
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E PINTURA NAS NARRATIVAS DE VIAGEM DO VISCONDE DE TAUNAY

Priscila Célia Giacomassi¹ (IFPR)

RESUMO: As viagens que o Visconde de Taunay, ainda muito jovem, empreendeu no interior do território brasileiro, bem como a esmerada formação cultural proporcionada por sua família de artistas franceses, definitivamente marcaram a sua produção literária. Em suas obras, a construção verbal se mantém em constante diálogo com a pintura, como é possível analisar, por exemplo, em *A Marcha das Forças* (1865-1866), *Inocência* (1872), *A Retirada da Laguna* (1872), *Memórias* (1908) e *Viagens de Outrora* (1921). Descrições picturais, referências à luz e à sombra, enquadramento e léxico relacionado às artes plásticas são alguns dos instrumentos de que Taunay lança mão para gerar um efeito de suspensão na narrativa, o qual é capaz de levar o leitor à contemplação de imagens e quadros presentificados na tecitura verbal.

PALAVRAS-CHAVE: Visconde de Taunay; Literatura; Pintura; Narrativas de viagem.

DIALOGUES BETWEEN LITERATURE AND PAINTING IN VISCONDE DE TAUNAY'S TRAVEL NARRATIVES

ABSTRACT: The trips that Visconde de Taunay, still very young, undertook within the Brazilian territory, as well as the cultural upbringing provided by his family of French artists, definitely marked his literary production. In his works, the verbal construction remains in constant dialogue with painting, as it is possible to analyze, for example, in *A Marcha das Forças* (1865-1866), *Inocência* (1972), *A Retirada da Laguna* (1972), *Memórias* (1908) and *Viagens de Outrora* (1921). Pictorial descriptions, references to light and shadow, framing and a lexicon related to the visual arts are some of the instruments that Taunay uses to generate a suspension effect in the narrative which is capable of leading the reader to the contemplation of images and pictures made present in the verbal weaving.

KEYWORDS: Visconde de Taunay; Literature; Painting; Travel narratives.

Recebido em 10 de agosto de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

A presença reiterada de elementos picturais nas obras de Alfredo d'Escragolle Taunay, o Visconde de Taunay, revela como o escritor foi influenciado pela sua família de artistas, em sua grande parte, pintores. São manifestações artísticas de um tipo de narrativa em que “o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estando próximos do gesto da escrita” (Louvel 2006: 191). Nascido no Brasil, mas criado como

¹ priscila.giacomassi@ifpr.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-8823-405X>

francês, sua observação e registro literário foram, inevitavelmente, mediados pelo olhar do estrangeiro – assim como do esteta. Desde a infância foi ensinado a apreciar os encantos da natureza exuberante do Brasil. De fato, o escritor apaixonou-se “pela beleza úmida e rutilante da floresta carioca” em que nasceu e se formara, uma vez que seus “pais e tios prepararam-no para senti-la com um amor avivado de exotismo, e ele se orgulhava de saber apreciar a paisagem com mais finura e enlevo que seus patrícios” (Candido 2000: 2.275). Além disso, ainda muito jovem realizou viagens no quase desconhecido território brasileiro do século XIX. Como soldado e cronista, ele participou da Guerra do Paraguai, experienciando, alternadamente, momentos de muita tensão, devidos aos desafios impostos pelo conflito bélico, e também êxtase, pelas paisagens deslumbrantes que se abriam diante de seus olhos. Foi essa combinação, entre a sua formação e a experiência das viagens, que levou Taunay a produzir textos que primam pela aproximação entre os aspectos verbais e visuais, essencialmente através de descrições picturais. Esse é um tipo sofisticado de escrita que “testemunha a competência linguística do narrador” (Louvel 2006: 202), uma vez que ele “deve ser capaz de descrever uma obra plástica, seja porque possui uma linguagem técnica, seja por confiar em suas impressões filtrando um primeiro contato com o sensível” (Louvel 2006: 203).

