



História da Historiografia

ISSN: 1983-9928

Brazilian Society for History and Theory of Historiography
(SBTHH)

Cardoso, Eduardo Wright

A história como pintura: da dimensão pictórica à textual na
historiografia francesa da primeira metade do século XIX

História da Historiografia, vol. 12, núm. 30, 2019, Maio-Agosto, pp. 170-197

Brazilian Society for History and Theory of Historiography (SBTHH)

DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v12i30.1465>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=597770417007>

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

UAEM redalyc.org

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 história como pintura: da dimensão pictórica à textual na historiografia francesa da primeira metade do século XIX

The history as a painting: from the pictorial to the textual dimension in the French historiography of the first half of the 19th century

Eduardo Wright Cardoso

<https://orcid.org/0000-0002-6932-1000> 

RESUMO:

A apresentação de uma “história vívida”, capaz de “colocar os objetos narrados sob os olhos do leitor” ou a elaboração de uma “pintura da história” são procedimentos caros à historiografia francesa da primeira metade do século XIX. No entanto, esse investimento no caráter imagético da narrativa também pode ser encontrado nas reflexões clássicas e antigas sobre a escrita da história. Nesse artigo, o objetivo é discorrer sobre as possíveis reapropriações na historiografia francesa do período, de práticas e *topoi* antigos, como se verifica nas noções do *ut pictura historia*, da *enargeia* e da *sunopsis*. Para isso, recorre-se tanto a obras de referência, dicionários e enciclopédias, quanto a textos de autores como Prosper de Barante, René de Chateaubriand e Augustin Thierry. Como hipótese, sugere-se que o moderno dispositivo narrativo da cor local, que se desenvolve entre os séculos XVIII e XIX, incorpora e expressa as antigas demandas visuais da narrativa, no momento da reformulação conceitual que caracteriza a época moderna.

PALAVRAS CHAVE:

Historiografia francesa; Historiografia antiga; cor local

ABSTRACT:

The presentation of a “vivid history”, capable of “putting the narrated objects under the eyes of the reader” or the elaboration of a “painting of history”, are recurrent procedures in the French historiography of the first half of the 19th century. However, this investment in the imagetic dimension of the narrative can also be found in the ancient reflections on the writing of history. In this article, the objective is to discuss the possible re-employment in the French historiography of ancient practices and *topoi*, as it is verified in the notions of *ut pictura historia*, *enargeia* and *sunopsis*. For this, we use both dictionaries and encyclopedias, as well as texts by authors such as Prosper de Barante, René de Chateaubriand and Augustin Thierry. As a hypothesis, it is suggested that the modern narrative device of local colour, that arises between the eighteenth and nineteenth centuries, incorporates and expresses the old visual demands of the narrative, at the moment of the conceptual reformulation that characterizes the modern era.

KEYWORDS:

French historiography; Ancient historiography; local color

A escola moderna e a antiga pintura da história

Prosper de Barante introduz sua *Histoire des ducs de Bourgogne, História dos duques da Borgonha*, obra publicada entre 1824-1826, retomando uma “opinião corrente” na qual os literatos franceses não seriam capazes de tornar seus textos atrativos. A estratégia para solucionar essa limitação encontra-se, sugere o historiador, no próprio texto, na medida em que somente a narrativa seria capaz de despertar a atenção do leitor (BARANTE 1826, p. 11). É o investimento na composição textual, a valorização dos detalhes e o respeito à cor característica que confeririam vivacidade aos eventos. Barante complementa:

O que se espera dela [da história] são os fatos. Tal como observamos seus detalhes, seus movimentos, esse grande drama no qual nós somos atores e testemunhas, também busca-se conhecer aquilo que era, antes de nós, a existência dos povos e dos indivíduos. *Exige-se que eles sejam evocados e trazidos vívidos sob nossos olhos*: cada um tirará em seguida o julgamento que lhe convier [...]. Pois não há nada tão imparcial quanto a imaginação: ela não possui nenhuma necessidade de concluir; é-lhe suficiente que um quadro da verdade seja traçado diante dela (BARANTE 1826, p. 36-37, grifos meus).

Ao distinguir-se, por meio do investimento na “vivacidade” dos eventos e na “colocação dos objetos sob os olhos”, dos escritores incapazes de cativar o público, Barante não está sozinho. No mesmo período, François-René de Chateaubriand também identifica, nos seus *Études historiques, Estudos históricos*, de 1831, a emergência de um empreendimento inovador e credita a Barante o papel de fundador da “escola histórica” *pitoresca*, cujo objeto é concebido como um “quadro” que o historiador deve “pintar” ou “desenhar” (CHATEAUBRIAND 1836, p. 39). Por sua vez, no seu *Dix ans d'études historiques, Dez anos de estudos históricos*, publicado inicialmente em 1834, Augustin Thierry (1836, p. XII) declara ter promovido uma “guerra aos escritores sem erudição, que não souberam ver, e

aos escritores sem imaginação que não souberam pintar [...]". Sua própria escrita, por oposição, seria aquela dotada de *visão* e *pintura*.

É significativo, todavia, que a alegada "nova escola" surja a partir da reapropriação de valores, procedimentos e autores antigos, como demonstrou, por exemplo, Pascal Payen (2011) para os contextos alemão e francês do período. Entre as formulações e os procedimentos resgatados, é possível identificar o investimento na dimensão visual ou imagética da narrativa e a aproximação da história com a pintura – prática sintetizada no *topos ut pictura historia* e perceptível nas citações de Barante, Chateaubriand e Thierry mencionadas. Explorada por Plutarco, que defendia que o historiador deveria imitar o pintor por meio de uma escrita dotada de *enargeia*, ou seja, de vivacidade (ZANGARA 2007, p. 63-66), a formulação da "história como pintura" associa não apenas a historiografia com a composição pictórica, mas também as figuras do historiador e do pintor.¹

Neste artigo, portanto, pretendo tratar da noção da "história como pintura" e do investimento imagético na historiografia francesa oitocentista. Para isso, creio ser válido resgatar algumas das discussões que foram elaboradas na Antiguidade sobre as relações entre *texto* e *imagem*, *palavras* e *cores* que derivam, por sua vez, do aforismo do *ut pictura poesis* atribuído a Simônides de Ceos e depois sistematizado por Horácio (CALAME 2010, p. 17).² Acredito que o recurso narrativo da *cor local*, tal como se desenvolve no final do XVIII e durante o XIX, pode ser concebido – eis a hipótese deste artigo – como uma expressão do antigo anseio visual e da dimensão imagética da narrativa, ou seja, como um índice da reapropriação moderna do *topos* da "história como pintura" e suas variações.

