ISSN 1984-5634

ARTIGO

Écfrase: a erudição clássica no século XIX e seus efeitos na produção literária do Visconde de Taunay

Ekphrasis: the classical erudition in XIXth century and its effects over the literary production of Viscount od Taunay

Elisa da Silva Santana[1]

Resumo:
Neste trabalho nos propomos a investigar as relações entre a formação erudita do Visconde de Taunay e sua produção literária. Levamos em consideração os saberes correntes à época a respeito da literatura antiga e das teorias artísticas, ambos presentes na formação intelectual do autor. Entre estes dois saberes, o conceito-chave da "écfrase" pode ser apontado e será explorado como ponto de contato entre ambos grupos de saberes e como ferramenta literário-estética utilizada por Taunay na obra intitulada *Inocência* (1872). Para tanto nos valemos de uma abordagem profundamente interdisciplinar que congrega História (Antiga e Contemporânea), Estudos Literários e de Recepção dos Clássicos, além de antigas Teorias Artísticas.

Palavras-chave: Écfrase; Visconde de Taunay; Literatura Brasileira.

Abstract:
In this paper we propose to investigate the relationship between Viscount of Taunay's erudite education and his literary production. We consider the current knowledge at his time on Ancient Literature and Arts' Theory, which were present in the author's intellectual formation. Between these two types of knowledges, the key concept of "ekphrasis" can be pointed out and will be explored as the connection of the two groups of knowledge as a literary-aesthetical tool used by Taunay in his romance *Inocência* (1872). Therefore, we use a profoundly interdisciplinary approach that brings together (Ancient and Contemporary) History, Literary Studies and Classical Reception, as well as old Arts' Theory.

Keywords: Ekphrasis; Viscount of Taunay; Brazilian Literature.

EDITOR-CHEFE:
Lúcio Geller Junior

EDITORA-GERENTE:
Maria Eduarda Magro

SUBMETIDO: 24.04.2020
ACEITO: 12.07.2021

COMO CITAR:
SANTANA, E.L. Écfrase: a erudição clássica no século XIX e seus efeitos na produção literária do Visconde de Taunay. *Aedos*, v.13,n.30,p.118-132,jan.–jun., 2022.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Pós-graduanda em Literatura Infantil e Juvenil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Letras - Português/Literaturas pela mesma instituição. E-mail: elisasanoli@gmail.com

Em 1816, família Taunay chegou ao Brasil, através da chamada Missão Artística Francesa, que tinha por objetivo iniciar um plano de criação da identidade nacional através de iconografia, literatura, história e arquitetura inspiradas nos moldes franceses. Para isso são criados, no mesmo período, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia de Belas Artes (BAREL, 2002). Dentre os Taunay incluía-se o conhecido pintor Nicolau Taunay, que viria a ser pai do também pintor e historiador Félix Émile, pai de Alfredo d'Escragnolle, o futuro Visconde de Taunay.

Félix Émile Taunay foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes por 17 anos. Por focar sua atuação como diretor da referida instituição sua obra como pintor não foi tão vasta. Contudo, houve telas de importância significativa para sua carreira e que acreditamos terem, possivelmente, influenciado a produção criativa do filho. Elaine Dias (2010), que estudou amplamente a obra de Félix Taunay, produziu um artigo onde faz uma leitura das obras *Mata Reduzida a Carvão* (1830) e o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (1830). Em seu texto demonstra como Félix Taunay produzia seus trabalhos. Citamos aqui parte da conclusão deste artigo:

> Mata Reduzida a Carvão concentrava as características principais da pintura de paisagem a ser desenvolvida no Brasil na segunda metade do século XIX, qual seja a correta e fiel representação da flora brasileira e, ao lado dela, a importância dos trabalhos de viajantes, naturalistas, da temática atualizada e nacionalista. O Panorama da Cidade do Rio de Janeiro constituiu o primeiro importante e fundamental exercício de paisagem de Félix-Émile Taunay, apontando para o processo descritivo, para a natureza exuberante, para a mensagem política proposta no cenário natural. (DIAS, 2010, p. 217)

Félix Taunay, assim como o pai, e seguindo o projeto de formação de uma "identidade brasileira", focava em pintar as paisagens encontradas no Rio de Janeiro e como elas deveriam ser preservadas (DIAS, 2010), assim como observamos em outros momentos do texto de Elaine Dias a relação da pintura com algumas anotações (descrições) das pinturas do *Panorama*.

Constatamos que Alfredo Taunay conviveu com o mundo das artes e entrou em contato com a criação artística desde a infância, vindo, contudo, a seguir a carreira militar, — profissão altamente recomendada pelo pai (TAUNAY, 1948) — após bacharelar-se em Letras no Colégio Pedro II. Já como militar foi enviado como secretário para fazer parte de uma comissão de engenheiros no Mato Grosso onde tropas se posicionavam para lutar na Guerra do Paraguai (PRADO, 2013). Durante suas viagens ao coração do país, Taunay encontrou inspiração para produzir literatura (TAUNAY, 1948). É à parte dessa literatura que nos dedicamos neste trabalho.

CAMINHANDO COM O OLHAR PELOS SERTÕES

Um dos trabalhos mais conhecidos de Visconde de Taunay é o romance *Inocência,* publicado em 1872, junto de *A Retirada da Laguna* (1867). Examinaremos mais detalhadamente o romance para posicionarmos nosso recorte em um determinado trecho sem deixar de contextualizá-lo. Ressaltamos a igual importância, para os estudos sobre Taunay, de outras obras como *Céus e Terras do Brazil* (1882) e *Paizagens Brasileiras* (1886). Para fins de recorte, contudo, focaremos apenas no primeiro capítulo de *Inocência.*

Neste romance, Inocência é uma jovem que mora no interior do Mato Grosso e está prometida para casar-se com Manecão, mas acaba adoecendo. Pereira, o pai de Inocência, encontra um rapaz,

Cirino, que viaja fazendo serviços médicos a partir de um curso de enfermagem que iniciou e com base em um livro de procedimentos médicos, por isso atribuem-lhe o título de doutor, que ele não recusa. Pereira pede ao Dr. Cirino que seja hóspede na casa enquanto cuida da moça até que ela fique bem e possa esperar seu futuro marido voltar. Contudo, Cirino e Inocência apaixonam-se e o desenrolar da história se pauta nesse amor proibido com fim shakespeareano.

