afinal, se mesmo a paisagem pode mudar, é importante que o narrador esteja presente à cena, de modo a atestar a correção da imagem e assim legitimar, por meio da *autópsia*, a visão implícita ao procedimento. Beranger Boulay sugere que a presença do narrador tende a eliminar a distância entre sujeito e objeto (Boulay, 2010, p. 28). O narrador passa, portanto, da visão a partir do alto, sinóptica, para a visão a partir do próprio espaço. Esta visão ora *ampliada* e *sinóptica*, ora *direta* e *vívida*, focaliza um espaço raro, um panorama rico e exuberante, uma paisagem, enfim, dotada de *cor local*. Tal como as pinturas do desenhista Ricardo, o fotógrafo Alencar também procura assegurar a fidelidade de sua imagem. Uma imagem, afinal, que se elabora a partir de novos matizes agregados ao *conteúdo* da *cor local*. No entanto, é significativo que essa cor permaneça una, específica, passível de produzir identificação, característica, enfim, da “grande nacionalidade brasileira”.

A *cor local* em *Os sertões* de Euclides da Cunha – uma paisagem em ruínas

Euclides da Cunha possui conexões, em princípio, tênues com Alencar; tênues, no entanto, significativas. Como sugerido, ambos partilham de projetos e práticas no anseio de delimitação da nacionalidade. Cavalcanti Proença constata, ainda que a partir de uma noção vaga de *estilo*, que os contatos são estreitos. Sobre Euclides assevera:

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

dele aparece, sem muita procura, José de Alencar (Proença, 1982, p. 60).

Além das possíveis proximidades entre as narrativas de Alencar e Euclides, o crítico enumera alguns dos elementos que são caros a este artigo: a noção de uma “narrativa que se faz pintura”, a possibilidade de “visualização do que é descrito”, a “multiplicação de observadores ou de visões” e a “representação panorâmica do objeto”.⁹ Como mencionado a partir dos debates que encetaram este artigo, o emprego da *cor local* produz estes efeitos nas construções textuais – e isso possibilita ampliar a reflexão sobre o conceito, por vezes, demasiado limitado à dimensão da nacionalidade. Assim, o escopo não é tecer um relato entre as semelhanças destes dois autores que pensaram a nação brasileira, mas antes investigar como ambos operaram com a noção de *cor local* em seus respectivos textos. Com obra menos vasta e carreira mais curta, Euclides desempenhou diversas funções, como engenheiro, militar e jornalista. A inclusão do escritor fluminense permite acompanhar o emprego do mecanismo narrativo a partir de uma perspectiva nova. Como sintetiza Fernando Nicolazzi: “[...] Euclides contribuiu de forma singular para que um novo olhar fosse lançado sobre o país, um olhar voltado para dentro, para a terra e para o homem do interior” (2008, p. 125). Este novo foco da visão perpassa sua principal produção, *Os sertões*.

A estrutura da obra é conhecida: formada por três parcelas bastante desiguais, é introduzida pela descrição espacial em *A Terra*; em seguida, dá lugar à abordagem do indivíduo, *O Homem*; e encerra-se com a análise do conflito, em *A Luta*. Para Bernucci, Euclides talvez tenha se inspirado na obra *Quatrevingt-treize* [*O Noventa e três*] (datada de 1874) de Victor Hugo (Bernucci, 1995, p. 28). Luciana Murari, de modo diverso, sustenta que Taine teria sido a fonte maior para Euclides organizar sua obra a partir de três conceitos caros ao historiador francês: *meio*, *raça* e *momento* (Murari, 2007, p. 27, 38). De qualquer forma, estes objetos diferentes, espaço, indivíduo, conflito, implicam dinâmicas diversas e, portanto, opções descritivas e construções imagéticas distintas.