Com tal objetivo, o artigo encontra-se dividido em duas partes. No momento inicial, procuro abordar o desenvolvimento da *cor local* durante os séculos XVIII e XIX e, igualmente, busco mapear os possíveis vínculos com práticas e procedimentos empregados na Antiguidade. O intuito é sugerir que, na reformulação conceitual que se verifica nesse momento,

1 - E. Sinkevisque (2000, p. 16-17) (2005, p. 70) aborda o *topos* e sua aplicação nos séculos XVII e XVIII. François Hartog (2011), por sua vez, procura mapear os "regimes de visibilidade" característicos das historiografias antiga e moderna.

2 - Horácio, todavia, não propôs uma correspondência entre a poesia e a pintura, mas antes "uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo [...]" (HANSEN 1995, p. 205). Cf.: MARKIEWICZ; GABARA 1987 e LESSING 1998.

perceptível em obras de referência, como dicionários e enciclopédias, é possível constatar a reapropriação crítica de expressões e anseios visuais antigos. Em seguida, na segunda parcela do artigo, tento demonstrar, limitando-me ao contexto francês da primeira metade do século XIX, como historiadores incorporaram o recurso da *cor local* e, nesse sentido, expressaram o anseio visual por meio da “pintura da história”, isto é, foram capazes de tornar seus textos atrativos, ao “colocar os eventos narrados diante dos olhos dos leitores”. O foco deste texto recai não no estudo de um caso específico, mas antes na mobilização, por historiadores da primeira metade do século XIX, da *cor local* e de práticas e anseios antigos durante o período aludido.

Da pintura à história: a reformulação conceitual na modernidade

A opção por uma abordagem que coloca em diálogo *antigos* e *modernos* implica, em paralelo com recortes cronológicos, tanto a seleção de modelos de análise, quanto a eleição dos critérios e índices da interlocução entre as partes. É necessário determinar, afinal, quem constitui ou participa dos *antigos* e quais seriam as suas contrapartes *modernas*. De acordo com o critério escolhido, informa Temístocles Cezar (2004, p. 19), “não [seria] difícil traçar um paralelo entre o que diz Luciano e o postulado definido por Ranke [...]”, ou seja, estabelecer uma continuidade entre a escrita da história antiga e sua versão moderna. Neste artigo, procuro seguir não somente a identificação dos *antigos* expressa nas próprias fontes, como Barante, Chateaubriand e Thierry avaliam o legado de seus pares clássicos, mas também o modelo de análise oferecido por François Hartog, Reinhart Koselleck e Hans Ulrich Gumbrecht. Enquanto o primeiro situa Chateaubriand no limiar entre os regimes antigo e moderno de historicidade (HARTOG 2015, p. 93), Koselleck (2006, p. 48) e Gumbrecht (1998, p. 10) identificam, por sua vez, uma época de aceleração, modos diferentes de experiência e modernização que podem ser

verificados na reformulação conceitual ocorrida, no contexto europeu, entre os séculos XVIII e XIX.³

Esses modelos de análise permitem, então, colocar antigos e modernos em interlocução. Em relação aos critérios para o diálogo, seleciono – mais do que autores – procedimentos e formulações antigas. A escrita da história na Antiguidade dispunha de diferentes modos de “ver” ou “fazer ver” tanto os eventos, quanto a própria posição do historiador (ZANGARA 2007, p. 15). Dentre as opções disponíveis, destaco aqui as noções da *sunopsis* e da *enargeia*. A *sunopsis* ou *visão sinóptica* permite ao historiador exercer a imparcialidade, na medida em que pressupõe um olhar distante, exterior e dominante.⁴ Não se trata, contudo, apenas da “perspectiva” adotada pelo historiador, pois a *sunopsis* pressupõe um modo de escrita específico, voltado para a audiência. Essa visibilidade divina, inspirada em Homero, é subscrita por Luciano de Samósata, no seu *Como se deve escrever a história*, que advoga que “o historiador se pareça com o Zeus”, na medida em que “tão logo olha a terra dos trácios”, “logo olha também a dos mísios” e “mostre-nos como aparecem para quem as contempla do alto” (LUCIANO 2009, p. 75). Trata-se de um ponto de vista afastado e é essa distância que determina a diferença em relação à perspectiva adotada – e limitada – daqueles que participaram ou assistiram aos eventos e que, por estarem imersos, veem-nos apenas de modo parcial. Já a *enargeia*, de modo diverso, atua diretamente na narrativa, na medida em que se pauta na crença de que a história não depende do discurso que persuade e convence, mas deriva dos próprios fatos.⁵ O procedimento, assim, permite impor ao leitor a imagem de um objeto ou de um ser ausente, a fim de transmitir a experiência viva [*vivante*] das emoções do passado (ZANGARA 2007, p. 55). Claude Calame (2010, p. 18) fornece uma definição da *enargeia*: trata-se da “expressão da capacidade psicológica e técnica do retor de evocar imagens vívidas por meio do discurso”. Quando, enfim, o historiador *mostra* os fatos, o público deve *crer ver* aquilo que foi apresentado. Destarte, o leitor é transformado em *testemunha* e, mais do que isso, em *participante* dos eventos (ZANGARA 2007, p. 57).

3 - Para uma leitura crítica e alternativa a esses modelos, cf.: PEREIRA; ARAUJO 2018.

4 - O vocábulo *sunopsis* refere-se ao termo grego σύνοψις, cujo significado, segundo o Léxico Grego-Inglês, é “uma visão de conjunto”, “vista geral”, “seja com os olhos ou com a mente” (LIDDELL; SCOTT 1940, p. 1499).

5 - A *enargeia* é a transliteração latina do termo grego ἐνάργεια, registrada como “claridade, nitidez, brilho ou aparência vívida”, além de, num sentido retórico, significar “descrição vívida” (LIDELL; SCOTT 1940, p. 472). Em português, tornou-se evidência.

Creio ser possível elaborar um percurso pelas formulações e reivindicações imagéticas dos séculos XVIII e XIX, de modo a resgatar essa demanda visual elaborada na Antiguidade. A trajetória inicia-se com as definições de termos pictóricos e “literários” expressos na *Encyclopédie*, obra organizada por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert, publicada entre 1751 e 1772. A obra é representativa da reflexão francesa moderna do período e, assim, os verbetes daí extraídos permitem demonstrar a recorrência de termos e posturas ligados à produção textual com ênfase imagética. O que se verifica, sobretudo, é que os procedimentos empregados não são apenas resquícios de recursos antigos, mas antes adoções conscientes de uma postura de leitura e apropriação de conceitos e categorias.

O vocábulo *cor* apresenta inúmeras combinações e, dentre elas, a noção de *cor local*, *couleur locale*. De acordo com a definição oferecida por Paul Landois, responsável, ainda, por outros artigos sobre pintura e gravura na *Encyclopédie*, a *cor local* está voltada para a representação de um “objeto singular” e é denominada assim “porque o lugar que ela ocupa lhe exige isso, para dar um maior caráter de verdade às cores que lhe são vizinhas” (*Encyclopédie* 1754, p. 333). Depreende-se da definição que o recurso deve ser concebido de maneira relacional, ou seja, a partir da consideração de objetos contíguos. A cor apropriada surge da correlação com outras cores e empresta à pintura maior veracidade. Na produção pictórica, o *efeito* do emprego da *cor local* é, então, a construção da representação exata.