O primeiro capítulo de *Inocência* demonstra bem as influências familiares recebidas por Taunay do estudo e trabalho com a iconografia não somente na pintura, mas também na literatura, além das observações do autor como viajante[2]. O capítulo é formado por descrições de paisagens do cerrado do Mato Grosso e compõe mentalmente o cenário onde se desenvolverá o enredo do romance. Taunay inicia o capítulo com uma breve apresentação do retiro de João Pereira, e, seguindo, usa uma frase para introduzir uma grande descrição: "*Ali começa o sertão chamado bruto*" (TAUNAY, 1982, p. 9). A partir desse momento observamos uma descrição do cerrado com detalhes, ao modo de geografia do local, e, assim, passeia o olhar imaginário por meio ao encontro dos rios Paraná e Paraguai, e os dedos da imaginação conhecem a textura da areia do caminho "solta, e um tanto grossa" (TAUNAY, 1982, p. 10), bem como se percebem as cores que o sol faz contrastar entre a mata e a terra do caminho.

Mais à frente na leitura, há dentro dessa descrição maior a passagem de um incêndio provocado por um tropeiro viajante um pouco diferente das descrições que Taunay utilizou durante o capítulo.

O sexto capítulo do livro *Visconde de Taunay e os Fios da Memória,* de Maria Lídia M. Maretti, intitula-se "Virtuosismo descritivo (ou uma poética do espaço)" (MARETTI, 2006, p. 221). Ali, a autora discorre especialmente sobre os processos descritivos de Taunay, trazendo considerações não apenas dos aspectos estéticos desenvolvidos pelo romancista, e consequentemente da crítica acerca disso, mas também da querela em torno da descrição. No ponto denominado *Uma ouverture,* Maretti (2006) escreve especificamente sobre o primeiro capítulo de *Inocência* como uma "abertura" ao restante do romance - e lembra o destaque positivo que Taunay recebe de Alcides Bezerra, que realiza uma biografia do romancista em 1937 e exalta o processo de descrição de Taunay. A autora aborda pontos a serem pensados nesse destaque como a "postura enunciativa", o "lugar textual", o "gênero em que a descrição aparece" e o "estoque de informações acumuladas", assim como notamos no decorrer de nosso trabalho, e também se atém ao trecho do tropeiro viajante, que citamos aqui em parte a título de ilustração:

> Minando à surda na touceira, queda a vívida centelha. Corra daí a instantes qualquer aragem, por débil que seja, e levanta-se a língua de fogo esguia e trêmula, como que a contemplar medrosa e vacilante os espaços imensos que se alongam diante dela. 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. (TAUNAY, 1982, p. 10)

A leitura de Maretti em relação a esse trecho, assim como a nossa, se dá ao perceber que ela difere das demais descrições presentes no restante do capítulo. Observamos um fator que torna a passagem

2 Em nosso estudo não nos aprofundamos aos impactos da experiência de Taunay em relação as suas obras escritas pois estamos observando os artifícios literários utilizados pelo autor.

do tropeiro diferente das demais descrições que são construídas no mesmo capítulo. Essa passagem tem **vivacidade**, nas palavras de Maretti:

> Outro recurso de que Taunay se vale neste capítulo é o de conferir vivacidade à descrição, que chega a assumir ares de 'narrativa'. Ou seja, o que há para ser descrito acaba por ser narrado. É o caso da bela descrição-narração do incêndio da mata provocado pelo tropeiro fumante descuidado. (MARETTI, 2006, p. 238)

Como podemos observar, ao analisar as características contidas na passagem, Maretti a define como **descrição-narrativa**. Cabe aqui uma apreciação mais atenta da noção de narração e de sua relação com a descrição.

Na definição de Jorge Alves (2009)[3], a narração pressupõe o relato contínuo de acontecimentos que possuam uma relação temporal entre eles na forma discursiva. O autor explica que na narração existe um distanciamento da realidade, pois o ato narrado não será igual ao fato que foi ocorrido, haverá um relato da realidade requerendo, assim, a existência de uma voz a quem atribuímos o nome de "narrador". O narrador ocupa o lugar de fala de quem viu ou soube dos acontecimentos narrados, por isso ele não fala a partir do tempo presente, usando, em geral o pretérito perfeito, o pretérito-mais-que-perfeito e, o que Alves (2009) chama de "uma variante estilística o presente histórico", aceitando-se variações temporais de acordo com o discurso que está sendo construído. O autor também coloca em questão a função da narração junto da descrição, explicando que enquanto a primeira constitui-se pelo aspecto temporal e de mobilidade, a segunda "incide sobre objetos narrativamente inanimados" (ALVES, 2009), muitas vezes compondo a cena em que ocorre a narração, ou possibilitando a imaginação de objetos, pessoas e lugares, ou seja, uma depende da outra para se realizar.

Ainda no mesmo dicionário encontramos, agora em um texto de Olegário Paz (2009), a descrição definida como "a representação verbal de lugares ou ambientes, animais ou coisas, pessoas ou personagens, estados de espírito, impressões ou sentimentos", distinguindo-se, assim, de outras práticas discursivas, dentre elas a narração, "uma vez que o referente não é o relato de uma acção ou de ações articuladas, situadas no tempo; não conta uma história", estando de acordo com a definição proposta por Jorge Alves (2009) exposta anteriormente. Após definir e diferenciar a descrição, Paz comenta com ênfase dois tipos de descrição apresentados por ele: de personagem, que ilustra os aspectos físicos, psicológicos, sociais e morais da personagem descrita, e de espaço, em que, basicamente, é descrito o local onde ocorre a ação narrada, com seus pormenores e pontos de vista diferentes para que o leitor visualize a cena.

Olegário Paz (2009) explica que estudos desde "clássicos" (de Horácio a Boileau) até mais recentes (cita Gerard Genette e Jean Ricardou) colocam a descrição em posição de submissão à narração, justificando que a descrição pode deixar o texto enfadonho. Paz coloca também, em oposição a essa ideia, a concepção de Helena Buescu, que defende que na estética romântica o uso da descrição torna-se indispensável, tornando simbiótica a relação entre narração e descrição.

