

Transparência, opacidade e intermidialidade nos textos de ficção e não ficção de Visconde de Taunay

Transparency, Opacity and Intermediality in the Fiction and Nonfiction Texts of Visconde de Taunay

Solange Viaro Padilha
Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) | Curitiba | PR | BR
professorasolangeviaro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8935-5067>

Priscila Célia Giacomassi
Instituto Federal do Paraná (IFPR)
Colombo | PR | BR
priscila.giacomassi@ifpr.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-8823-405X>

Resumo: Este artigo explora os aspectos de transparência, opacidade e intermidialidade na obra de Visconde de Taunay (1843-1899), com ênfase no uso do enquadramento como marcador pictórico. O autor manipula esses conceitos para criar diversas camadas de significado. Na descrição da natureza, vocabulário e metáforas que remetem às artes visuais produzem imagens vívidas que evocam a pintura. O romancista direciona o olhar do leitor, influenciando sua percepção estética. A partir da comparação de passagens extraídas tanto de textos não ficcionais como *A retirada da Laguna* e *Paisagens brasileiras* quanto do romance *Inocência*, são destacados elementos que remetem à clareza descritiva e à complexidade interpretativa. A interação entre transparência, opacidade e intermidialidade torna os escritos de Taunay ricos em significado e abertos a múltiplas interpretações. Este estudo investiga as técnicas empregadas pelo autor, que demandam do leitor um processo dinâmico de construção de sentido.

Palavras-chave: Visconde de Taunay; transparência e opacidade; intermidialidade; *A retirada da Laguna*; *Paisagens brasileiras*; *Inocência*.

Abstract: This essay explores the aspects of transparency, opacity, and intermediality in the works of Visconde de Taunay (1843-1899), with an emphasis on the use of framing as a pictorial marker. The author manipulates these concepts to create multiple layers of meaning. In the description of nature, vocabulary and metaphors that refer to the visual arts produce vivid images that evoke painting. The novelist directs the



reader's gaze, influencing their aesthetic perception. By comparing passages from both nonfictional texts such as *A retirada da Laguna* and *Paisagens brasileiras* and the novel *Inocência*, elements that refer to descriptive clarity and interpretive complexity are highlighted. The interaction between transparency, opacity, and intermediality makes Taunay's writings rich in meaning and open to various interpretations. This study investigates the techniques employed by the author, which require the reader to engage in a dynamic process of meaning construction.

Keywords: Visconde de Taunay; transparency and opacity; intermediality; *A retirada da Laguna*; *Paisagens brasileiras*; *Inocência*.

To read, as we know, is to traverse written or printed signs – as if they were absent – in a movement toward meaning.

Louis Marin, *On Representation*

A existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, [...] configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abracer e compreender nossa própria existência.

Alberto Manguel, *Lendo imagens*

Nascido em uma família de artistas, Alfredo d'Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay, não podia deixar de ser marcado pela arte em suas múltiplas formas. Essa herança cultural se fez presente em sua obra literária, cuja construção verbal mantém um diálogo constante com outras modalidades de expressão artística, especialmente a pintura. Ao adentrar o sertão brasileiro, Taunay o transforma em um cenário vívido, proporcionando ao leitor uma intensa experiência sensorial. Efeitos de enquadramento, contrastes de luz e sombra, movimentos de aproximação ou distanciamento – que permitem o detalhamento ou uma visão panorâmica –, além de um léxico inspirado nas artes plásticas, produzem minuciosas descrições pictóricas.

Essas características permitem que seus textos, sejam eles ficcionais ou de não ficção, possam ser explorados e analisados considerando-se elementos relativos à transparência, opacidade e intermidialidade. Tais conceitos na literatura referem-se a diferentes modos de representar e interpretar o texto, bem como à relação deste com outras formas de mídia. A transparência pode ser entendida como os atributos de uma obra que facilitam a compreensão e a imersão do leitor, oferecendo uma janela clara para a narrativa ou o conteúdo, sem

chamar atenção para sua própria organização. Em contraste, a opacidade caracteriza textos que destacam seus próprios mecanismos de construção, desafiando o leitor a reconhecer e refletir sobre a estrutura e os processos de produção de sentido.