No entanto, é possível acrescentar também fontes nacionais para a estrutura do texto e suas alternativas em relação aos modos de descrição. A caracterização do espaço como prenúncio ao desenvolvimento da narrativa é prática comum durante esse período, embora, talvez, não com a mesma ênfase e com as mesmas relações deterministas apontadas por Euclides. Antes dele, o botânico bávaro

⁹ Leopoldo Bernucci aprofunda os laços entre Alencar e Euclides ao demonstrar como a descrição de Antônio Conselheiro e da figura do sertanejo ecoam trechos de *O Sertanejo* e *O Gaúcho* (Bernucci, 1995, p. 22-23). Ainda que, nessas obras, Alencar tenha procurado enfatizar regiões diversas, seu objetivo ainda parece ser a elaboração de uma cor homogênea, capaz de produzir identificação. Com Euclides, no entanto, essa perspectiva unificadora, creio, sofre uma ruptura.

von Martius já havia sugerido, no seu texto sobre a melhor forma de se escrever a história do Brasil, de 1844, que a “pintura da paisagem” deve anteceder a narração dos eventos (Martius, 1973, p. 401). Essa opção está longe de ser somente de caráter estético. De modo diverso, a natureza ocupa um papel fundamental na própria concepção de história defendida pelo explorador bávaro, conforme sugeriu Manoel Salgado Guimarães (2000). Segundo, alguns anos depois, a prescrição de Martius, Varnhagen também procura discorrer sobre os eventos somente depois da descrição dos espaços nos quais eles se passaram.¹⁰

É significativo, contudo, que para muitos escritores, historiadores e botânicos desse período a caracterização do espaço seja construída a partir da descrição de uma natureza imponente e grandiosa capaz, inclusive, de comover o descritor e, por extensão, o leitor do procedimento. Percebe-se, pois, a permanência do *topos* da natureza edênnica. Varnhagen reitera esse aspecto no momento em que encerra a descrição da baía de Guanabara, na *Historia geral do Brazil*. Como mencionado acima, após a apresentação minuciosa do “prodígio da natureza”, o historiador procura sugerir – somente os fatalistas não o veriam – que a exuberância não se restringe ao litoral do Rio de Janeiro, mas contempla todo o território do então Império (Varnhagen, 1854, p. 249). Em resumo, a exaltação e a descrição de “uma parte” específica do território tornam-se, com frequência, a exaltação e a descrição “de toda” a nação ou, para recuperar as palavras de Alencar, da “grande nacionalidade brasileira”.

As páginas iniciais da obra maior de Euclides parecem reproduzir, momentaneamente, o *topos* da natureza exuberante. O fascínio despertado em observadores adventícios – que contribuem para a seleção e conformação do espaço – é mencionado por ele. Murari recorda que seria possível identificar um repertório preestabelecido de imagens e conhecimentos que os relatos de viagem do período deveriam conter (Murari, 2007, p. 57). Euclides demonstra conhecer esse repertório que Alencar denominava de “palheta americana” – e que participa da *retórica pictórica*. Na bacia do São Francisco, relata o engenheiro, “surgem primeiro as possantes massas gnaissegraníticas, que a partir do extremo sul se encurvam em desmedido anfiteatro, alteando as paisagens admiráveis que tanto encantam e iludem as vistas inexpertas dos forasteiros” (Cunha, 1985, p. 92). A despeito do que julga ser ilusão e inexperiência desses observadores externos, o próprio Euclides – aspecto significativo – legitima estas manifestações transbordantes. Nas suas palavras:

A terra sobranceia o oceano, dominante, do fastígio das escarpas; e quem a alcança, como quem vinga a rampa de um majestoso palco justifica todos os exageros descriptivos – do gongorismo de Rocha Pita às extravagâncias geniais de Buckle – que fazem deste país região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais portentosa oficina (Cunha, 1985, p. 92).

Encontramo-nos na região do litoral paulista. Este espaço se configura como o mais apropriado, atesta o observador, para a existência do homem. Ouçamos Euclides: “é que, de feito, sob o tríplice aspecto astronômico, topográfico e geológico – nenhuma [terra] se afigura tão aperfeiçoada à Vida” (Cunha, 1985, p. 92). Entretanto, Euclides alerta que o espaço da nação não se resume ao litoral – e, neste ponto, o escritor começa a romper com o *topos* da natureza vigorosa. O observador, ao percorrer um trajeto trilhado pelo engenheiro-cicerone, que contempla serras e montanhas, “estaca surpreendido...” (Cunha, 1985, p. 96). O viajante, então, se depara com um território diverso. A paisagem é outra. Ruma-se em direção ao Monte Santo, região próxima a Canudos. O intérprete atalha: “veem-se, porém, depois, lugares que vão se tornando crescentemente áridos”. A advertência é acompanhada pelo relato do aspecto dessa terra até então ignorada:

Varada a estreita faixa de cerrados, que perlongam aquele último rio [Jacurici], está-se em pleno agreste, no dizer expressivo dos matutos: arbúsculos quase em pega sobre a terra escassa, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, cereus rígidos e silentes, dando ao conjunto a aparência de uma margem de deserto. E o facies daquele sertão inóspito vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente... [...]. Galga-se uma ondulação qualquer – e ele se desvenda ou se deixa adivinhar, ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monôtono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requeimado das caatingas (Cunha, 1985, p. 99).