Gerard Genette em seu *Discurso da Narrativa* (1981) faz uma diferenciação entre **narrativa** e **narração** importante para entendermos seu estudo denominado **narratologia**, em que aponta particularidades da **narrativa**. Não pretendemos nos aprofundar nesta distinção no momento, mas apenas apontar de forma geral aspectos importantes para nossas considerações. Para o autor a **narrativa**

3 Algumas referências utilizadas neste trabalho são provenientes de sítios eletrônicos e, portanto, não recebem paginação.

consiste no "enunciado, discurso ou o texto narrativo em si" enquanto a **narração** seria o "ato narrativo produtor de discurso e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar" (GENETTE, 1981, p. 25). Em relação à **descrição**, Genette escreve no texto *Fronteiras da Narrativa*:

> A descrição, uma escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. Existem gêneros narrativos, como a epopéia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição pode ocupar um lugar muito grande, e mesmo materialmente o maior, sem cessar de ser, como vocação, um simples auxiliar da narrativa. Não existem, ao contrário, gêneros descritivos, e imagina-se mal, fora do domínio didático (ou de ficções semididáticas como as de Jules Verne), uma obra em que a narrativa se comportaria como auxiliar da descrição. (GENETTE, 1971, p. 265)

A **descrição** estaria, assim, subjugada à **narrativa** principalmente considerando-se o elemento **temporal**, como fica claro com o texto de Georg Lukács[4], concordando com Genette:

> verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros (LUKÁCS, 1965, p. 69)

A **descrição** é entendida como a ação do observador, como "quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas que se mantém isolados, do ponto de vista artístico, tal como os quadros de um museu" (LUKÁCS, 1965, p. 70). Por isso é inferior à **narração**, pois nesta sim há movimento, ação, e, poderíamos dizer até mesmo, **vividez**.

Observamos, ainda, na teoria semiolinguística, fundamentada por Charaudeau (CHARAUDEAU, 1992), a noção de "modo de organização do discurso". Modo de organização do discurso é definido por Pereira *et al.* (2006) como "uma sequência teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas) e pela função que desempenha no conjunto que é o texto" (PEREIRA *et al.*, 2006, p. 31). Para Pereira *et al.* (2006), a escolha de **gêneros textuais** depende das suas condições de uso e sua adequação em relação às características do contexto social para concretizarmos um processo de interação verbal entre o enunciador e o receptor. Os modos de organização do discurso integram os **gêneros textuais**, no qual cada gênero pode possuir mais de um modo de organização do discurso. Nosso objeto de estudo trata-se de um romance, portanto um gênero textual que contempla em sua maioria os modos **narrativo** e **descritivo**, sobretudo no primeiro capítulo em que há uma prevalência do modo **descritivo** com passagens **narrativas**. Prosseguindo, para Pereira *et al.* (2006) o modo descritivo oferece ao leitor a possibilidade de "**visualizar** o cenário em que uma ação se desenvolve e os personagens que dela participam", e destaca: "A descrição corresponde às artes plásticas" (PEREIRA *et al.*, 2006, p. 32). Entendemos que Pereira *et al.* (2006) estabelece a relação entre descrição no discurso literário e artes plásticas a partir da ideia da construção e produção de uma imagem. Gostaríamos de reforçar que em nossa pesquisa consideramos de grande importância o contato de Taunay com as artes plásticas. Nascido numa família voltada para o meio artístico, tendo como avô o pintor Nicolas Taunay (que veio para o Brasil junto à Missão Francesa no século XIX e

4 Não pretendemos nos aprofundar nas questões sociais trazidas por Lukács, embora conheçamos seus posicionamentos. Nosso uso dar-se-á apenas de uma compreensão geral do seu entendimento do conceito de **descrição**.

ajudou a fundar o Museu de Belas Artes) e pai o historiador Félix Taunay, que foi diretor do MNBA durante alguns anos seguintes. Lembramos também que para a crítica literária brasileira Alfredo Taunay era reconhecido pelo seu trabalho descritivo, citamos a título de exemplo o livro *Céus e Terras do Brasil* de 1882 que tem como primeiro capítulo "O Sertão e o Sertanejo", exatamente o mesmo primeiro capítulo de *Inocência*, contudo os demais capítulos desta obra seguem descritivos, podemos destacar a segunda parte do livro intitulada "Quadros da Natureza Brasileira", onde deixa evidente o intuito do autor em fazer da descrição quadros em forma de texto. Portanto, na esteira do raciocínio de Pereira *et al.* (2006), defendemos que o Visconde de Taunay partilha de ambas formas de produção/construção de imagens, por ser familiarizado com as operações das artes plásticas e por sua experiência na literatura descritiva.

Observamos, ainda sobre a **descrição** de acordo com Pereira *et al.* (2006), que "os tempos verbais mais frequentes são o presente do indicativo no comentário e o pretérito imperfeito do indicativo no relato" (PEREIRA *et al.*, 2006, p. 32). Lemos no texto citado de Taunay os verbos: **trabalham***;* **juntam-se***;* **confia***;* **adormece**, confirmando a definição dos autores citados acima.

Sobre o modo **narrativo,** Pereira *et al.* (2006) definem como o "relato de acontecimentos ou fatos reais ou imaginários envolvendo ação e movimento, no transcorrer do tempo" e "os elementos essenciais para a coesão e a coerência do texto são os verbos no pretérito perfeito e os advérbios indicadores de tempo e espaço" (PEREIRA *et al.*, 2006. p. 32).

A TRADIÇÃO DO CONCEITO DE ÉCFRASE

Um dos temas discorridos por Aristóteles no terceiro capítulo da *Retórica* (1358a) são as **espécies** (*εἴδη / eídē*) *da* **retórica**, que são três, assim como são três os componentes do discurso: o orador, o assunto e o ouvinte, sendo este último o objetivo dos discursos. Também são três os discursos categorizados por Aristóteles: o judiciário, o deliberativo e o epidítico. A categorização dos discursos está calcada na sua finalidade e na dimensão temporal que caracteriza seu conteúdo. Aristóteles substitui, um pouco mais adiante, o termo *εἶδος* (*eîdos*) pelo vocábulo *γένος* (*génos*), tornando claro que sua categorização do discurso, como, de resto, dos outros constituintes do real, é proposta a partir do εἶδος.

Assim, os *γένη* (*génē*) do discurso propostos por Aristóteles e amplamente incorporado nos ulteriores tratados retóricos – entre os quais se destaca a *Retórica a Herênio*, uma grande glosa latina à retórica aristotélica que já foi atribuída espuriamente a Cícero – são: o judiciário, que trata de ações cometidas, por isso é relativo ao tempo passado; o deliberativo, que trata de aconselhamentos e geralmente aborda temas como finanças, guerra e paz e defesa nacional, então é relacionado ao tempo futuro; os temas constituídos no gênero epidítico referem-se ao louvor ou reprovação de uma pessoa ou um grupo por meio do elogio ou da censura, por isso o tempo do discurso é direcionado ao presente, mesmo que sejam utilizados argumentos do passado e projeções para o futuro.