Há, contudo, um fator determinante que é oferecido no final do verbete. Aqui, Landois extrapola a definição de Roger de Piles, que havia lhe servido de base, e agrega: “a *cor local* está submetida à verdade e ao efeito das distâncias; ela depende então de uma verdade extraída da *perspectiva aérea*” (*Encyclopédie* 1754, p. 333, grifo meu). Ora, esse acréscimo é significativo: ele define o vínculo entre o mecanismo e a pretensão de veracidade que lhe é inerente. A representação parece recorrer a algo externo à pintura e, portanto, demanda a busca por sua referencialidade, ou seja, a cor original.

Além disso, é imperativo considerar a *distância* no processo de observação que prioriza o expediente adotado pelos antigos, a visão do alto, expressa pela noção da *sunopsis*. Na definição da *cor local* da *Enciclopédia*, é a *visão sinóptica* a mais apta a oferecer a precisão no processo de representação da pintura.

Nesse jogo de definições, a expressão *colorido* parece complementar a noção de *cor local*. Landois procura distinguir, em outro verbete, as noções de *colorido* e *cor*. Enquanto essa última torna os objetos “sensíveis à vista”; o colorido “é a arte de imitar as cores dos objetos naturais relativamente a sua posição” (*Encyclopédie* 1753, p. 658). No verbete *efeito*, *effet*, também subordinado ao domínio pictural, verifica-se que os termos *cor* e *colorido* são manifestações que se entrecruzam. Claude-Henri Watelet, autor do artigo, procura apontar os diferentes efeitos possíveis na pintura, no uso da cor e no resultado do emprego do claro-escuro. Em relação à *cor local*, afirma: “o *efeito* particularmente aplicado ao colorido é aquele que transmite a imitação das cores locais de modo tão perfeito que produz uma ilusão sensível” (*Encyclopédie* 1755, p. 406). Seja por meio de uma “ilusão sensível”, seja pela capacidade de tornar os “objetos sensíveis à vista”, o que se depreende dessas definições é a dimensão visual ou o efeito imagético oferecido pela *cor local* e que pode ser lido, acredito, como uma variação da *enargeia*.

6 - Segundo o *Léxico Grego-Inglês*, a *hipotipose* é compreendida como um conteúdo esboçado de maneira vívida (LIDDELL; SCOTT 1940, p. 1642).

No entanto, por mais que a noção de *cor*, como demonstrado, esteja relacionada à pintura, é certo que ela não se resume a isso. É possível verificar sua ligação ao domínio da produção escrita. Esse breve deslocamento é fundamental para a leitura sugerida neste artigo. Vinculada à retórica, a acepção de *hipotipose* é apresentada como “uma figura que pinta a imagem das coisas das quais se fala com cores tão vivas que se crê vê-las com seus próprios olhos [...]” (*Encyclopédie* 1765, p. 418, grifos meus). Assim, a *hipotipose* é empregada quando o objetivo é não somente expor um fato, mas antes “pintá-lo com força”.⁶ Como o próprio autor do verbete reconhece, aqui nos encontramos no campo da

eloquência, que é eficaz quando, além das orelhas, atinge a imaginação e o coração (*Encyclopédie* 1765, p. 418.) Se acima o reconhecimento da distância remetia à categoria da *sunopsis*, a reivindicação das “cores vivas” e o resultado visual da narrativa parecem indicar agora a sobrevivência da *enargeia*. Os modos *antigos*, portanto, continuam a servir de referência, no século XVIII, para a produção *moderna* de uma escrita com ênfase visual.

Ainda que, na *Encyclopédie*, algumas referências aos antigos pareçam indiretas, também é possível constatar citações e apropriações explícitas. A entrada referente à *imagem*, de autoria anônima, recupera as concepções de Pseudo-Longino que, no seu tratado *Sobre o sublime*, argumentava que os *phantasiai* designavam “passagens nas quais, inspiradas por forte emoção, você parece ver o que descreve e colocar isso vividamente diante dos olhos da sua audiência” (LONGINUS 1995, p. 217, grifomeu). Na *Enciclopédia*, consta que as “imagens são discursos que pronunciamos, quando por uma espécie de entusiasmo ou emoção extraordinária da alma, cremos ver as coisas das quais falamos e que nos esforçamos para pintá-los aos olhos daqueles que nos escutam” (*Encyclopédie* 1765, p. 559). Os verbetes contidos na obra podem ser concebidos, então, como marcando a passagem entre *antigos* e *modernos*: a despeito do abandono de uma terminologia específica, recorre-se aos preceitos clássicos, enquanto expressões originais sinalizam o princípio de uma nova orientação, como no caso da *cor local*.

É possível verificar, em outras obras de referência, a progressiva alteração da acepção de *cor local*, que deixa de ser uma categoria vinculada quase exclusivamente à pintura e passa a fazer parte do vocabulário literário. O *Dictionnaire de l'Académie Française* (*Dicionário da Academia Francesa*, doravante DAF) permite acompanhar, num percurso diacrônico, esse enriquecimento semântico. Se, na quarta edição, de 1762, não há qualquer referência à *cor local*; na edição posterior, datada de 1798, é possível encontrar, pela primeira vez, a noção

de *couleur locale*. Aqui, ela surge como um verbete secundário de *local*, *local*; *locale*, e se encontra limitada exclusivamente à pintura (DAF 1798, p. 36).

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

Na sétima edição do *Dicionário da Academia Francesa*, de 1878, a definição de *cor local* como parte do verbete *local* permanece inalterada. Não obstante, na acepção secundária de *cor*, a *cor local* adquire novos adendos. A definição, após manter o texto original relativo à pintura, complementa: “por extensão se diz, em Pintura, na Literatura e mesmo na Música, da fidelidade com a qual se representa certos detalhes característicos de um país, de uma época” (DAF 1878, p. 418). A *cor local*, portanto, é duplamente ampliada: tanto ao ser incorporada pela representação musical, quanto ao dispor agora não só de uma etiqueta *espacial* (relativa ao país), mas também por contemplar a dimensão *temporal* (concernente à época). Na segunda metade do século XIX, então, é possível identificar a caracterização mais ampla e rica acerca do dispositivo narrativo da *cor local*.⁷

7 - Doravante, o recurso narrativo parece sofrer uma redução semântica como se verifica na oitava edição do Dicionário, na qual *cor local* torna-se apenas uma referência sem qualquer descrição na entrada *cor*, sendo restringida ao verbete *local* (DAF 1932-5, p. 129).