O diálogo entre a literatura e a pintura pode ser evidenciado quando compreendemos que “[t]anto o poeta como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas, e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra sua razão de ser nessa pluralidade estética” (Cortez 2005: 307). De fato, essa interface entre as “artes irmãs” já está etimologicamente marcada na palavra “grafia”, pois o termo grego *graphé* “significa tanto a escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente” (Louvel 2006: 218). Tais observações remetem, dessa forma, ao conceito de iconotexto, termo que pode ser definido como “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (Louvel 2006: 218). Os textos de Visconde de Taunay são exemplos dessa relação estreita entre a literatura e a pintura. Sua formação lhe conferiu habilidades próprias dos pintores de sua família, levando-o a, deliberadamente, ater-se aos detalhes, entendendo a importância dos modelos para suas composições e prezando pela veracidade da representação. Não basta citar as cores: é necessário atribuir-lhes os tons com precisão; não basta traçar as formas, é preciso reforçá-las ou esfumá-las, conforme o objetivo da cena; e não basta ficar no plano dos detalhes: é preciso arranjar-las harmoniosamente na composição, emoldurando a vista panorâmica ou os personagens descritos. São escolhas como essas que “permitirão atestar a ‘pictorialidade’ do descritivo produzindo o iconotexto, esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (Louvel 2006: 217).

A partir de um olhar atento e um espírito sensível, Taunay descreve cenários e personagens de uma forma em que a plasticidade é realçada. Nesse percurso, alguns temas acabam sendo muito caros ao escritor e, vez por outra, aparecem em suas obras através de registros vívidos e detalhados. A cachoeira da Tijuca que ladeava a casa de

seu avô, Nicolas Taunay, por exemplo, aparece em *Viagens de Outrora* (1921). Esse é um dos vários exemplos de “um texto narrativo que convoca uma imagem” (Louvel 2006: 191) – nesse caso, uma pintura – na obra do escritor:

Quem não conhece a Cascatinha Taunay, tão pitoresca e popularizada, já por gravuras, já pela photographia, ou pintura? De boa altura, precipita-se o rio Maracanã formando dois pannos de agua distintos, á maneira de andares de grandiosa construção. O de cima cae de um jacto sobre enorme rocha, que parece encostada á grande parede de fundo; o de baixo, separa-se em dois ramos, a cercarem de grossos borbotões a rocha, além de um sem número de fios, uns longos e contínuos até a bacia inferior, outros mais tênues e intermitentes, que se pulverisam no espaço, borrifando de humido bafejo, já as innumerables plantinhas rochosas, agrupadas de todos os lados, nas menores saliencias da pedra, já a cópa das grandes arvores mais chegadas. (Taunay 1921: 113)

Já de início, Taunay procura situar o leitor em frente à cachoeira fazendo referência a reproduções do sítio feitos através da gravura, fotografia e pintura. Então, partindo do princípio que o leitor já formou uma imagem mental do que irá descrever, principia a composição do seu “quadro”. Retoma os elementos relacionados à pintura, como efeitos de dimensão, volume e profundidade (“á maneira de andares de grandiosa construção”, “enorme rocha, que parece encostada á grande parede de fundo”, “grossos borbotões”, “grandes arvores”); impressões táteis (“que se pulverisam no espaço, borrifando de humido bafejo”) e dimensão de verticalidade (“De boa altura, precipita-se o rio Maracanã”, “O de cima cae”, “até a bacia inferior”). É como se o autor deixasse claro que sua obra não é gravura, fotografia ou pintura, mas se pareasse com esses registros – ou, como postulado por Louvel, como se a descrição atestasse “seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com palavras” (Louvel 2006: 202).

Essa profusão de elementos e efeitos plásticos habitam ricamente a prosa de Taunay. São utilizados pelo autor, por exemplo, para “pintar” outro de seus temas preferidos: as vistosas palmeiras buritis que conheceu durante suas viagens pelo sertão brasileiro. Uma dessas descrições picturais da espécie encontra-se no capítulo de abertura de *Inocência* (1872):

Como são belas aquelas palmeiras!
O estípite liso, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de pecíolos longos e canulados, em que assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.
Na base em torno da coma, pendem, amparados por largas espatas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia, revestida de escamas romboidais e de um amarelo alaranjado, desafia por algum tempo o férreo bico das araras. (Taunay 2008: 19)