No segundo capítulo da *Poética,* Aristóteles faz relação entre o poeta e o pintor, que imitam homens superiores, inferiores ou como nós[5]. Primeiro, ele cita três pintores, e as mímeses que estes representam: "Polignoto retrata personagens melhores; Pauson, piores; Dionísio, semelhantes –, pois é evidente que cada uma das mímesis mencionadas se apoiará nessas distinções, e será diferente na

5 Utilizamos a tradução de Paulo Pinheiro (2015).

medida em que se mimetizam, nesse sentido, objetos diferentes" (Poética, 1448a). Em seguida, explica que não acontece de forma diferente na dança e na aulética; e que o mesmo acontece com os gêneros poéticos, exemplificando com três poetas: "Homero mimetizou personagens melhores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, <o> primeiro a escrever paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, personagens piores [*χείρους / kheírous*]" (Poética, 1448a)[6]. Contudo, ainda não havia classificação para esta relação, o que foi observado posteriormente nos *Progymnásmata* e por outros rétores latinos.

Melina Rodolpho (2012) apresenta no capítulo inicial de seu livro os discursos citados acima, para introduzir o trabalho realizado com a **écfrase**, que se insere no chamado **discurso epidítico**, pois a intenção desse tipo de discurso precede a descrição, posto que através dele era construído um retrato verbal. A **écfrase** e a evidência inserem-se nesse discurso, pois funcionam como técnicas de amplificação e vivacidade, respectivamente, ainda que em alguns momentos possa ser uma écbase, mas que será de grande relevância para a ênfase que o autor pretende exprimir.

A primeira definição disponível da **écfrase** é a de Hélio Teão: "A **écfrase** é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado" (§ 118)[7]. Os elementos utilizados para compor a **écfrase** são:

Quadro 1 – Elementos da **écfrase** e suas funções

Elemento	Descrição
Personagens (πρόσωπα / *prósōpa*)	de indivíduos, podem ser animais
Ações (πράγματα / *prágmata*)	de acontecimentos presentes no texto
Lugares (τόποι / *tópoi*)	de variados locais
Épocas/Tempo (χρόνοι / *khrónoi*)	de estações do ano e festivais
Modos (τρόποι / *trópoi*)	de equipamentos bélicos e como são preparados

Fonte: tabela produzida pela autora.

A **écfrase** dos personagens é feita de suas características físicas e dos elementos que o envolvem, o indivíduo descrito não expressa intenção, ele é visto pelo leitor. A autora observa que a **écfrase** está próxima do **lugar-comum**, pois com estas ferramentas era possível descrever elementos já presentes no contexto do leitor (RODOLPHO, 2012). O que diferencia, contudo, a **écfrase** do lugar-comum, é que esta primeira trata de "seres inanimados e desprovidos de vontade" (RODOLPHO, 2012, p. 165), enquanto que a segunda de "indivíduos dotados de intenção" (RODOLPHO, 2012, p. 163).

6 A tradução de Eudoro de Souza optou pelo adjetivo "inferiores", mantendo, assim, um dos sentidos possíveis para o adjetivo χείρους, diferentemente da escolha de Paulo Pinheiro.

7 A tradução é de Melina Rodolpho (2012, p. 163). Optamos por referenciar a partir da edição de Spengel, por ser o método usual de citação do texto de Hélio Teão; também optamos por essa referenciação para Aftônio e demais. Gostaríamos de inserir nesta nota a tradução de Geroge A. Kennedy, edição traduzida para o inglês dos *Progymnásmata* que consta em nossa bibliografia, como alternativa possível: "*Ecphrasis (ekphrasis) is descriptive language, bringing what is portrayed clearly before the sight.*". Doravante todas as traduções inglesas que apresentarmos são de George A. Kennedy e estão contidas neste mesmo livro.

Apesar de hoje o lugar-comum representar uma ideia repetitiva, reproduzida como clichê, era de grande importância no contexto que foi identificado, e notamos isso no seu frequente uso nas épicas, por exemplo.

A descrição das ações envolve o contexto anterior e posterior à ação descrita. São observados as causas e consequências da ação. E os demais elementos descritos – lugares, época, modos e, novamente os personagens – justificam-se pela beleza, pela utilidade e pelo prazer.

Outras definições encontradas da **écfrase** são de Hermógenes e Aftônio, como observa Melina Rodolpho (2012). Hermógenes define a **écfrase** como "discurso descritivo, como dizem, vívido [*ἐναργής / enargḗs*] e conduzindo o que está sendo mostrado diante dos olhos" (§ 22)[8]. Aftônio define como "linguagem descritiva trazendo o que é mostrado claramente diante dos olhos" (§ 46)[9]. Embora Rodolpho (2012) não mencione esta, ainda é possível apresentar a definição oferecida por Nicolau, o sofista. Para Nicolau:

> Écfrase é um discurso descritivo, conduzindo o que é descrito claramente [*ἐναργώς / enargṓs*] diante dos olhos. 'Claramente' é adicionado porque desta forma ela se difere da narração; a última dá uma exposição plena das ações, a anterior tenta fazer dos ouvintes espectadores (§ 68)[10].

Gostaríamos de relembrar desde já que Nicolau, que escreveu sobre a **écfrase** pouco depois, já inspirado pela leitura de Filóstrato, o velho, defende que a **écfrase** também é a descrição de imagens vistas, no sentido de ser uma descrição de pinturas propriamente (§ 69). Por ler Filóstrato e seguir à risca o que está dito no texto, Nicolau não nega à **écfrase** as características já fornecidas anteriormente pelos demais rétores, mas acrescenta esta qualidade, por entender que a descrição viva do que se vê também pode se referir à descrição viva de uma representação imagética de algo real[11].

Como podemos observar tanto Hélio Teão, como Hermógenes, Aftônio e Nicolau têm definições similares acerca da **écfrase**. Rodolpho (2012) explica também que há poucas diferenças nas classificações (dos três primeiros), e relembra que haveriam autores "mais rigorosos", segundo Hermógenes (§ 23), que não consideravam a **écfrase** um exercício preparatório, pois a descrição também é um elemento presente no relato, na fábula, no lugar-comum e no encômio e que Hermógenes decide falar da **écfrase** por levar em consideração autores com grande autoridade (RODOLPHO, 2012, p. 167); nenhum desses autores é citado diretamente por Hermógenes, neste trecho, mas ele explicita sua posição. Seguimos então, adiante com a tipologia da **écfrase** delimitada pelos demais retóricos citados.