Esta acepção ampla, dotada das dimensões *espacial* e *temporal*, é corroborada por outros registros em obras de referência e compilações literárias. Assim, no *Dictionnaire Larousse*, de 1869, a *cor local* é concebida como a observação de detalhes que caracterizam um *país* ou uma época (LAROUSSE 1869, p. 300). A sequência do verbete *couleur* desenvolve a conexão entre *cor* e *texto*: “chama-se cor, em literatura, tudo aquilo que traduz *vivamente* o pensamento, a *força das imagens*, a escolha das expressões, a *animação* do estilo e sua feliz apropriação às ideias que se trata de restituir” (LAROUSSE 1869, p. 304, grifos meus). A menção à vivacidade, a potência imagética e a animação relacionada à narrativa permitem recuperar, uma vez mais, a noção de *enargeia*. O verbete, todavia, ainda aprofunda a interconexão entre as artes: “A relação estreita que existe entre todas as artes nos faz de bom grado empregar os termos de um deles para exprimir as coisas que se relacionam a um outro; e tal como se reconhece o estilo de um quadro magistral, pode-se igualmente encontrar a *cor* num livro genial” (LAROUSSE 1869, p. 304). Após a referência à *enargeia*, o verbete prossegue, pois, com a recuperação da antiga conexão entre *pintura* e *texto*, uma expressão do *ut pictura poesis*, na qual os meios e valores de um gênero podem ser utilizados para se discorrer sobre outro. Nesse sentido, a *cor local* poderia ser inserida no ideal romântico da “fusão entre as artes” que, segundo Anne Larue (1998, p. 8), expressa justamente o “renascimento do *ut pictura poesis*”.

A pormenorizada definição de *cor* no *Dicionário Larousse* retoma a preocupação com a *cor local* e atesta a importância adquirida pelo recurso durante o século XIX. O trecho merece citação: “A *cor local* penetrou todos os gêneros; os livros mais sérios são obrigados a emprestar-lhe um atrativo que ela não recusa àquele que sabe empregá-la [...]” (LAROUSSE 1869, p. 304). Dispersa entre tipos discursivos diferentes e requisitada em todos os gêneros, a *cor local* também é parte importante da escrita da história. A fim de encerrar essa incursão por suas definições em língua francesa num arco temporal de mais de um século, é válido resgatar o *Dictionnaire Universel des*

Littératures, Dictionário Universal das Literaturas, editado por Gustave Vapereau e publicado em 1876. Aqui, não há definições de *cor* ou *cor local*, na medida em que a compilação prioriza – mas não se limita – a registrar obras e autores. A inexistência de uma entrada específica não pressupõe, contudo, a inexistência da categoria. A *cor local* é amiúde evocada como expediente para suplantar o anacronismo e como critério para infirmar ou autorizar obras e escritores, tais como Chateaubriand e Thierry. Apresentado como o “Homero da história”, Thierry, aliás, é descrito como capaz de exumar e ressuscitar o passado devido à “vivacidade da cor local” (VAPEREAU 1876, p. 1968).

No verbete “história”, o ofício é descrito como composto de inúmeras divisões, dentre elas, a *história pitoresca*, cujo escopo é atribuir aos homens e às coisas a sua *cor local* (VAPEREAU 1876, p. 1015). A consideração do aspecto pitoresco, da cor, da vivacidade, do movimento, não é menor na abordagem e definição da escrita da história. No registro *narração*, tais virtudes e qualidades são novamente mencionadas. Após discorrer sobre os variados tipos disponíveis de narrativa, como a acadêmica e a poética, a “narração histórica” é caracterizada: “deve ser exata, fiel, completa; o que não a impede de ser animada e vívida. Ela admite a cor local, que a torna pitoresca, a análise dos sentimentos, que lhe concede o interesse dramático; o julgamento dos atos e das intenções, que a faz instrutiva e moral” (VAPEREAU 1876, p. 1469).

Assim, tanto na *Encyclopédia*, quanto em dicionários e obras de referência dos séculos XVIII e XIX, é possível identificar posturas e modelos antigos, como a *sunopsis* e a *enargeia*, sendo vinculados a expressões modernas, como a *cor local*, seja a partir da adoção de uma perspectiva do alto e de um ponto de vista sinóptico, seja a partir da associação com uma escrita animada e uma narração vívida. A *cor local*, inicialmente relacionada ao campo pictórico, já pode ser reconhecida como parte do discurso literário durante o século XVIII, adquirindo, no século XIX, sua mais ampla significação. O processo ecoa a analogia original entre *cor* e *palavra*, desenvolvida a partir

do *topos ut pictura poesis*. Em suma, se nesta primeira seção do artigo, é possível afirmar que o trajeto partiu da pintura e culminou na história, na parcela seguinte, o caminho se inverte: da história para a pintura, ou melhor, como pintura.

Da história à pintura: a historiografia como espetáculo

Presente no mundo antigo e nos séculos XVII e XVIII, os *topoi* do *ut pictura poesis* e sua variação *ut pictura historia* podem ser também identificadas no século XIX. A hipótese do artigo repousa, pois, nesta premissa: a subsistência ou a reatualização, na Modernidade, dos modelos antigos de construção visual da narrativa. Calame, no seu estudo sobre a historiografia grega clássica, defende a permanência na produção narrativa moderna do anseio de ordem visual: “tanto no discurso historiográfico, quanto no discurso antropológico modernos, a exigência é de fazer aparecer, por meio de procedimentos de ordem linguística, aquilo que não está sob os olhos do ouvinte ou do leitor [...]”. E completa: “é um truísmo: é necessário evocar e representar discursivamente o que está ausente, seja em razão da distância temporal, seja em razão da distância espacial” (CALAME 2010, p. 19). Não se trata, contudo, de afirmar uma continuidade irrestrita, mas de demonstrar a circularidade de estratégias já consagradas.

Cabe indagar, então, se a formulação *ut pictura historia* é equivalente à versão moderna da *história como pintura* ou, como afirma Koselleck (2014, p. 165-167), se a semelhança linguística entre formulações afastadas temporalmente pressupõe algum vínculo. Ao refletir acerca dos contatos e trocas entre a Antiguidade e a Modernidade, Sérgio Alcides (2003, p. 134), ainda que para um contexto diverso, aponta que “trata-se de uma questão de apropriação, pela cultura letrada, de um instrumental antigo, a ser manejado diante de problemas novos”. O legado antigo será retrabalhado, na época moderna, ao menos até a eclosão do Romantismo, momento no qual se elabora um novo código retórico (ALCIDES 2003, p. 153). Este novo código opera, creio,

com *topoi* antigos, incorporando-os, contudo, de maneira original para representar novos objetos e experiências.