De acordo com Peter Lamarque (2014), leitores que demonstram um interesse realmente estético pelos romances irão priorizar a natureza opaca da escrita. Para o autor,

a conexão entre a ficção literária e os modos de leitura não é arbitrária. O fato de os leitores das grandes obras da literatura darem atenção especial à maneira precisa como o conteúdo é apresentado é parte integrante da prática de ler literatura como literatura. O que está em questão é o valor da literatura, e esse valor está profundamente envolvido com as complexidades do artifício linguístico (Lamarque, 2014, p. 13, tradução nossa).¹

Lamarque sugere que existe uma relação fundamental e necessária entre a forma como a literatura é escrita e a maneira como ela é lida. Leitores proficientes não apenas consomem o conteúdo das histórias, mas também prestam atenção especial à maneira precisa como o relato é apresentado. Isso significa que a forma literária – a escolha de palavras, a estrutura das frases, a organização do texto – é tão importante quanto a narrativa em si.

O leitor que não oferece resistência à narrativa e absorve o conteúdo sem estar ciente ou sem refletir a respeito dos mecanismos utilizados na produção textual parece se contentar com o prazer proporcionado por textos transparentes. De modo geral, a transparência é frequentemente associada a uma escrita que promove uma ilusão de realidade, minimizando a percepção dos leitores sobre a mediação textual. Essa abordagem tende a ser mais comum em narrativas nas quais a construção do mundo fictício é feita de forma a parecer contínua e natural, promovendo uma experiência de leitura imersiva. Poderíamos propor a seguinte reflexão: em que medida a opacidade está no texto ou no leitor? Seria possível ler um texto opaco como se fosse transparente? Uma leitura superficial possibilitaria esse tipo de apreensão estética?

A opacidade tende a enfatizar a materialidade do texto e os processos de significação. Por vezes, a escrita se apresenta com uma qualidade inherentemente opaca, que desafia a transparência da comunicação direta e expõe a complexidade e a instabilidade do significado ou a sua plurissignificação. A opacidade literária frequentemente envolve uma escrita que chama atenção para sua própria construção. Esses textos exigem uma leitura ativa e crítica, e um leitor atento, disposto a decifrar e questionar a própria natureza da obra.

A intermidialidade, entendida como a interação e a interseção entre diferentes mídias dentro de um texto literário, tem uma relação intrínseca com os conceitos de transparência e opacidade. Ao introduzir detalhes que remetem a outras mídias, como a pintura, a música, o cinema ou a fotografia, a literatura pode tanto reforçar a transparência quanto aumentar a opacidade, especialmente ao destacar a mediação e a construção do texto. O processo com-

¹ “the connection between literary fiction and modes of reading is not an arbitrary one. The fact that readers of the great works of literature give special attention to the precise manner in which the content is presented is integral to the practice of reading literature as literature. What is at issue is the value of literature and that value is deeply involved with the intricacies of linguistic artifice.”

posicional de Taunay – que constitui o fundamento central do estudo ora proposto – caracteriza-se pela incorporação de elementos pertencentes às artes visuais, com ênfase na pintura.

No âmbito da literatura e das artes visuais, a écfrase se configura como um recurso descriptivo de grande expressividade. Segundo a definição de Claus Clüver (2017, p. 4, tradução nossa), “Écfrase é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em uma mídia visual não-cinética”.² Sua presença na literatura não apenas enriquece o texto com elementos imagéticos, mas também cria uma ponte interdisciplinar entre as artes pictóricas e a escrita. A análise da écfrase oferece uma oportunidade de explorar as complexidades da intermidialidade e as nuances do diálogo entre diferentes formas de expressão artística.

Embora a écfrase seja tradicionalmente associada à descrição de produções artísticas, Taunay emprega esse recurso para expor elementos da natureza. Cada detalhe émeticamente delineado, evocando no leitor a sensação de estar diante de uma obra de arte. Tal estratégia pode ser observada no trecho abaixo, extraído do livro *Paisagens brasileiras* (2007), no qual o autor descreve a visita a uma gruta localizada na então Votuverava, município hoje conhecido como Rio Branco do Sul, no Estado do Paraná:

Do teto e quase a meio dessa nova sala, desce um como que feixe de canudos, que sustenta grandiosa concha invertida, toda cheia de estrias e terminada por pontas, que se vão afinando cada vez mais. E no extremo de cada uma delas brilha e refulge, tremulante como encantada gema, puríssima gota de água, que, antes de lá chegar, correra rápida e viva pelos canalículos do sustentáculo e da concha. Quanto dê a luz das velas, pois jamais ali se levam archotes a fim de ser poupad o ar respirável, observa-se por toda a parte, nos menores recantos, nos inúmeros nichos e nas reentrâncias do alvinitente revestimento o mais primoroso trabalho, imitando, já agulhas agrupadas, de todos os tamanhos e feitios, umas muito agudas, eretas, filiformes, outras curvas e grossas como tubos de órgão já rendilhados, gregas, arabescos e lavores de mil desenhos e conformações, caprichosos e tão delicados e peregrinos que não há olhos bastantes para admirar e colher de pronto; tudo, porém, molhado e a resumbrar umidade e, portanto, em via de contínua transformação e mudança (Taunay, 2007, p. 28).