Percebe-se, imediatamente, a diferença em relação às descrições expressas nas obras de Alencar e Varnhagen. O *topos* da natureza edênnica, associado ao emprego da *cor local* durante o século XIX, começa a ser questionado. Às paisagens amiúde marcadas pela “riqueza”, “vivacidade” e “colorido”, confrontam-se agora espaços definidos pela “escassez”, “monotonia” e “palidez”. Euclides pontifica: “o viajante mais rápido tem a sensação de imobilidade.

¹⁰ O historiador brasileiro aponta isso em diversos momentos da *Historia geral do Brazil* e em outras de suas obras. Cito apenas uma ilustração. No momento em que passa a abordar a fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Varnhagen afirma: “e agora que o teatro de nossas emoções se transfere a esta paragem, convém que o leitor a tenha presente, para o que nos esforçaremos por lhe transmittir uma leve idéa das scenas em cuja descrição quase imaginamos que todas as palavras se nos desbotam” (Varnhagen, 1854, p. 247-248).

Patenteiam-se-lhe, uniformes, os mesmos quadros, num horizonte invariável que se afasta à medida que ele avança” (Cunha, 1985, p. 99-100). Enquanto Alencar historicizava o espaço e descrevia uma paisagem em movimento, Euclides desvela um território inalterável. O escritor fluminense ainda multiplica as caracterizações na tentativa de apreender esse espaço desértico e marcado pela invariabilidade como se tentasse suplantar, com o excesso de definições, a carência da própria paisagem. Cito alguns exemplos: Euclides da Cunha comenta o “traço melancólico das paisagens” (1985, p. 100), o “aspecto atormentado das paisagens” (1985, p. 101), a “natureza torturada” (1985, p. 103), a “paragem desolada” (1985, p. 104), entre outras formas de se referir ao espaço estéril. O próprio guia da expedição reconhece a ruptura com o antigo *conteúdo* da *cor local*.

Nada mais dos belos efeitos das denudações lentas, no remodelar os pendores, no desapertar os horizontes e no desatar – amplíssimos – os gerais pelo teso das cordilheiras, dando aos quadros naturais a encantadora grandeza de perspectivas em que o céu e a terra se fundem em difusão longínqua e surpreendedora de cores... (Cunha, 1985, p. 107-108).

Nada mais da multiplicação de cores... O espaço é marcado, agora, pela ausência de coloração. Ao avistar as caatingas, o viajante a percebe “sem um traço diversamente colorido [...]” (Cunha, 1985, p. 99). Em outra ocasião, “vingado um cômodo qualquer, postas em torno as vistas, perturba-as o mesmo cenário desolador: a vegetação agonizante, doente e informe, exausta, num espasmo doloroso...” (Cunha, 1985, p. 124). É importante também reconhecer que Euclides sugere, amiúde, sua presença no espaço. Sua descrição pressupõe um trajeto específico, no qual o explorador está inserido. Esta inserção permite depreender o recurso à *autópsia* que assegura a fidelidade do seu relato e atesta a visão próxima e atuante. Como bem caracteriza este desbravador-testemunha, a paisagem verificada representa um “vácuo de deserto” em meio à natureza tropical (Cunha, 1985, p. 124). O sertão surge, lembra Murari, como um espaço em branco, vazio (Murari, 2007, p. 47-49). A constatação permite, creio, uma variação que anuncia a hipótese deste artigo: trata-se de um vácuo em meio à *cor local*. Esta, repetidamente vinculada à natureza vasta e copiosa, exaltada por viajantes, historiadores, escritores, demandada por críticos e literatos, precisa abranger agora uma paisagem radicalmente diferente.¹¹ No entanto, o conceito da *cor local* é capaz de incluir em seu *conteúdo* significados tão diversos, se não antagônicos?