A própria escrita da história, neste momento, dispõe já de uma dimensão altamente imagética, na medida em que é elaborada em paralelo com outros entretenimentos visuais, como museus de cera, panoramas, dioramas, além de meios mais tradicionais como a pintura e o romance (SAMUELS 2004, p. 5). A história em contato e diálogo com essas formas adquire o caráter de um *espetáculo*. As inovações da historiografia romântica são parte de um amplo impulso que tem por finalidade conceber a imagem, seja no sentido literal, seja no sentido figurado, como uma ferramenta conceitual. Maurice Samuels sugere que é importante compreender os motivos que induziram à necessidade da visualidade como meio explicativo. Segundo o autor, a aceleração temporal que se verifica com os eventos de grande porte do final do século XVIII e início do XIX resultaram na dificuldade de apreensão do sentido histórico. Assim, os espetáculos e aparatos eram capazes de “fixar” a história num momento de instabilidade. O passado, sintetiza Samuels (2004, p. 36-38), é imobilizado e torna-se passível de ser visto e experienciado.

A tendência de uma escrita visual pode ser identificada também na produção acadêmica alemã do período. Segundo Kathrin Maurer, é importante considerar a relevância da cultura visual popular – que possui nos panoramas um de seus meios mais proeminentes – na escrita dos historiadores alemães do período, como Leopold von Ranke. Valendo-se da *écfrase*, Ranke desenvolve uma abordagem que Maurer caracteriza como “ocularismo”, na qual eventos históricos, figuras e dados são processados visualmente e representados como se estivessem vivos na frente dos olhos do leitor (MAURER 2013, p. 27-28). Aqui um parêntese se faz necessário. Ainda que não mencionada anteriormente, a *écfrase* – ou segundo seu uso mais contemporâneo, a descrição – é um procedimento ou gênero também voltados, na Antiguidade, para a produção textual de ordem imagética (WEBB 2009; HANSEN 2013). Em relação à escrita da história, Carlo Ginzburg argumenta

que a *écfrase* ou descrição é o modo utilizado pela historiografia antiga para construir a ideia de verdade. Segundo o historiador italiano, a *enargeia* é o objetivo da *écfrase*; enquanto a verdade é o efeito da *enargeia* (GINZBURG 2007, p. 24). A leitura de Maurer sobre a obra de Ranke permite sugerir a ressignificação desse recurso durante o século XIX. Assim, por exemplo, a aproximação entre a historiografia rankeana e o meio panorâmico ocorre pela constatação de que o panorama engloba um olhar onisciente, isto é, uma visão de cima, sobre-humana e passível de ser direcionada para variados pontos ou objetos. Aliás, Maurer recorda que o termo *Vogelperspektive* ou *olhar de pássaro*, elaborado por volta de 1800, torna-se corrente justamente em meados do século XIX (MAURER 2013, p. 33-34). Trata-se, creio, da atualização moderna do antigo “modo de ver” pautado na *sunopsis*.

Nesse sentido, na base tanto da *espetacularização do passado*, como concebida por Samuels, quanto do *ocularismo* de Ranke, identificado por Maurer, está a percepção de que a imagem, ainda que figurada no e pelo texto, assume um papel fundamental na transmissão do conhecimento. Nesse sentido, os modernos parecem recuperar, não apenas a *écfrase*, a *enargeia* e a *sunopsis*, mas igualmente outras formulações antigas. É válido, acredito, percorrer alguns escritos de historiadores e literatos franceses do princípio do século XIX, a fim de mapear o apelo visual contido nos seus textos e, ainda, destacar como a *cor local* está inserida nestas demandas. O intuito aqui é oferecer não um estudo de caso, mas um breve levantamento das releituras modernas de procedimentos e recursos antigos.

Como mencionado no princípio deste artigo, Prosper de Barante advoga a aproximação entre a escrita da história e a pintura. No prefácio da *Histoire des ducs de Bourgogne*, o historiador assevera que a inquirição pelo passado não deve oferecer apenas prazer ao leitor, mas igualmente precisa apresentar uma instrução sólida, lições morais, conselhos e comparações com o presente (BARANTE 1826, p. 6). O zelo excessivo com a correção das informações, contudo, havia transformado o historiador num erudito, ao mesmo tempo

em que sua narração perdesse os detalhes que dariam “vida à história”. A fórmula para isso é direta e remonta aos *topoi* apresentados: o historiador deve *pintar* mais do que analisar. Só isso evitaria que os fatos secassem sob a pluma no momento da escrita (BARANTE 1826, p. 10-13).

A crítica de Barante à história praticada por seus pares recebe um contraponto com a referência à história antiga e à alusão aos seus grandes nomes. Os *antigos* parecem ainda orbitar o universo histórico de parte do século XIX. Eles foram capazes de fornecer lições maiores do que seus pares modernos. O historiador francês afirma que Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Plutarco, Tito Lívio e Salústio possuem em comum o talento da narrativa (BARANTE 1826, p. 28-30). No entanto, os aspectos significativos são os *efeitos* produzidos pela narração e o recurso que lhes é comum:

Se eles têm uma opinião, um julgamento para fazer prevalecer, uma moralidade para acentuar, *encontra-se a cor nas suas narrações*; que os fatos se desenrolem diante deles somente como um *espetáculo*, ou antes, que eles investiguem para aprofundá-los, para daí extrair o conhecimento do homem e dos povos, *eles sabem sempre como nos fazer vê-los tal como eles apareceram a seus próprios olhos* (BARANTE 1826, p. 31, grifos meus).

Assim, a *cor* como meio “literário” pode ser mobilizada para caracterizar a escrita antiga da história. O *texto* parece assumir outro formato, adquire prerrogativas que permitem sua visualização, torna-se – o próprio historiador francês emprega a expressão – um *espetáculo*. E, na sequência da apreciação do moderno historiador sobre seus pares antigos, ressurge o *topos* da “história como pintura”. Tácito, o modelo maior da historiografia antiga para Barante, permite corroborar essa sugestão:

Ele relata, e, em testemunho de seu julgamento, *produz diante de nós as cenas ou os personagens*. Ei-las *sob nossos olhos*; nosso espírito pode recolher e se apropriar dos julgamentos profundos, das reflexões fecundas, e são *as imagens que passaram vívidas diante*

de nós! É um filósofo que nos professou seus graves ensinamentos? É um político que expôs diante de nós as competências do governo? É um orador que levantou uma acusação solene contra Tibério ou Sejan? Não; para afirmar como Racine, é um dos maiores pintores da antiguidade (BARANTE 1826, p. 32, grifos meus).

O emprego do *topos* não deve ser percebido apenas como a recuperação esvaziada de uma formulação antiga; ao contrário, associar a dimensão pictórica à narrativa é agregar camadas de valores e significados à importância do ofício histórico: o texto transformado em pintura é mais “elevado” do que os ensinamentos filosóficos, as competências políticas e as acusações oratórias. Ora, defender a escrita da história como uma forma de pintura ou de espetáculo é, com efeito, ressaltar as potencialidades visuais inerentes à narrativa. Nesse sentido, Barante parece reduzir a distância que separa a escrita moderna da antiga e sugere que essa virtude clássica deve prevalecer na historiografia contemporânea: é necessário, então, que os objetos sejam evocados e trazidos para diante dos nossos olhos (BARANTE 1826, p. 37). Com isso, seria possível dizer que os acontecimentos históricos afirmam-se como objeto de contemplação num momento no qual, como dito, a imagem torna-se fundamental para a transmissão do saber.