A categoria de maior destaque para Rodolpho (2012), e ponto comum entre os três retóricos por ela estudados, é a de que a **écfrase** compreende **clareza** (*σαφένεια / saphéneia*) e *enargia* (ἐνάργεια), que pode ser traduzida por "vivacidade".

Posteriormente à criação do conceito, a **écfrase** foi traduzida para a língua latina como ***descriptio*** (MARTINS, 2016, p. 7). Naturalmente, a própria definição do conceito foi adaptada ao latim para os

---

8 *"Ecphrasis (ekphrasis) is descriptive speech, as they say, vivid (enargês) and bringing what is being shown before the eyes".*

9 *"Ecphrasis (ekphrasis) is descriptive language, bringing what is shown clearly before the eyes."*

10 "[...] *ecphrasis (ekphrasis) is descriptive peech, bringing what is described clearly (enargôs) before the eyes. "Clearly" is added because in this way it most differs from narration; the latter gives a plain exposition of actions, the former tries to make the hearers into spectators"*

11 Ver MARTINS. 2016, p. 29. Para o classicista, que defende a polissemia da écfrase e sua aplicação em diversos campos, Nicolau apenas expandiu as possibilidades semânticas do termo, já baseado em referências literárias concretas como Filóstrato e Calístrato, e faltaria aos classicistas modernos uma melhor compreensão da operação realizada por Nicolau. Retomaremos este tema na próxima seção.

manuais de exercícios retóricos romanos como observado por Rodolpho (2012) nos *Praexercitamina ex Hermogene Versa* de Prisciano que define ***descriptio*** como "o discurso que reúne e apresenta aos olhos a respeito daquilo que trata. Contudo, as descrições são feitas tanto de personagens como de coisas, de tempo, de modo, de lugares e muitos outros" (PRISCIANO, *Praexercitamina ex Hermogene Versa*, 10, *Apud* RODOLPHO, 2012, p. 173). Outras definições (dos *Schemata Dianoeas. Quase ad Rhetores Pertinent,* de Júlio Rufiniano em *De Schemata Dianoeas* e de Áquila Romano em *De Figuris Sententiarum ed Elocutionis*) são também abordadas por Rodolpho, e se assemelham também as definições já trazidas por nós anteriormente.

É importante ressaltar que o termo **écfrase,** traduzido como ***descriptio*** pelos latinos, tem mais de um possível correspondente com as definições que se aproximam das definições helênicas já vistas. E o trabalho desempenhado por Melina Rodolpho (2012) consiste em detalhar esses correspondentes e encontrar o que os diferencia da écfrase.

Imaginemos, por um momento, uma parede na qual estão dispostos alguns quadros com diferentes cenas. Temos um guia que iniciará no primeiro quadro uma história e ao pararmos em cada quadro nosso guia descreverá o que vemos, nos mostrando pequenos detalhes que não observaríamos apenas com um olhar desinteressado, sem deixar de lado a narração que vinha se desenvolvendo. Num certo quadro, a efeito de **vivenciarmos** essa construção, nosso guia mescla a descrição das cenas àquela narração. Esta parede são as páginas do primeiro capítulo por nós estudado, os quadros são as descrições unidas pelos trechos narrativos, e nosso guia é o narrador de Visconde de Taunay. Seguimos o raciocínio de Celina Moreira de Mello (2004) que em estudo relativo ao romance *La Princesse de Clèves* estabelece a seguinte definição: "Tomamos aqui quadro com o sentido de cena pictórica – uma construção visual – e não em seu sentido mais restrito de pintura de cavalete" (MELLO, 2004, p. 54).

Celina M. de Mello (2004) analisou de maneira bastante semelhante o texto de Mme de La Fayette argumentando que para "além da simples ***ékphrasis***" as descrições contidas no romance, objeto de estudo da autora, alcançam um efeito de "visibilidade axiológica" portanto aproximando-se mais explicitamente de técnicas de pintura, não afinando-se somente à literatura. Observamos que Taunay constitui o capítulo estudado por nós da mesma forma que o romance estudado por Celina Mello (2004), e percebemos isso com a construção apresentada no início desse artigo. Podemos verificar em *Imagines,* de Filóstrato, o velho, uma prática absolutamente semelhante. Com efeito, em Filóstrato, o velho um mestre guia um grupo de jovens em uma galeria e descreve aos acompanhantes atentos os quadros que encontram naquele lugar. Percebemos que Celina Mello (2004), em relação à **écfrase**, acompanha uma compreensão desse conceito que foi retomada em fins do século XIX, tomando como referência os trabalhos de Bertrand e Bougot a partir do mesmo *Imagines* de Filóstrato, o velho (apontado anteriormente) como **descrição**, principalmente de obra de arte.

Auguste Bougot (1881), que percorreu a tradição clássica em sua argumentação e que publicou estudo sobre Filóstrato, o velho, defendeu que a écfrase seria especificamente uma descrição de obra de arte, desde Homero a Filóstrato e outros. Ele narrou os embates entre o valor da pintura e da tradição literária, demonstrando como a écfrase deixou de ser um adorno nos gêneros consagrados e passou a ser um gênero autônomo, além de mencionar as críticas de Luciano de Samósata aos sofistas que se

valiam da descrição de imagens, defendendo que os melhores pintores eram os poetas (BOUGOT, 1881). Bougot (1881), contudo, defendeu que Teão teria substituído o lugar da música (poesia) pelo da retórica, dando novo espaço à pintura na tradição escrita, o que culminaria no trabalho de Filóstrato). O ponto central na discussão de Bougot, contudo, é a defesa de que a écfrase é especificamente a descrição da pintura de, ou contida em, um objeto de cunho artístico e, portanto, a descrição de imagens não produzidas pelo ecfrasta.

Paulo Martins (2016), nos mostra como Janice H. Koelb entende que a percepção da écfrase como **descrição de obra de arte** é um equívoco, pois difere das definições mais antigas além de restringir para o campo das artes o conceito de écfrase.Martins (2016), no entanto, não entende que tenha sido um equívoco, mas sim mais uma atribuição da **écfrase** que, enquanto conceito, abarcaria uma polissemia, em que o termo **écfrase** poderia ser entendida em seu sentido primeiro, enquanto elemento didático da arte retórica; ou como **gênero literário** em algumas ocasiões, quando passa a constituir-se como texto autônomo, não inserido em textos de um gênero primeiro, como a épica, por exemplo, ou ainda no sentido de descrição de obra de arte, e lembra, inclusive, que esta possibilidade de compreensão já estava presente na definição de Nicolau, como comentamos no sessão anterior. Relembrando, contudo, Bougot (1881), sabemos que há um choque entre sua percepção e a de Martins (2016) dado que se a **écfrase** é um discurso produzido, não há dependência de objeto artístico a ser descrito e, portanto, a **écfrase** não se limita a descrição de obra de arte. O critério de Bougot (1881) domesticou toda sua percepção relativa às diversas **écfrases** do Mundo Antigo e, portanto, ele defendia que mesmo o escudo de Aquiles se caracterizaria como obra de arte, o que fazia seu argumento ter sentido. O trabalho de Martins (2016) veio, contudo, ampliar as fronteiras e não delimitar com precisão anacrônica/desproporcional o conceito (ou categoria) de écfrase.