Taunay organiza sua descrição de maneira a guiar o olhar do leitor, tal qual um pintor estrutura uma composição visual. A passagem inicia com uma visão ampla do teto, essa “grandiosa concha invertida”, antes de focar em detalhes mais específicos. Esse movimento de aproximação – do geral para o particular – cria uma dinâmica que simula a experiência de observar uma pintura ou escultura. Como leitores, vemos a sala emoldurada e nos sentimos na presença desse “como que feixe de canudos”, em cujas extremidades “brilha e refulge, tremulante como encantada gema, puríssima gota de água”. Ao descrever cada gota de água cristalina comparando-as a joias, o autor faz uso de um léxico pictural.

Para melhor detalhamento desse processo compositivo, focaremos particularmente nos elementos relacionados às modulações picturais. No artigo intitulado “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”, Liliane Louvel (2006) argumenta que os marcadores picturais são os componentes que atribuem ao texto o seu caráter imagético. Segundo a autora, tais recursos podem manifestar-se de diversas maneiras, entre elas:

² “Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium.”

- ◆ o léxico especializado (cores, linhas, camadas, formas, massas, nuances, perspectivas, efeitos de claro-escuro, simetria e dissimetria, tintas, texturas etc.);
- ◆ os efeitos de enquadramento (a presença de janelas, portas e outros tipos de aberturas);
- ◆ a focalização (a presença de um personagem em posição de *voyeur*);
- ◆ objetos relacionados à pintura, como miniaturas, fotografias, quadros, gravuras, joias, móveis, espelhos, todo tipo de objeto que reflete a luz.

Com base na teoria de Louvel (2006), procederemos à análise do fragmento de Taunay (2007) mencionado anteriormente, partindo de sua criteriosa seleção vocabular. Termos ou expressões tais como “grandiosa concha invertida”, “estrias”, “pontas, que se vão afinando”, “agulhas agrupadas, de todos os tamanhos e feitos, umas muito agudas, eretas, filiformes”, remetem a formas, texturas, volumes, linhas e trazem significativos efeitos visuais. A comparação com elementos arquitetônicos e musicais, a exemplo do agrupamento de estalactites “curvas e grossas como tubos de órgão”, confere uma qualidade sinestésica ao texto, evocando sonoridade e movimento.

A imagem da gota de água no extremo de cada estalactite, tremulante como preciosa gema que “brilha e refulge”, igualmente evoca uma sensação de preciosidade e movimento; afinal, a “puríssima gota de água” que “correra rápida e viva” pelos estreitos canais indica dinamismo visual e a captura de um momento efêmero. A superfície úmida reflete e refrata a luz de forma irregular, criando áreas de sombra e brilho, que contribuem para a sensação de movimento e transformação contínua. Dentro da caverna, ao ressaltar a lenta transfiguração da rocha representada por sua umidade criadora, não estaria o observador refletindo acerca de si próprio, de um processo de mudança interna? Nesse momento, pode-se estabelecer um paralelo entre a transformação da rocha e uma epifania do narrador, que observa atentamente o que acontece ao seu redor, como se ele mesmo estivesse vivenciando uma transformação ou ressignificação pessoal. Vívida e detalhada, a descrição ilumina as sensações e pensamentos mais íntimos do espectador, projetando seu estado de espírito na paisagem descrita e, reciprocamente, demonstrando a influência significativa do entorno sobre ele. Esse recurso, frequente na obra de Taunay e do período romântico, manifesta um sincretismo entre paisagem e indivíduo, especialmente em momentos de solidão.

Assim, a experiência visual e sensorial do espectador é intensificada pela interação da luz com as superfícies úmidas e texturizadas do salão. A menção à “luz das velas” sugere uma iluminação suave e difusa, responsável por criar padrões de luz e sombra que realçam os detalhes da sala, a exemplo das texturas e relevos. O revestimento “alvinitente” (branco ou claro) aponta para uma superfície lisa e brilhante, que também reflete a luz.