No texto, os elementos que remetem à pintura – e às artes plásticas de uma maneira mais abrangente – são referenciados e utilizados de tal maneira que formam uma composição pictórica feita com palavras: cor (“pardacento, sem manchas”, “amarelo alaranjado”); formas (“canulados”, “flabelas abertas como um leque”, “pontas se acurvam flexíveis”, “escamas romboidais”); luz (“luzidia”); dimensões (“longos”, “largas”); textura (“liso”, “pontuadas estrias”); volume e resistência dos materiais (“densos feixes de pecíolos”, “pontas flexíveis e tremulantes”, “densos cachos de cocos tão duros”, “férreo bico”). O que, de fato, Taunay faz com o seu texto é quase que uma emulação do trabalho dos ilustradores botânicos coetâneos do autor – ou mesmo de alguns dos membros de sua família, como seu tio Adrien Taunay – que registravam em forma de desenhos e aquarelas esses mesmos elementos que ele descreve através da construção verbal. O escritor, assim, procura traçar as formas e propor as cores, texturas, volumes, dimensões, efeitos de luz e sombra fazendo uso de descrições picturais.

A descrição dos buritis aparece também em *A Marcha das Forças* (1865-1866) e em suas *Memórias* (1908). Nesta última obra, o autor inclusive tece comentários sobre a sua própria percepção a respeito da espécie, a qual muito lhe impactou desde que a observou pela primeira vez: “Que agradável emoção me causou a vista do primeiro *buriti*, um dos mais belos e ricos ornamentos do sertão! [...] Marquei o dia e a hora em que meus olhos pela primeira vez pousaram naquela elegantíssima *Mauritia vinífera*” (Taunay 2005: 179). A contemplação do escritor lembra aquela do pintor de paisagens, como foram, por exemplo, seu pai, seu avô e seu tio. Taunay estava acostumado desde muito cedo a observá-los em dois momentos: o da contemplação e o do registro pictórico – os mesmos que agora o escritor parece reproduzir em seus textos.

As palmeiras representadas textualmente por Taunay de fato remetem a um quadro da natureza, dando-nos a sensação de estarmos diante de um cenário emoldurado. Tais caracterizações testificam a habilidade do narrador que, através de seu domínio da linguagem escrita e conhecimento do universo das artes plásticas, permite que sua narrativa seja capaz de “emoldura[r] a descrição de uma pintura” (Louvel 2006: 204). Já em *A Marcha das Forças*, a maneira como o autor apresenta as palmeiras revela um caráter mais científico que lírico, como pode-se perceber nesse trecho do texto original de Taunay, aqui transcrito por Wimmer (2008: n.p.):

A folhagem verde escura da mauritia abre-se como um leque, sustentado por longos pecíolos alveolados e no topo de um estípite liso e pardacento claro, no qual se notam traços paralelos formados pela queda das voltas semi-amplexicaules da base dos pecíolos. Ao lado daquela formosa monocotiledônea, a macaubeira (*acromia sclerocarpa*) parece acanhada e fica completamente ofuscada.

A descrição remonta àquela realizada em *Viagem de Otrora* (ou a ela inspira). Aí estão mais uma vez os formatos em leques, a referência a texturas, traços, cores e tons. Porém, há aqui uma preocupação mais cientificista, expressa em uma descrição

com viés técnico. Em *A Marcha das Forças* há um reforço do registro descritivo de Taunay através de um desenho realizado pelo próprio autor em que três buritis são o foco central, sendo ladeados por vegetação mais baixa e que aqui evidencia ainda mais o porte das altaneiras palmeiras.



Pouso de Santa Bárbara, Burity (*Mauritia vinifera*), Alfredo Taunay.

As descrições apresentadas nos textos de Taunay são muito mais detalhadas do que é possível apreender a partir de seu desenho, o que expõe um “certo descompasso” ao se comparar “a representação pictórica e as três representações verbais dos buritis” realizadas por Alfredo Taunay (Wimmer 2008: n.p.). Como é de se esperar pela própria natureza dos dois tipos de registro, “[a] apreensão global suscitada pelo desenho contrapõe-se à apreensão linear demandada pela descrição verbal” (Wimmer, 2008: n.p.). Há, no entanto, uma particularidade compartilhada pelas descrições registradas em *Inocência* e *A Marcha das Forças*: ambas apresentam, “no que diz respeito ao discurso científico”, uma excessiva “enumeração de detalhes”. Novamente, tais detalhes são diluídos “no desenho, o que acaba evidenciando o grande domínio do jovem Taunay sobre o discurso científico e sua gradativa supressão até as *Memórias*. Por outro lado, a comparação, notadamente aquela tomada ao texto memorial, revela o efeito da adjetivação empregada pelo autor” (Wimmer 2008: n.p.). Apesar de ilustrações como essa comprovarem a “vocaçãõ pictórica de seu autor, afirmada nos textos que descrevem sensivelmente a natureza [...] os desenhos são também eclipsados pela comparação com a prosa de Alfredo, como quando classificados como ‘elementares’ frente à linguagem ornada da descrição paisagística” (Stumpf 2019: 256).