A écfrase manteve-se tradicionalmente sendo traduzida por descrição com o sentido mais voltado às artes plásticas, sem a expressão narrativa como observamos no artigo *Categorias epidíticas da* écfrase, em que João Adolfo Hansen explica que:

> Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de phazô, 'fazer entender', e *ek*, 'até o fim') significa 'exposição' ou 'descrição', associando-se às técnicas de amplificação de tópicas narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. (HANSEN, 2006, p. 86)

Neste artigo Hansen não dissocia completamente a ideia da **écfrase** do discurso retórico, mas no decorrer do texto observamos que a definição de **écfrase** como descrição adotada por ele inicialmente está mais próxima da pintura e escultura, seguindo, em certo sentido, a tradição de Bougot.

Apesar de apresentar aspectos da **écfrase** mais voltada ao campo das artes plásticas, entendemos que haja, no texto de Taunay, também uma **écfrase** enquanto construção discursiva nos moldes da retórica da Antiguidade, apropriada e ressignificada pela modernidade. Ainda que não tenha sido possível dizermos que Taunay foi diretamente contemporâneo de Bougot, notamos que o pensamento abordado por Bougot, em sua tradução e estudo crítico de Filóstrato, permeava os círculos de erudição das escolas de arte anteriores a ele, o que possibilitou ao próprio Bougot que formulasse suas ideias – procurando dar, inclusive, ainda maior acesso ao texto ao traduzi-lo para o francês[12] – e difundi-las

12 É importante ressaltar que à época a maioria dos eruditos, intelectuais e artistas tinham um contato significativo com os textos da Antiguidade e os tomavam como referência desde antes do surgimento da Arte Neoclássica.

entre os estudiosos de sua época. Entendemos que o Visconde de Taunay teve acesso a esse tipo de discussão mesmo em uma época em que, talvez, não tivesse o acesso "facilitado" pela tradução do francês, por via de seus familiares: seus tios e, sobretudo, seu pai, todos profundamente eruditos na cultura clássica, como vimos anteriormente.

A relação entre a literatura clássica e as artes plásticas também foi pensada a partir da máxima horaciana *ut pictura poesis*, que pode ser traduzida por "como a pintura, a poesia". Ana Carla Brito (2019) elabora um estudo especificamente acerca de como esse pensamento teórico influenciou a criação artística no Brasil do século XIX, analisando também a mesma obra de Visconde de Taunay em comparação às pinturas de Hipólito Caron. Brito (2019), alinhada a Lichtenstein, sugere que na *ut pictura poesis* há uma ordem hierárquica onde a pintura estaria num status superior à poesia, considerando-se que Horácio teria se reportado a Simonides de Ceos, "para o qual o sentido da visão era superior ao da audição, de modo que tal sentença se configurava em um privilégio da pintura, em cujos atributos visuais a poesia procuraria se espelhar" (BRITO, 2019, p. 48). Além disso, Brito aponta a possível existência de uma virada radical no período da renascença em que essa hierarquia é completamente invertida: "Embora continuassem utilizando a frase *ut pictura poesis*, a interpretação renascentista passava a se esboçar como uma *ut poesis pictura* – ou seja: a pintura deveria ser como uma poesia" (BRITO, 2019, p. 48).

Acerca dessa questão, no entanto, existem divergências de interpretação. Em primeiro lugar o fato que mencionamos acima, de que a comparação entre pintura e poesia não se dá exclusivamente em Horácio, mas também em Aristóteles, no âmbito da Retórica. Nesse sentido, Wesley Trimpi (1973) demonstrou que: 1) apesar de se referir à poesia e à pintura, Horácio na realidade está tratando de uma temática discursiva e técnica retórica, valendo-se inclusive de um exemplo aristotélico (a similaridade entre poesia e pintura) para desenvolver sua reflexão; 2) ao longo dos séculos a proposição de Horácio foi interpretada de formas variadas, embutindo-se assim até mesmo hierarquias entre uma e outra, não a partir da frase em si, mas dos exemplos que a seguem nos versos seguintes do poema horaciano. Assim, dar mais atenção à fala de Horácio de que a pintura é apreciada uma única vez e que a poesia é apreciada tantas vezes quanto seja repetida poderia levar o leitor a concluir uma superioridade da poesia; da mesma forma, a fala de que a pintura prefere a claridade para ser vista, inclusive por seu crítico, de forma bem explícita e que a poesia prefere a penumbra poderia levar à conclusão oposta.

Essa questão enriquece nosso trabalho uma vez que nos ajuda a pensar em como os eruditos oitocentistas se habituaram a ler os textos clássicos que utilizavam como referência. É relevante, inclusive, para esclarecer melhor a percepção da época sobre a relação entre texto literário e obra artística. É provável que a **écfrase** tenha sido atrelada à *ut pictura poesis,* assim como outras correntes teóricas podem ter sido exploradas por Taunay e seus contemporâneos. Contudo, o objetivo de nosso recorte atual está em compreender o possível uso que Alfredo Taunay fez da noção específica de **écfrase**, na linha da Segunda Sofística, enquanto ferramenta retórico-discursiva, complexificando o entendimento do conceito proposto por Maretti de descrição-narrativa. Não cabe aqui, portanto, adentrarmos de forma aprofundada nos usos variáveis que possa ter feito de outras referências antigas. Não ignoramos a possibilidade de que os contemporâneos de Taunay, e ele próprio, possam ter compreendido a **écfrase** e a *ut pictura poesis* como complementares uma à outra, porém essa hipótese requer um trabalho mais aprofundado a ser elaborado futuramente.[13]