Os recantos, nichos e reentrâncias são descritos como tendo um trabalho primoroso, com “arabescos e lavores de mil desenhos e conformações”. Estes, segundo a concepção de Louvel (2006), remetem aos objetos relacionados à pintura. A descrição detalhada de elementos naturais utiliza vocabulário e metáforas que remetem primordialmente às artes visuais. Em desenhos caprichosos, a sombra complementa a luz, criando contrastes que adicionam profundidade e textura à cena, o que reforça a qualidade imagética do texto de Taunay. Quando um texto incorpora elementos de outras mídias de forma que não sejam meramente

ilustrativos, mas fundamentais para a construção do significado, o leitor é forçado a reconhecer e refletir acerca da opacidade e da natureza intermidial da obra.

É preciso ressaltar que a interação entre o texto e o leitor configura um aspecto essencial para a construção do significado literário. A partir dos marcadores picturais e das descrições minuciosas, a escrita de Taunay torna-se mais opaca e demanda um exame aguçado. O leitor não apenas visualiza as cenas descritas, como também participa de um diálogo constante com a obra; sua interpretação é moldada pela experiência individual e pela resposta emocional, não necessariamente emotiva. Esse processo de leitura interativa e dinâmica encontra respaldo nas teorias de Wolfgang Iser, que enfatizam a importância da participação atenta do leitor na realização do potencial de sentido do texto.

Ao investigar os aspectos multifacetados da leitura, Iser (1972) aponta para a participação ativa do leitor, que projeta no texto as suas próprias experiências e expectativas:

[A] atividade de leitura pode ser caracterizada como uma espécie de caleidoscópio de perspectivas, pré-intenções e recordações. Cada sentença contém uma antecipação da seguinte e funciona como uma espécie de visor para o que virá a seguir: por sua vez, isso altera a “antecipação” e, assim, torna-se um “visor” para o que foi lido. Todo esse processo representa a concretização da realidade potencial e não expressa do texto [...]. O próprio processo de antecipação e retrospecção não se desenvolve de maneira linear (Iser, 1972, p. 284, tradução nossa).³

Na perspectiva de Iser, portanto, a leitura é compreendida não como mera decodificação, mas como um processo ativo de construção de sentido. De maneira dinâmica e colaborativa, o leitor constantemente antecipa o que virá a seguir, com base nas pistas do texto, e reinterpreta o que já leu à luz das novas informações ou de recapitulações. Naturalmente, a narrativa carrega um potencial de interpretação que só se concretiza no ato da leitura. A escrita oferece pistas e direcionamentos, mas é o leitor, com seu “caleidoscópio de perspectivas”, quem dá vida e significado à obra.

Louvel (2006, p. 205) assinala que o “texto portador de descrição pictural se oferecerá como matéria para fornecer belos efeitos de enquadramento cercando como uma borda a descrição pictural”. Em *A retirada da Laguna* (2013), relato histórico da Guerra do Paraguai, essa característica se manifesta de forma exemplar: “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, p. 69). Ao descrever um dos acampamentos das tropas brasileiras às margens do Rio Retiro, Taunay não apenas captura a beleza natural do cenário, mas também a contrapõe a um conflito bélico de graves consequências. Esse contraste sublinha a trágica dissonância entre a serenidade da paisagem e a brutalidade da conflagração, destacando o impacto devastador que o combate teve sobre todos os envolvidos.

A expressão “corre a água emoldurada de palmares” ilustra o uso de enquadramento na narrativa. As palmeiras definem os limites do espaço visual, e atuam como uma moldura

³ “[...] the activity of reading can be characterised as a sort of kaleidoscope of perspectives, preintentions, recollections. Every sentence contains a preview of the next and forms a kind of viewfinder for what is to come: and this in turn changes the ‘preview’ and so becomes a ‘viewfinder’ for what has been read. This whole process represents the fulfilment of the potential, unexpressed reality of the text [...]. The process of anticipation and retrospection itself does not by any means develop in a smooth flow.”

natural que delimita e destaca o curso da água, criando um efeito semelhante a uma pintura dentro do texto. A descrição das margens sinuosas cobertas por relva “da mais bela cor esmeraldina” acrescenta camadas de textura e cor à imagem, além de trazer uma sensação de movimento. A escolha da cor verde-esmeralda não é meramente descritiva; ela engloba um valor estético que, além de evocar a beleza do local, remete à preciosidade da gema, o que destaca a riqueza da cena e do instante.