Há, porém, uma exceção a ser considerada: a estação das chuvas que permite o renascer da flora tropical. O viajante do relato euclidiano, mais uma vez, queda surpreso. A mutação é completa. Ele a sintetiza em um parágrafo exíguo: “e o sertão é um paraíso...” (Cunha, 1985, p. 127). A paisagem esmaecida recobra inclusive a coloração perdida: “novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor” (Cunha, 1985, p. 129). No entanto, esse período de chuva que pode durar até seis meses merece, surpreendentemente, uma diminuta atenção de Euclides. As páginas e observações acerca do momento de esplendor da natureza do sertão são restritas. Considerando a ênfase que o autor concede ao papel do espaço na constituição do indivíduo, é curioso que ele não aprofunde esse tema no momento em que a natureza restabelece sua vitalidade. Não resta dúvida, pois, que o objeto principal de *Os sertões*, da perspectiva espacial, não é apenas o sertão, mas o sertão da seca.

Na abertura da seção da obra dedicada ao *Homem*, Euclides se propõe a sintetizar a natureza nacional. Ouçamo-lo: “distendida até às paragens setentrionais extremas, a mesma natureza exuberante ostenta-se sem variantes nas grandes matas que debruam a costa, fazendo que a observação rápida do estrangeiro prefigure dilatada região vivaz e feracíssima” (Cunha, 1985, p. 146). O pesquisador experiente, todavia, alerta: “entretanto a partir do 13.º paralelo as florestas mascaram vastos territórios estéreis [...]. E, enfim, reconhece:

Quebra-se o encanto de ilusão belíssima. A natureza empobrece-se; despe-se das grandes matas; abdica o fastígio das montanhas; erma-se e deprime-se – transmudando-se nos sertões exsicados e bárbaros, onde correm rios efêmeros, e desatam-se chapadas nuas, sucedendo-se, indefinidas, formando o palco desmedido para os quadros dolorosos das secas (Cunha, 1985, p. 146).

Assim – para evocar o vaticínio de Varnhagen – o fatalista Euclides reconhece o *topos* da natureza exuberante. No entanto, seu *conteúdo*, isto é, a paisagem vigorosa e profusa, é apenas a feição aparente do território brasileiro. Este é marcado, antes, pelos antagonismos. É necessário, pois, abandonar as observações inexpertas e estrangeiras e perceber a complexidade desse espaço, dotado de contrastes e antíteses. Essa constatação impede a existência de uma *cor local* una, uniforme. Ou, dito de outro modo, como o meio físico é diverso, a *cor local* também não pode

¹¹ A ênfase sobre um novo espaço e sua caracterização pode ser associada ao desencantamento de Euclides com o regime republicano. Sobre a desilusão política de Euclides, cf. Ventura (1996).

mais ser única, como expressavam Varnhagen e Alencar. Destarte, o recurso narrativo da *cor local*, tal como concebido, reivindicado e empregado durante o século XIX, forçosamente, deixa de existir.

Considerações finais

No século XIX, o recurso da *cor local* é parte de uma *forma* específica, um léxico pictural compartilhado por críticos, historiadores e literatos, que poderia ser definido como uma *retórica pictórica*. A partir da interlocução com estes diversos olhares e observadores, nacionais e adventícios, atribui-se um *conteúdo* determinado à *cor local*, alicerçado na seleção de uma paisagem exuberante, rica, vasta, enfim, edênnica. No entanto, esse *conteúdo* é passível de disputas e debates. Desse modo, procurei sugerir a multiplicidade semântica relacionada ao conceito da *cor local*. Ainda que evocado com frequência, o conceito, por vezes, é apresentado de modo vago ou irrefletido. Assim, buscou-se demonstrar não apenas a variabilidade e amplitude do *conteúdo* atribuído à *cor local*, mas sugerir modos para apreendê-lo e mapeá-lo. Nesse sentido, acredito que a eleição de um determinado conjunto de vocábulos, a *retórica pictórica*, ou o emprego da categoria *conteúdo da forma*, fornecem expedientes válidos para que seja possível refletir sobre a *cor local*, sobretudo, quando combinadas com a possibilidade de contraste oferecida pelas obras de Alencar e Euclides.