No excerto reproduzido no início desse artigo, Barante demandava que povos e indivíduos fossem “evocados e trazidos vívidos sob nossos olhos”, bastando, para isso, traçar um “quadro da verdade” diante da “imaginação” (BARANTE 1826, p. 36-37). A *Histoire des ducs de Bourgogne* é elaborada, sugere o historiador, a partir deste anseio pictórico: “o que busquei sobremaneira, foi apresentar uma pintura fiel de um dos séculos de nossa história [...]” (BARANTE 1826, p. 40). Se o anseio é *antigo*, o meio para isso é *moderno*: Barante reconhece ter se inspirado na literatura, ou seja, ele havia tentado restituir à história, criticada por sua incapacidade de ser atrativa, a mesma atração que o romance histórico de Walter Scott lhe fornecera. Para o historiador francês, a

história “deve ser, sobretudo, exata e séria; mas me pareceu que ela poderia ser ao mesmo tempo verdadeira e vívida [*vivante*]” (BARANTE 1826, p. 41). A vivacidade, reivindicada aqui, expressa, creio, a mesma demanda antiga pela *enargeia* que, como mencionado, era um atributo fundamental para a escrita da história antiga.

Se os modernos, como Scott, oferecem soluções, Barante não hesita em recuperar igualmente valores e autores antigos. Isso porque a vivacidade contida na própria história emerge também da supressão dos traços do próprio historiador no trabalho historiográfico. A opção formal permite reabrir o debate sobre a inclusão dos discursos nas obras historiográficas, questão cara, por exemplo, a Tucídides que, entre os antigos, opta por reproduzir as falas mantendo-se “o mais próximo possível do sentido geral das palavras realmente pronunciadas” (TUCÍDIDES 2013, p. 29). A solução moderna, todavia, é diversa, na medida em que se convencionou eliminar o recurso da historiografia. Voltaire, por exemplo, não hesita em censurar Tito Lívio: “Se queres arengar, vai discursar diante do senado de Roma; se queres escrever história, dize-nos somente a verdade” (VOLTAIRE 2007, p. 24-25).

Ao projetar uma nova historiografia, Barante situa-se, neste quesito, mais próximo dos antigos e escolhe não suprimir os discursos diretos insertos nas fontes dos cronistas, mesmo reconhecendo que, muitas vezes, eles se compõem de conversações falsas (BARANTE 1826, p. 45). A manutenção da linguagem contida nos documentos e nas próprias fontes não significa, contudo, a produção de apenas um “tecido de citações textuais”, pois é necessário lhes inserir num conjunto e numa unidade. Afinal, desse material esparso, o historiador francês procura “formar um quadro [*tableau*]” (BARANTE 1826, p. 47). O extrato é importante: Barante expressa aqui tanto o *topos* da história como pintura, quanto o que considero ser um *efeito* dessa prerrogativa, isto é, a demanda por uma narrativa que permita a visualização do passado. Ambos são expressões de procedimentos antigos, sobretudo a *enargeia*, que, todavia, se

encontram – eis o argumento central desse artigo – reagrupadas sob um novo e moderno princípio: a *cor local*.

A visão sobre a história de Barante se assemelha, é possível dizer, à de Chateaubriand, ao menos no que concerne à importância da dimensão visual na escrita. No prefácio aos seus *Études historiques*, o escritor principia por identificar a ruptura entre dois “mundos”, o antigo e o moderno, e sustenta que o advento de um novo período demanda uma *nova escola histórica* (CHATEAUBRIAND 1836, p. 5). O texto contém a identificação das escolas antigas e contemporâneas e empreende uma análise de livros considerados exemplares. Além disso, Chateaubriand procura apontar algumas das prerrogativas que participariam do ofício. É necessário ultrapassar as fontes mais recentes ou, nas suas palavras, “O escritor chamado a pintar um dia o grande quadro de nossa história não se limitará à pesquisa de fontes de onde saem imediatamente os Francos e os Franceses [...]” (CHATEAUBRIAND 1836, p. 8). A *pintura da história*, pois, não pode ser elaborada apenas com documentos já impressos ou publicados. É imperativo, antes, visualizá-los em suas formas originais:

Não basta buscar os fatos nas edições cômodas, é necessário *ver com seus próprios olhos aquilo que se pode chamar de fisionomia dos tempos*, os diplomas que a mão de Carlos Magno e aquela de São Luís tocaram, a forma exterior das cartas, o papiro, o pergaminho, a tinta, a escrita, os carimbos, as vinhetas; é necessário enfim tocar os séculos e respirar sua poeira da mesma forma que um viajante, em regiões desconhecidas, retorna com um diário escrito sobre os lugares e uma pasta repleta de desenhos feitos a partir da natureza (CHATEAUBRIAND 1836, p. 20, grifo meu).

Chateaubriand retoma, no fragmento, o motivo do historiador como viajante. O elemento que unifica essas duas figuras é a possibilidade de ver, de *autopsiar* objetos, lugares e tempos. No entanto, a *autópsia*, ou seja, a visualização direta, também pode ser expressa por meio da introdução daquilo que Bérenger Boulay (2010, p. 27) denomina de “prestígio da

imagem”: um procedimento que busca *dar a ver* o passado por meio da exposição da própria pesquisa e a partir da inserção de documentos icônicos. Efeitos como esse derivam da noção latina *evidentia*, cujo pressuposto é colocar sob os olhos do leitor ou do espectador aquilo que é descrito ou narrado. Para Boulay (2010, p. 31): “a inscrição da pesquisa na narrativa permite aos historiadores, num sentido, reencontrar uma autoridade fundada sobre a autópsia [...]. Ele é aquele que viu, não o passado, mas os traços do passado e que se concebe confrontado com a materialidade desses traços”. Trata-se, mais uma vez, da reapropriação crítica de um procedimento clássico: enquanto os antigos elaboravam uma *autópsia dos fatos*, os modernos empreendem a *autópsia das fontes* (SCHEPENS 1980, p. 4).

Chateaubriand aprofunda ainda a questão acerca das diferentes escolas históricas. Segundo ele, dentre os modernos, é possível identificar a escola *descritiva* que, fundada por Barante, caracteriza-se pela ausência de reflexões e pela simples narração dos eventos na “pintura dos costumes”. Chateaubriand (1836, p. 39) a define: a história “é um quadro; é necessário vincular à narração a representação do objeto, ou seja, é necessário, ao mesmo tempo, desenhá-lo e pintá-lo; é necessário dar aos personagens a linguagem e os sentimentos de seu tempo [...]”. Se a escola descritiva, inovação moderna, deve recorrer a formulações antigas, o *ut pictura historia*, Chateaubriand parece sugerir que o modelo ideal de escrita surge da combinação de *antigos* e *modernos*: “Reunir a gravidade da história ao interesse da memória, ser simultaneamente Tucídides e Plutarco, Tácito e Suetônio, Bossuet e Froissard, e inserir os fundamentos de seu trabalho sobre os princípios gerais da escola moderna, que maravilha!” (CHATEAUBRIAND 1836, p. 41).