Em *Inocência*, “as mui variadas paisagens em torno” do viajante – e que se mostram à medida que ele percorre seu caminho – testemunham a afirmação de que o “texto portador de descrição pictural se oferecerá como matéria para fornecer belos efeitos de enquadramento cercado como uma borda a descrição pictural” (Louvel

2006: 205). Ou seja, o texto é ao mesmo tempo paisagem e moldura; perspectiva e requadro:

Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (Taunay 2008: 16)

Assim como em um quadro há a combinação de elementos que produzem um arranjo coeso, coerente e portador de significados, na descrição elaborada por Taunay, a composição final retoma as particularidades próprias das artes plásticas. Vários efeitos picturais podem ser dela apreendidos: uso de léxico relacionado à plasticidade (“perspectiva”, “sucessões de luxuriantes capões”, “tão regulares e simétricos em sua disposição”); referências a cores (“toda salpicada de silvestres flores”, “alourada”); iluminação (“ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor”); textura e impressões táteis (“casca lisa”, “tapume espinhoso”); graduação (“arbustos raquíticos, enfezados, retorcidos”); profundidade (“ora são campos a perder de vista”) e altura (“arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos”; “garbosas e elevadas árvores”, “cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama”, “charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti”).

A narrativa de *A Retirada da Laguna* (1872) igualmente evidencia aspectos plásticos em suas variadas descrições, como, por exemplo, a vertente do Rio Retiro, um dos locais de acampamento das tropas brasileiras: “É nesse lugar admirável a natureza; corre a água emoldurada de palmares, entre margens ligeiramente sinuosas, revestidas de relva curta e fina, da mais bela cor esmeraldina” (Taunay 2013: 69). Além de moldura, o termo perspectiva – também ligado à pintura – é utilizado no texto, reforçando a picturalidade na obra: “Declinava o Sol, do seu disco grandes raios alaranjados se desferiam, na fímbria do horizonte, realçando a mais admirável perspectiva, tão bela que a memória no-la reproduz ainda agora” (Taunay 2013: 139). O soldado-narrador não consegue deixar de usar as “lentes” de esteta, o qual reiteradamente detecta paisagens dignas de serem emolduradas:

São todos estes panoramas de incomparável beleza. Uma eminência, entre outras, de onde se dominam as margens cheias de mata do Uacogo, do Nioac e do Miranda, enlaçando a planície em suas curvas convergentes, oferece aspecto que sobrepuja ainda, se possível, o panorama da Lauiad. Tão brilhante, tão suave a luz que a toda aquela paisagem cobre que, involuntariamente, vem

a imaginação emprestar a sua magia a este irresistível conjunto dos encantos da terra e do céu. Apertadas entre altas ribanceiras, cobertas de taquaruçus, correm as águas frescas do Nioac sobre um leito quase contínuo, de grés vermelho, disposto em grandes lajes; e, em vários lugares, é a ação da correnteza sobre a pedra tão notável, que se recomenda à atenção e ao estudo do geólogo. Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis. (Taunay 2013: 52)

Em um trecho de *Memórias* (1908) a referência ao efeito de enquadramento é ainda mais evidente. Ao mencionar uma das estonteantes paisagens que observou durante sua viagem militar, o autor comenta: “Impossível moldura mais pitoresca, mais original a todos os formosos campos de Goiás” (Taunay, 2005: 211). O tipo de relevo que Taunay registra de fato contribui para os efeitos plásticos de enquadramento propostos em sua descrição, uma vez que permite visualizar que os aspectos geográficos realmente delimitam a paisagem: “fantástica disposição dos píncaros de velhos grés vermelho, tão singular, tão bela com suas linhas paralelas, durante léguas e léguas, a deixar bem claro o abaixamento sucessivo de enorme mediterrâneo geológico, que ocupou primitivamente todo aquele centro de terras” (Taunay, 2005: 211). São verdadeiras paisagens emolduradas.