José de Alencar, em *Sonhos d'ouro*, pinta uma imagem que reproduz e reitera esse *conteúdo*. Assim, a *cor local*, tal como empregada pelo escritor cearense, é plena e una. As ideias de plenitude e unidade dizem respeito ao nível de identificação almejado por seu emprego. Se o espaço nacional foi projetado e delimitado desde o século XVI, é possível afirmar que ele adquire contornos mais sólidos durante o século XIX. Viajantes, críticos literários e historiadores contribuem para a atribuição de um *conteúdo* ao conceito da *cor local*. Em *Sonhos d'ouro*, Alencar expressa uma paisagem dotada de matas verdes e frondosas. A *cor local* também aparece a partir de seu vínculo com a visualidade da narrativa, cujo princípio reside em um narrador que, abandonando o gabinete, transita pelo espaço, e encerra-se na visão do leitor que, por sua vez, consegue verificar a paisagem e a sociedade do período. Assim, a necessidade de expressar com fidelidade essa representação leva o narrador a se colocar no espaço que descreve e a testemunhar o que narra. Além disso, é possível identificar um narrador que denuncia a mão cúpida e deletéria do homem, mas que também enaltece o zelo de reconstrução, quando necessário, do território original, do *conteúdo* da *cor local*. Mesmo alterado, todavia, o espaço não parece diferente, pois continua a produzir identifica-

ção e, portanto, permanece um índice do porvir glorioso na expressão plena da *cor local*. As novas “tonalidades” adicionadas ao quadro da sociedade e de seu território por um narrador cioso de seu tempo, enfim, não alteram fundamentalmente a *cor local*.

As três décadas que separam a obra de Alencar da produção de Euclides da Cunha são repletas de transformações políticas, como a mudança do regime imperial para o governo republicano, mas também estéticas e literárias. O recurso da *cor local* pode ser identificado nas obras desses dois escritores. Em relação a Euclides é possível sugerir, inicialmente, que o emprego da *cor local* responde a prerrogativas semelhantes: envolve a tentativa de oferecer respostas imagéticas, além de condensar o esforço de delimitação de um espaço específico para a nação. É significativo que o engenheiro fluminense ainda opere com os pressupostos que guiavam o recurso narrativo antes dele. Euclides encontrava-se imerso no mesmo universo de Alencar, partilhava de um vocabulário semelhante composto pela *retórica pictórica*, frequentava instituições afins e possuía escopos análogos. Em *Os sertões*, o anseio descritivo ainda se encontrava presente: tratava-se de narrar um conflito extraordinário no sertão baiano, mas também de descrever e mapear uma região amiúde ignorada pelo restante da nação. Imbuído, pois, do mesmo intuito relativo à *cor local*, Euclides empresta ao mecanismo não exatamente objetos novos, mas novas facetas – isto é, um novo *conteúdo*. A paisagem, destarte, não mais produz identificação, mas, ao contrário, se expressa como um parêntese, um vazio que obstaculiza o “quadro da nação”. O recurso que em Alencar permitia a unidade nacional oferece, em *Os sertões*, cisão e ruptura. Dito de outro modo, a *cor local* plena de Alencar se esvazia com Euclides, é o momento do paroxismo do recurso.

Referências

- ALENCAR, H. 1955. José de Alencar e a ficção romântica. In: A. COUTINHO (org.), *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, vol. I, tomo 2, p. 837-948.
- ALENCAR, J. de. 1856. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos, por IG*. (Publicadas no Diario). Rio de Janeiro, Empreza Typographica Nacional, 125 p.
- ALENCAR, J. de. 1958. *Obra completa*. Rio de Janeiro, J. Aguilar, vol. I, 1.355 p.
- ARAUJO, V.L. de. 2008. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo, Hucitec, 204 p.
- BALDICK, C. 2001. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, Oxford University Press, 361 p.
- BANN, S. 1984. *The clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge, Cambridge University Press, 196 p.