Os *Études historiques* contêm ainda análises de obras de historiadores coetâneos. Algumas de suas apreciações merecem ser reproduzidas devido ao conteúdo de sua crítica. Afinal, defender um determinado livro é igualmente subescrever tal forma de escrita da história – como se percebe em relação à produção de Paul de Ségur:

O sucesso obtido pela *Histoire de la Campagne de Russie* [História da campanha da Rússia] é uma prova de que não há necessidade, para interessar o leitor, de situar-se [a história] num sistema. As narrativas animadas, um colorido brilhante, as cenas colocadas sob os olhos em todo o seu movimento e em toda a sua vida, eis o que é de todas as escolas e que fará viver a obra do senhor Ségur (CHATEAUBRIAND 1836, p. 60).

Ao considerar a recepção da obra, Chateaubriand enfatiza o valor da “narrativa animada”, do “colorido brilhante” e das “cenas colocadas sob os olhos”, isto é, sublinha a dimensão visual do texto. Mais do que o próprio conteúdo da narrativa, é seu caráter imagético que desperta o interesse no leitor e assegura sua permanência como obra referencial. Ainda que as formulações remetam aos antigos, de modo análogo a Barante, Chateaubriand não descarta a importância de escritores coetâneos, como Walter Scott e James Fenimore Cooper, caracterizado como “pintor das antiguidades” do Novo Mundo. Ambos fazem parte de uma nova geração que teria oferecido “quadros impressos das cores da história” (CHATEAUBRIAND 1836, p. 64). A incorporação de Scott, como modelo de escrita, é significativa. Como mencionado a partir de Samuels (2004, p. 152), o escritor fazia parte da *cultura histórica espetacular* do período, na medida em que teria empregado a *écfrase histórica*, na qual a descrição literária encoraja leitores a formar imagens mentais de pessoas, lugares e coisas do passado. Concebida a partir da lógica da pintura, a *écfrase* insere Scott na tradição horaciana do *ut pictura poesis*, pois seus romances buscavam eliminar a diferença entre a dimensão verbal e a dimensão visual e, assim, transformavam os leitores em espectadores (SAMUELS 2004, 165-167).

Igualmente, Augustin Thierry, o “Homero da história”, aproxima-se das propostas de Barante e Chateaubriand. Como mencionado no princípio deste texto, Thierry, nas décadas iniciais do século XIX, propõe uma reformulação da prática historiográfica. Na obra *Dix ans d'études historiques*, o historiador procura discorrer não apenas sobre a historiografia do período, mas também sobre sua própria produção. Se

inicialmente almejou tornar-se historiador seguindo os “escritores da escola filosófica”, logo percebeu as insuficiências desse modelo e decidiu adotar uma lei ignorada pelos seus predecessores; tratava-se, destarte, de não mais “confundir as cores e fórmulas, [mas sim] de restituir a cada época sua originalidade”. A opção implica modificações no seu “estilo” e na sua “prática” [*maniére*]. Nas suas palavras: “minha antiga rigidez se suavizou, minha narração se tornou mais contínua; por vezes ela até se coloriu de algumas nuances locais e individuais” (THIERRY 1836, p. VII-VIII). O trecho permite recuperar a ideia da originalidade das cores expressa nos verbetes discutidos neste artigo. A *cor local* identifica momentos e épocas específicas, concede-lhes identidades e características próprias. Seu emprego na historiografia não deixa de ser impulsionado pelas virtudes desenvolvidas na literatura contemporânea do período.

Walter Scott, referência, como visto, para Barante e Chateaubriand, também se revela importante para Thierry. A aparição de sua obra *Ivanhoe* (1820), que aborda a história da Escócia, é recebida com entusiasmo pelo historiador francês: “Walter Scott tinha acabado de lançar *um de seus olhares de águia* sobre o período histórico em relação ao qual, durante três anos, se dirigiram todos os esforços de meu pensamento” (THIERRY 1836, p. X, grifo meu). Como se percebe, a mesma *visão sinóptica*, identificada por Maurer para o contexto alemão, reaparece no elogio de Thierry a Scott. Trata-se, acredito, de mais um exemplo da reapropriação moderna da *sunopsis*, cara aos antigos e importante no anseio de construir uma narrativa de ordem visual.

Assim, dos limites e insuficiências que caracterizavam a historiografia pregressa, e dos recursos e potencialidades que assomavam dos escritos modernos, Thierry vislumbra a possibilidade de elaborar uma reforma nos estudos e na maneira de escrever a história. Ao resgatar, na sequência de sua carreira, seu antigo tema, a conquista da Inglaterra pelos normandos, o historiador expõe seus objetivos: “*pintar esse grande evento com as cores mais verdadeiras* e sob o

maior número de aspectos possíveis” (THIERRY 1836, p. XV, grifos meus). A “pintura do evento”, resultado final do trabalho historiográfico, deriva também da operação de consulta aos arquivos, momento inaugural do trabalho do historiador. Nesse sentido, para Thierry, é necessário reproduzir, ainda que sem elaborar uma mera cópia, a própria experiência desencadeada pelo contato com as fontes. O trecho merece citação:

Vagando meu pensamento em meio a esses milhares de fatos espalhados em centenas de volumes, e que me apresentavam, por assim dizer, diretamente, os tempos e os homens que eu buscava pintar, eu senti algo da emoção que experimenta um viajante fascinado com o aspecto do país que ele há muito tempo desejava ver e que frequentemente lhe aparecia nos seus sonhos (THIERRY 1836, p. XVI).

Para o “Homero da história”, o ofício, assim, surge da operação visual de consulta aos arquivos. O historiador, como um viajante, transpõe paisagens para visualizar os eventos e os tempos passados. Mas a analogia não se resume à viagem. O historiador é também um pintor, na medida em que parece transferir, por meio de sua escrita, essa visão primeira para um segundo observador, o leitor. Paul Ricoeur (2007, p. 148) sugeriu, certa vez, que “A história é, do começo ao fim, escrita”. Seria possível, creio, adaptar essa formulação para sintetizar o modelo de história defendido por Thierry: aqui, a história é, do início ao fim, visão.

Destarte, na abertura do século XIX, o *topos* da “história como pintura”, ou do historiador como pintor, permanece operativo. Os antigos parecem próximos e seus meios e objetivos, semelhantes. Não se trata de uma citação ocasional – o *topos* aqui não parece esvaziado. Ao contrário, trata-se de concebê-lo como reatualizado a partir de uma nova concepção que se efetiva textualmente na noção de *cor local*. Isso sugere que a aproximação da história com a pintura não deve ser vista apenas como um investimento estilístico, mas como parte significativa do fazer historiográfico. O zelo estético é, então, um fator integrante da reflexão sobre o ofício e compreende,

por exemplo, a questão da cognição do saber produzido pelo viés imagético. A partir da aproximação com outras artes e aparatos visuais (pintura, literatura e cultura visual), pode-se depreender dos preceitos de Barante, Chateaubriand e Thierry que a historiografia precisa recorrer a recursos variados, a fim de desempenhar suas potencialidades como a manifestação da verdade, como fornecedora de lições e, aspecto igualmente relevante, como uma pintura capaz de colocar os eventos narrados sob os olhos dos leitores.