CONCLUSÕES

Pretendemos argumentar, ao longo de nosso trabalho, que o Visconde de Taunay elaborou uma **écfrase** no romance *Inocência* e discutimos anteriormente alguns dos pontos onde o Visconde teve contato com a tradição clássica e artística. Nesse sentido, apresentaremos nesta última sessão uma compilação clara de nossos argumentos centrais e discutiremos um por um no intuito de trazer respostas ao nosso problema inicial, a saber a possibilidade da elaboração de uma **écfrase** no texto de Taunay e os indícios que nos levam a tal. Nossos três argumentos são: 1) a força da tradição clássica na vida e obra de Taunay, sobretudo graças a seus tios e pai; 2) sua familiaridade com o universo das teorias artísticas, também através de seus tios e seu pai; 3) e, por fim, nossa concordância com as reflexões de Maretti sobre uma **descrição-narrativa** no texto de Taunay que, entretanto, reconhecemos como uma **écfrase** por compartilhar das mesmas características, *mutatis mutandis*, da figura de linguagem da retórica clássica. Nossa questão, enfim, se resume a dois pontos: defender que o discurso produzido por Taunay é de fato uma **écfrase**, a partir de nossa argumentação teórica, e tentar encontrar indícios que reforçam a ideia de que esta **écfrase**, encontrada no primeiro capítulo de *Inocência,* foi construída intencionalmente por Taunay.

Efetivamente, como pudemos observar, Alfredo Taunay não estava alheio ao universo artístico. Mesmo seguindo a recomendação do pai para se encaminhar à carreira militar (TAUNAY, 1948), Alfredo Taunay não se afastou das obras artísticas, contudo, mais voltado à literatura, escreveu seus romances inspirando-se nas paisagens encontradas[14]. Acreditamos, portanto, que a vivência de Taunay no meio artístico desde cedo teve fortes influências em seu processo criativo e no incentivo à produção artística. Uma vez que nos dedicamos a pensar sobre uma possível relação de Taunay com a **écfrase**, precisamos relembrar como a **écfrase** é entendida no pensamento artístico da época e, como já vimos, ela era limitada à noção de **descrição de obra de arte**. Nesse sentido, o texto de Taunay destoa um pouco da definição compreendida entre os pintores: não há descrição de objeto, de obra de arte, mas descrição de uma paisagem; a menos que argumentemos que a paisagem é em si entendida como obra de arte (questão perfeitamente válida, mas sobre a qual não nos debruçaremos aqui), a operação realizada por Taunay não pode ter sido estritamente inspirada pelo pensamento artístico. Retificamos que em nosso entendimento da **écfrase**, discordamos de Bougot (1881) e demais que entendem a **écfrase** apenas como descrição de obra de arte, mas reforçamos aqui o pensamento vigente à época porque neste momento estamos dialogando com as possibilidades de compreensão do próprio Visconde de Taunay; em outras palavras, não estamos em um embate teórico neste momento, mas apenas avaliando as possibilidades intelectuais de uma época; no século XIX, **via literatura antiga**, muitos intelectuais tinham o conhecimento de que **através da escrita** – e também da oralidade – era possível elaborar

13 Destacamos, por exemplo, o dado interessante de que em suas memórias o Visconde de Taunay não menciona os retores da Segunda Sofística, como Hélio Teão, ou mesmo o próprio Filóstrato, mas se refere, entre muitos autores, majoritariamente latinos, a Horácio (SOUZA; SANTANA, 2019, p. 194). Preliminarmente, este dado nos sugere que o contato que Taunay teve com a ideia da relação entre pintura e texto literário tenha vindo originalmente da própria *ut pictura poesis*, mas isso não significa que o entendimento de sua época sobre o tema não englobasse uma grande amálgama das concepções aristotélicas, horacianas e da Segunda Sofística misturadas; isto poderia explicar a concepção de écfrase da pintura das Academias europeias do século XVIII. Estes são apenas indícios preliminares e requerem uma pesquisa mais aprofundada a ser realizada posteriormente.

14 Em nosso estudo não nos aprofundamos aos impactos da experiência de Taunay em relação as suas obras escritas pois estamos observando os artifícios literários utilizados pelo autor.

imagens tão claras que se assemelhavam a **imagens pintadas** e tal prática estava intimamente ligada ao entendimento do conceito de **retórica**. Intelectuais envolvidos simultaneamente com a erudição da literatura clássica e com o universo das artes plásticas podiam lidar com tal compreensão cotidianamente.

Não podemos dizer que Alfredo Taunay foi educado para ser aquilo que se entendia como um artista. Contudo, não podemos também ignorar que o meio artístico era comum em seu cotidiano, assim como não podemos ignorar o contato que teve com textos (tidos como) clássicos desde sua infância, passando pelo período em que estudou no Colégio Pedro II. Esse contato é um ponto importante para nosso estudo pois saber a qual tradição literária Taunay teve acesso nos oferece indícios de seu conhecimento sobre a **écfrase** também por vias literárias. Com efeito, dada a vasta erudição que Taunay apresenta cresce a probabilidade de uma familiaridade com Filóstrato, o velho e a segunda sofística. Reforçamos: Alfredo Taunay possuía um conhecimento amplo da literatura da Antiguidade Greco-Romana, em função de seus estudos e da presença de seu pai, Félix e seus tios, Carlos (SOUZA; SANTANA, 2019) e também Theodore Taunay; sobre este último, cumpre recordar que o livro *Idylles Brésiliennes* contém poemas escritos em latim por Theodore e traduzidos para o francês por Félix.

Isto, contudo, não se apresenta como prova suficiente de nossa questão, em virtude da ausência de citações e referências a estes textos ao longo da obra de Taunay. Se, por um lado, não podemos afirmar concretamente que Taunay se inspirou em Filóstrato ou em outro clássico e, por outro, o espaço conceitual da **écfrase** no universo da teoria artística da época é um pouco distinto da produção discursiva de Taunay que estudamos (se for entendida como descrição de obra de arte), é a reflexão de Maretti que oferece a última peça do quebra-cabeça: como vimos anteriormente, Maretti considera a **vividez** a característica central para entender o tipo de descrição realizada por Taunay, assim como o efeito gerado que "chega a assumir ares de narrativa", em outras palavras, Taunay estaria realizando um processo **narrativo** dentro de uma passagem que seria entendido num primeiro momento como **descritivo**. A palavra chave de contato entre o pensamento de Maretti e o nosso é **vividez** (ou *enargia*), considerando, novamente, que para se categorizar uma **écfrase** é necessário que haja a vividez no texto estudado, como escreve Martins:

> Outra questão que deve ser observada é a estreita relação entre écfrase e enargia. Esta muito bem elucidada pelo estudioso [Soares] já que, ao mesmo tempo em que demonstra sua estreita relação, admite independência entre ambas, diz que a enargia é característica *sine qua non* à écfrase, entretanto, pode aquela existir sem esta isoladamente. (MARTINS, 2016, p. 174)

Como visto, a *enargia* pode existir independente da **écfrase**, mas o contrário não pode acontecer, pois sem *enargia* não há **écfrase**. Logo, concordando com a definição de Maretti e considerando a grande proximidade que esta definição tem do conceito mais antigo de **écfrase**, podemos considerar que a operação realizada por Taunay no devido texto é uma **écfrase**. Entendemos, também porque os modos de organização do discurso propostos por Pereira *et al.* não conseguem abarcar o conceito de **écfrase**, pois colocam os conceitos de descrição e narração como opostos (quase) totais, diferente de como a **écfrase** é constituída, logo, de como é realizada por Taunay.