O primeiro capítulo de *Inocência*, o “Sertão e o Sertanejo” parece servir como um tipo de paleta introdutória necessária ao leitor para que possa se ambientar no novo contexto apresentado e que será decisivo no desenrolar do enredo. É como se o leitor começasse a penetrar no sertão desconhecido juntamente com o autor-narrador: “Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva” (Taunay 2008: 17). Casos como esse em que de forma muito particular o efeito de enquadramento “se acha no início de um capítulo, ou no seu final, marcarão sua importância como portais estratégicos do texto” (Louvel 2006: 205). De fato, todo esse capítulo parece assumir o papel de um grandioso portal que abre uma nova perspectiva para o leitor. No entanto, a harmonia desse colorido quadro inicial é repentinamente interrompida pela introdução de um elemento que desestabiliza a ação e impressiona por sua potência: o incêndio que “algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro” (Taunay 2008: 17). A plasticidade que domina a descrição inicial igualmente absorve esse evento, o “esteticiza” e até mesmo o personifica. O fogo aparece como um novo, temperamental e temível personagem cuja grandiosidade lhe é atribuída por uma associação de elementos verbais e visuais: “Minando à surda na touceira, queda vívida centelha. Corra daí a instantes qualquer aragem, por débil que seja, e levanta-se a língua de fogo esguia e trêmula, como a contemplar medrosa e vacilante os espaços imensos que se alongam diante dela” (Taunay 2008: 17). De elementos próprios do cenário, as labaredas passam a atuar como se fossem um personagem que ganha, por alguns momentos, protagonismo na narrativa:

Soprem então as auras com mais força, e de mil pontos, a um tempo, rebentam sôfregas labaredas que se enroscam umas nas outras, de súbito se dividem,

deslizam, lambem vastas superfícies, despedem ao céu rolos de negrejante fumo e voam, roncando pelos matagais de tabocas e taquaras, até esbarrarem de encontro a alguma margem de rio que não possam transpor, caso não as tanja para além o vento, ajudando com valente fôlego a larga obra de destruição.

Acalmado aquele ímpeto por falta de alimento, fica tudo debaixo de espessa camada de cinzas. O fogo, detido em pontos, aqui, ali, a consumir com mais lentidão algum estorvo, vai aos poucos morrendo até se extinguir de todo, deixando como sinal da avassaladora passagem o alvacentos lençol, que lhe foi seguindo os velozes passos.

Através da atmosfera enublada mal pode então coar a luz do sol. A incineração é completa, o calor intenso, e nos ares revoltos volitam palhinhas carboretadas, detritos, argueiros e grânulos de carvão que redemoinham, sobem, descem e se emaranham nos sorvedouros e adelgaçadas trombas, caprichosamente formadas pelas aragens, ao embaterem umas de encontro às outras. (Taunay 2008: 17)

Levando em consideração as particularidades climáticas e geográficas dos imensos panoramas observados por Taunay em suas viagens – e que, inevitavelmente, passaram a habitar suas páginas – a imagem do incêndio aparecerá com certa recorrência, como acontece em *A Retirada da Laguna*. Nessa obra, o fogo será igualmente descrito de forma grandiosa tanto com relação ao seu aspecto físico como quanto ao modo que assola a região. Taunay irá novamente atribuir um caráter personificado ao fenômeno, como se possuísse vontade própria e tivesse mais autoridade para traçar as trajetórias do que as próprias tropas:

A não serem tantas precauções, a fumaça nos asfixiaria, depois, quando o fogo nos chegou, quando folhas e galhos, amontoados em torno de nosso refúgio, acabaram, apesar de todas as precauções, por inflamar-se, a seu turno, dali saíram imensas línguas de fogo que como nos lambiam, ora alçando-se ao céu, ora deprimidas pelas correntes de ar variáveis e rápidas, que as impeliam, silvando furiosamente por cima de nossas cabeças. [...] Afinal este inimigo, esgotado pela própria violência e não achando mais alimento perto de nós, começou a afastar-se, continuando o caminho para o norte. (Taunay 2013: 113)