Considerações finais

No contexto francês do início do século XIX, é possível encontrar inúmeras referências que reatualizam o antigo *topos* da “história como pintura” ou do historiador como pintor. Após a reformulação conceitual ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, a *cor local* parece ser o elemento de fusão entre a narrativa textual e a pintura. Transita-se “da pintura à história”, como sugerido na primeira seção deste artigo, pois o recurso procura resgatar continuamente sua origem pictural. A hipótese de que a *cor local* expressa o anseio de ordem visual na narrativa, contudo, não repousa somente na sugestão da reapropriação dos *antigos* pelos *modernos*. Com efeito, é certo que a escrita imagética é um fenômeno mais amplo do que o dispositivo narrativo. No entanto, a *cor local* parece concentrar diversas práticas e recursos visualizantes em voga no período. Acredito que os verbetes da *Encyclopédie*, de dicionários e obras de referência – nos quais as experiências antigas assumem novas posturas e linguagens – permitam sugerir que o dispositivo da *cor local* é uma manifestação da antiga relação entre *cor* e *palavra*, e parte importante da produção moderna de caráter visual. É possível identificar, neste momento, o início da transição da *cor local*, que deixa de ser um dispositivo exclusivamente pictórico, para tornar-se, também, um recurso textual narrativo. Desde suas primeiras manifestações até o momento no qual alcança sua acepção mais rica, em meados do século XIX, a *cor local* absorve e reatualiza algumas das

prerrogativas difundidas entre os antigos, como a *sunopsis* e a *enargeia*, a *écfrase* e a autópsia, e apreende antigos *topoi*, como o *ut pictura historia* e o *ut pictura poesis*.

“Da história à pintura”, enfim, porque o uso da *cor local* encontra-se relacionado a uma narrativa vívida, composta por elementos que asseguram a atenção e o interesse do leitor, além de estar associado ou vinculado não só à pintura e ao romance, mas também a aparatos pictóricos. É importante, ademais, inserir a *cor local* numa cultura mais vasta, também de ordem visual, que envolve recursos narrativos e ópticos, como panoramas, fotografias e outros instrumentos, num contexto em que a imagem é vista como um modo de produção e transmissão do saber. A emergência de “novas escolas historiográficas”, identificadas por Barante, Chateaubriand e Thierry, em síntese, é composta pela reapropriação de estratégias antigas que são reformuladas a partir de novos e modernos recursos, como a *cor local*. A partir dessa combinação entre *antigos* e *modernos*, é possível “colocar os objetos narrados sob os olhos do leitor” e, assim, conceber “a história como pintura”.

REFERÊNCIAS

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

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

BOULAY, Béranger. Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie. **Littérature**, n. 159, p. 26-38, 2010.

CALAME, Claude. Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue: l'historiographie grecque classique. **Texto!** Textes & Cultures, v. XV, n. 3, p. 1-20, 2010.

CEZAR, Temístocles. Lição sobre a escrita da história. Historiografia e nação no Brasil do século XIX. **Diálogos**, Maringá, v. 8, n. 1, p. 11-29, 2004.

CHATEAUBRIAND, F. René de. Études historiques. In: CHATEAUBRIAND, F. René de. **Oeuvres complètes**. Paris: Pourrat Frères, Éditeurs, t. 4, 1836.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris: J. J. Smits, t. 2, 1798; t. 2, 1835; t. 1, 1878; t. 2, 1932-5.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., eds. D. Diderot; J. d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (2013 Edition), v. 3, 4, 5, 8.

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

GUMBRECHT, Hans U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, João Adolfo. Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII. In: MEGALE, Heitor (org.). **Para Segismundo Spina**: língua, filologia e literatura. São Paulo: EDUSP; Iluminuras, 1995, p. 201-214.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Limiar**, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2013.

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

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

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

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

LARUE, Anne. De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts. **La Synthèse des arts**, p. 1-18, 1998.

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

LIDDELL, Henry; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. Oxford: Clarendon Press, 1940.

LONGINUS; (ARISTOTLE; DEMETRIUS). **Poetics; On the sublime; On style**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995.

LUCIANO. **Como se deve escrever a história**. Tradução de Jacyntho Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

MARKIEWICZ, Henryk; GABARA, Uliana. Ut pictura poesis... A history of the Topos and the Problem. **New Literary History**, v. 18, n. 3, p. 535-558, 1987.

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

PAYEN, Pascal. A constituição da história como ciência no século XIX e seus modelos antigos: fim de uma ilusão ou futuro de uma herança? **História da historiografia**, v. 4, n. 6, p. 103-122, 2011. DOI 10.15848/hh.v0i6.250. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/250>. Acesso em: 3 jul. 2019.

PEREIRA, Mateus; ARAUJO, Valdei. **Atualismo 1.0**: como a ideia de atualização mudou o século XXI. Mariana: Editora SBTHH, 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alan François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

SCHEPENS, Guido. L'autopsie comme problème méthodologique de l'historiographie. In: SCHEPENS, Guido. **L'Autopsie dans la méthode des historiens grecs du Vème siècle avant J.-C.** Brussels: Koninklijke Academie, 1980. p. 1-32.

SINKEVISQUE, Eduardo. Breve relação sobre o *Tratado Político (1715) de Sebastião da Rocha Pita* [...]. **Estudos Portugueses e Africanos**, n. 36, 2º sem., s/p, 2000.

SINKEVISQUE, Eduardo. **Doutrina seiscentista da arte histórica**: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654). 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas, USP, São Paulo, 2005.

THIERRY, Augustin. **Dix ans d'études historiques**. Paris: J. Tessier Libraire, 1836.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**: livro I. Tradução de Anna Lia Prado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

VAPEREAU, Gustave. **Dictionnaire Universel des Littératures**. Paris: Lib. Hachette, 1876.

VOLTAIRE. **O pirronismo da história**. Tradução: Márcia Valéria de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. Surrey, England: Ashgate, 2009.

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

AGRADECIMENTOS E INFORMAÇÕES

Eduardo Wright Cardoso

edu.wright@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6932-1000>
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro - RJ
Brasil

Este artigo é parte modificada de minha tese de doutorado, intitulada *Em busca da cor local: os modos de ver e fazer ver nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha*, defendida em 2016. A pesquisa contou com o financiamento da CAPES.

RECEBIDO EM: 11/MAR./2019 | APROVADO EM: 16/MAIO/2019