- BAXANDALL, M. 2006. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das Letras, 216 p.
- BERNUCCI, L. 1995. *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo, Editora da USP, 351 p.
- BOULAY, B. 2010. Effets de présence et effets de vérité dans l'histo-riographie. *Littérature*, 159:26-38.
- BRIZUELA, N. 2012. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo, Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 248 p.
- CARDOSO, E. 2012. *A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional*. Ouro Preto, MG. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Ouro Preto, 187 p.
- CEZAR, T. 2002. *L'écriture de l'histoire au Brésil au XIX^e siècle: essai sur une rhétorique de la nationalité: le cas Varnhagen*. Paris. Tese em História. EHESS, 2 vols., 636 p.
- COHEN, M. 2001. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: L. CHARNEY; V. SCHWARTZ, *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, p. 315-351.
- COSTA LIMA, L. 1984. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo, Editora Brasiliense, 266 p.
- COUTINHO, A. (org.). 1978. *A polémica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro/Brasília, Tempo Brasileiro/Editora da Universidade de Brasília, 218 p.
- CUDDON, J.A. 1999. *The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory*. London, Penguin Books, 1.024 p.
- CUNHA, E. da. 1985. *Os sertões* (edição crítica por Walnice Galvão). São Paulo, Editora Brasiliense, 832 p.
- ESCARPIT, R. 1987. *Dictionnaire international des termes littéraires*. Berne, A. Francke, p. 397-400.
- FLUCKIGER, C. 1995. *L'histoire entre art et science: la "couleur locale" chez Thierry et Barante*. Genève. Mémoire de licence. Université de Genève, s/p.
- GUIMARÃES, M.L.S. 2000. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, 7(2). <https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000300008>
- HOLANDA, S.B. de. 2000. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Brasiliense; Publifolha, 452 p.
- HOVENKAMP, J.W. 1928. *Mérimée et la couleur locale: contribution à l'étude de la couleur locale*. Paris, Libr. les Belles Lettres, 228 p.
- KAMERBEEK Jr., J. 1962. *Tenants et aboutissements de la notion de "couleur locale"*. Utrecht, Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek [...], 71 p.
- KAPOR, V. 2003. Exotisme et couleur locale – essai d'une analyse contrastive des champs sémantiques respectifs. In: *Proceedings, France and the Exotic*, University of Birmingham, UK, p. 1-11.
- KAPOR, V. 2009. *Local colour: a travelling concept*. Bern, Peter Lang, 254 p.
- LAJOLO, M. 2007. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: M.C. FREITAS (org.), *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Editora Contexto, p. 297-327.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. 2015. *Obra completa*. São Paulo, Editora Nova Aguilar, vol. 3, 1.399 p.
- MARTIUS, K.F.P.von. 1973 [1844]. Como se deve escrever a Historia do Brazil. *Revista do IHGB*, 6:381-403.
- MORETTI, F. 1998. *Atlas of the European novel: 1800-1900*. London/New York, Verso, 206 p.
- MURARI, L. 2007. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões*. São Paulo/Belo Horizonte, Annablume/Fapemig, 234 p.
- NABUCO, J. 1999. *Minha formação*. Rio de Janeiro, Topbooks, 254 p.
- NICOLAZZI, F. 2008. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio sobre Casa-Grande e senzala e a representação do passado*. Porto Alegre, RS. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 411 p.
- PAUL, H. 2011. *Hayden White: the historical imagination*. Cambridge, Polity, 224 p.
- PROENÇA, M.C. 1982. O monstruoso anfiteatro (Sobre Os Sertões de Euclides da Cunha). In: M.C. PROENÇA, *Estudos literários*. Rio de Janeiro, J. Olympio, p. 251-267.
- ROUANET, M.H. 1991. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo, Siciliano, 323 p.
- SÜSSEKIND, F. 1990. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 320 p.
- VARNHAGEN, F.A. de. 1850. *Florilegio da poesia brasileira ou coleção das mais notáveis [...]*. Rio de Janeiro, Imprensa nacional, tomo 1, 428 p.
- VARNHAGEN, F.A. de. 1854. *Historia geral do Brazil [...]*. Rio de Janeiro, E. e H. Laemmert, 555 p.
- VENTURA, R. 1991. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo, Companhia das Letras, 208 p.
- VENTURA, R. 1996. Euclides da Cunha e a República. *Estudos Avançados*, 10(26):275-291. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000100024>
- VOUILLOUX, B. 1988. La description du tableau dans les *Salons de Diderot. Poétique*, 73:27-50.
- WHITE, H. 1987. *The content of the form*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 264 p.
- ZILBERMAN, R. 2014. 'Cor local' e história da literatura. *Légua e Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, 13(6):9-21.

Submetido: 26/01/2017

Aceito: 09/10/2017