Quanto ao fato de Taunay identificar seu próprio texto como uma **écfrase**, retomamos a erudição de Taunay e sua familiaridade com o pensamento artístico. Lembramos neste momento dos argumentos oferecidos inicialmente neste artigo, que por si só não eram suficientes para concluirmos que Taunay havia de fato feito uma **écfrase**, e muito menos para dizer que o autor entendia seu texto dessa maneira.

Contudo, à luz dos estudos de Maretti em conformidade com os estudos apresentados da **écfrase** podemos concluir que, de fato, ao menos o trecho do tropeiro é uma **écfrase**. Retomamos, então, as informações trazidas pelo próprio autor em suas *Memórias* (1948) do uso que ele fazia dos clássicos como referências diretas em seu texto, do uso de termos latinos, e da inspiração[15] em Xenofonte para narrar as cenas da guerra do Paraguai em que esteve presente, e além disso a já conhecida vivência do autor no meio artístico. Esses dados em conjunto nos dão suporte para entendermos que há alta probabilidade de Alfredo Taunay ter conhecido a **écfrase**, e elaborado conscientemente em seu próprio texto uma **écfrase** que mesclasse sua herança familiar erudita e artística.

REFERÊNCIAS

AELIUS THEON; APHTHONIUS; HERMOGENES; NICOLAUS. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric.* Trad. de George A. Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

ALVES, Jorge. Narração. In: CEIA, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL).* 2009. Disponível em: < https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narracao/ > (Acesso em: Outubro de 2018).

[ANÔNIMO]. *Retórica a Herênio.* Trad. Adriana Seabra & A. P. Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005. Disponível em: < http://pt.slideshare.net/ronaldonovaes/retorica-a-herenio > (Acesso em: Maio de 2016).

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional.* São Paulo: Anna Blume, 2002. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=8ApyV5PHiwAC&oi=fnd&pg=PA11&dq=miss%C3%A3o+art%C3%ADstica+francesa+cria%C3%A7%C3%A3o+de+identidade+nacional&ots=yr_9BZpola&sig=e1r3e2Z8JB4YdOeq3wU9MKsQzRk#v=onepage&q=miss%C3%A3o%20art%C3%ADstica%20francesa%20cria%C3%A7%C3%A3o%20de%20identidade%20nacional&f=false > (Acesso em: Maio de 2016).

BOUGOT, Auguste. Introduction. In: PHILOSTRATE L'ANCIEN. *Une Galerie Antique de Soixante-Quatre Tableux.* Trad. Auguste Bougot. Paris: H. Loones, 1881.

BRITO, Ana Carla de. De Paisagens Escritas e Paisagens Pintadas: vínculos conceituais entre a pintura de Hipólito Caron e o romance *Inocência* de Anfredo Taunay. *PHILIA*, v. 1, n. 2, 2019, p. 42-67.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et l'expression.* Paris: Hachette, 1992.

DIAS, Elaine. Correspondências entre joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. *Anais do Museu Paulista.* São Paulo: n.2, p. 301 - 313, jul/dez 2006.

DIAS, Elaine. Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República, Tomo II.* Rio de Janeiro: DezenoveVinte, 2010. p. 208-217.

FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens.* Trad. de Rosangela S de Souza Amato. São Paulo: Hedra, 2012.

15 Já reconhecida nos estudos de: Lídia M. Maretti; Karina Anhezini; Ana Paula Squinelo e outros.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland *et al. Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.p. 257-275.

GOMES, Leny da Silva. EKPHRASIS - Palavra e Imagem. *X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação da UniRitter.* Disponível em: < http://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2966/434/454.pdf > (Acesso em: Maio de 2016).

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP.* São Paulo: n.71, p. 85- 105, set/nov 2006. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13554/15372 > (Acesso em: Maio de 2016).

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In.: *Ensaios sobre Literatura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MARETTI, Maria Lidia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Revista Clássica*, v. 29, n. 2, p. 163-204. 2016.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. Do sertanejo à Campanha imigratória: imagens do Brasil pelo Visconde de Taunay. *Revista de História Regional*, v. 13, n. 2. 2008. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2274/1761> (Acesso em: Maio 2016).

RODOLPHO, Melina. Écfrase *e Evidência nas letras latinas: Doutrina e Práxis.* São Paulo: Humanitas, 2012.

PAZ, Olegário. Descrição. In: CEIA, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL).* 2009. Disponível em: < https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/descricao/ > (Acesso em: Outubro de 2018).

PEREIRA, Cilene da Cunha; *et al.* Gêneros Textuais e modos de organização do discurso: uma proposta para a sala de aula. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino; SANTOS, Leonor Werneck (orgs.). *Estratégias de Leitura*: *texto e ensino.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p 27-58.

PRADO, Elisa dos Santos. *As edições não póstumas de Inocência (1872/1884), de Visconde de Taunay: análise do primeiro capítulo.* Dissertação (Mestrado em Literatura), Assis: Universidade Estadual Paulista, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94090/prado_es_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Acesso em: Maio de 2016).

SOUZA, Matheus Vargas de; SANTANA, Elisa da Silva. Os "clássicos" e a violência simbólica como colonialidade do saber: o caso do Visconde de Taunay. *Ofícios de Clio*, v. 4, n. 7, 2019, p. 190-206.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *Inocência.* 10ª ed.São Paulo: Ática, 1982, orig. 1872.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *O Visconde do Rio Branco*: glória do Brasil e da humanidade. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *Memórias do Visconde de Taunay.* São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

TRIMPI, Wesley. The Meaning of Horace's *ut pictura poesis. Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes*, v. 36, n. 1, 1973, p. 1-34.