A maneira como a descrição presentifica o incêndio para o leitor faz que pareça um grande e poderoso antagonista, um gigante que, por algum tempo, rouba a cena pela sua capacidade e mesmo beleza plástica. É apavorante, mas, tanto em *Inocência* como em *A Retirada da Laguna*, os efeitos da queimada são apresentados como positivos. Particularmente nesta última obra, o fogo ameaçador foi vencido pela habilidade e esforço dos soldados brasileiros, revelando-lhes a bravura e exaltando suas qualidades frente ao inimigo paraguaio. Em ambas as narrativas, porém, faz parte tanto da rotina do sertanejo como do ciclo da vida daquele ambiente. Prova disso é a descrição dos efeitos de renascimento da vida no cenário pós-incêndio em *Inocência*:

É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo num trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreguiçada azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura. (Taunay 2008: 17)

O efeito plástico produzido pela sugestão antitética entre sombra e luz, a cor dos jardins e o verde do capim em oposição ao negro e cinza produzido pelas queimadas – tudo isso dá um dinamismo à descrição, como se estivéssemos vendo um documentário sobre os encantos da natureza. O uso do verbo “traçar” pode facilmente ser substituído, no texto, por “desenhar” e “pintar”, uma vez que a alegoria da varinha encantada de uma fada é usada como o instrumento que vai devolver vida e cor ao cenário descrito.

A partir da análise da obra do Visconde de Taunay, portanto, é possível, de fato, atestar que suas experiências de viagem aliadas a uma esmerada formação cultural e artística permitiram que em suas páginas ficassem impressos textos que, continuamente, convocam elementos próprios das artes plásticas. Antonio Candido (2000: 2.275) associa as particularidades das narrativas de Taunay às igualmente particulares “condições como as que encontrou no lar franco-brasileiro, na tradição de uma parentela de artistas e escritores, que haviam contribuído para delimitar entre nós certas áreas de sensibilidade pré-romântica.” Combinando elementos de sua formação artística e cultural às experiências de viagem pelo interior do Brasil, Taunay parece ter convertido várias de suas páginas literárias em verdadeiros quadros em que a paisagem exuberante é registrada como se ele estivesse usando o pincel em vez da pena. Escrevendo como se estivesse pintando, o Taunay-viajante habilmente construiu “uma narrativa pictórica que definiu uma visão do interior brasileiro” e isso deveu-se, especialmente, como conclui Castrillon-Mendes (2007: 39), à sua “compreensão sobre as técnicas da pintura, o desenho e a sensibilidade artística [que] encontram-se aplicados na descrição da paisagem e das personagens [...] no conjunto de sua obra”. De fato, o escritor realizou “verdadeiras ‘pinturas’ do espaço em que se passa a ação” de seus livros (Abaurre & Pontara 2005: 355). Alfredo Bosi igualmente destaca o fato de que, apesar de Taunay ter atuado como escritor romântico engajado na construção idealizada de um projeto de nação, não conseguiu evitar que sua prioridade recaísse reiteradamente sobre o aspecto plástico de suas narrativas. Para o crítico, “Taunay idealiza, mas parcialmente, porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como típico” (Bosi 1994: 144-145). Ou seja, através da produção literária do autor podemos apreciar vários trechos como se fossem pinturas, como se estivéssemos, poderíamos dizer, diante de pinturas verbais ou narrativas pictóricas.

OBRAS CITADAS

- ABAURRE, Maria Luiza M., & Marcela Pontara. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante e a construção da imagética de Mato Grosso*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- CORTEZ, Clarice Zamoro. Literatura e Pintura. Thomas Bonnici & Lúcia Osana Zolin, orgs. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005. 355-368.
- LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. Márcia Arbex. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- STUMPF, Lúcia Klück. *Fragmentos de Guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- TAUNAY, Visconde de. *A Retirada da Laguna*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- TAUNAY, Visconde de. *Viagens de Outrora*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1921.
- WIMMER, Norma. *A paisagem sul mato-grossense sob a perspectiva de Taunay*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/015/NORMA_WIMMER.pdf.