Percebe-se, dessa forma, que as narrativas de Taunay, sejam elas ficcionais ou não ficcionais, têm o que Priscila Giacomassi (2021, p. 260) considera um “potencial para transportar o leitor para a contemplação de quadros pictóricos construídos a partir de arranjos verbais específicos”, o que explica um narrador que “não consegue deixar de usar as ‘lentes’ de esteta e vê paisagens dignas de serem emolduradas a todo momento”. Essa capacidade de observar e apreciar a natureza, mesmo em meio ao confronto, demonstra a sensibilidade estética de Taunay:

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, p. 52).

Uma vez mais, o léxico empregado sugere um enquadramento natural, transformando a cena em algo digno de ser contemplado. A partir de um ponto de vista elevado, “uma eminência, entre outras”, pode-se observar a vasta paisagem. As “curvas convergentes” das margens funcionam como linhas que guiam o olhar do observador. A luz, por sua vez, é descrita como um elemento que unifica e suaviza a paisagem. As altas ribanceiras funcionam igualmente como bordas naturais que enquadram o curso das águas, enquanto o leito de grés vermelho acrescenta textura e cor.

A citação em destaque inclui ainda uma reflexão sobre a beleza natural e seu valor tanto para geólogos quanto para pensadores ou artesãos. “Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis?” Essa pergunta retórica insinua que a paisagem não é apenas um cenário deslumbrante, mas uma fonte de inspiração e estudo. A multifuncionalidade da descrição de Taunay, que vai além da simples contemplação estética, promove uma análise mais profunda da interação entre natureza e observador. O fragmento demonstra claramente o uso de enquadramento, conforme descrito por Louvel (2006). As descrições detalhadas das paisagens, a utilização da luz e os elementos naturais que atuam como molduras reforçam a qualidade imagética do texto.

Vale ressaltar ainda que elementos de transparência e opacidade podem ser detectados. A transparência é evidenciada pela clareza e precisão das descrições, que permitem ao leitor visualizar a cena com nitidez. A luz suave e brilhante, as águas frescas e as margens sinuosas são delineadas de modo a facilitar a imersão imediata na paisagem retratada. A opacidade, por sua vez, revela-se na complexidade e riqueza dos detalhes, que convidam o leitor a uma leitura mais contemplativa e interpretativa. Nesse contexto, Arthur Danto

assevera que “uma frase pode ter uma ocorrência tanto opaca quanto transparente [...]”, entendendo-se que é na opacidade que se dá o fenômeno da intencionalidade”, no qual o autor revela, por meio da sua composição, as “intenções literárias que não se realizariam se ele tivesse escolhido outras palavras” (Danto, 2005, p. 271). De acordo com o filósofo, a opacidade – em um texto como o de Taunay – não só enriquece a narrativa, mas também revela as intenções literárias do autor.

As lajes de pedra, a argila vermelha e a água corrente formam camadas de elementos naturais que sugerem texturas, cores, temperatura, dureza, maleabilidade e movimento. De maneira análoga, as metáforas, comparações e reflexões propostas adicionam ao texto diversas camadas de significado. O emprego desses recursos convida o leitor a participar ativamente da construção de sentido, envolvendo-o em uma experiência estética e reflexiva. Esse processo interativo é fundamental para a apreciação plena da obra, uma vez que estimula a reflexão crítica e a imaginação.

É interessante notar como esse tipo de composição literária que dialoga constantemente com a percepção estética da pintura acompanhará Taunay durante toda sua produção como escritor. Quando escreve suas *Memórias*, obra lançada postumamente em 1908, lá encontram-se novamente as palavras que, ao descreverem as paisagens que visitou quando jovem, brincam de pintar:

Assim foi que reproduzi com bastante êxito e fidelidade perspectivas muito curiosas e dignas de atenção, por exemplo, [...] a fantástica disposição dos píncaros de velho 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 terra. Impossível moldura mais pitoresca, mais original a todos os formosos campos de Goiás (Taunay, 2005, p. 211).

O enquadramento é mais uma vez parte central na descrição da paisagem, delimitando com elementos naturais todas as cores, formas e linhas dispostas no quadro que o autor organiza em detalhes. Taunay exalta suas próprias qualidades enquanto artista que reproduz “com bastante êxito e fidelidade perspectivas muito curiosas e dignas de atenção”. O escritor comprehendia que essas habilidades eram fruto da sua criação: “Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era eu o único [...] que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço” (Taunay, 2005, p. 179). Na literatura brasileira do século XIX, de fato, Taunay destaca-se por sua habilidade em criar descrições ricas e vivazes, que inserem o leitor em um universo sensorial e visualmente detalhado. Em *Inocência*, romance publicado originalmente em 1872, o autor exemplifica com maestria o uso de recursos estilísticos que evocam a pintura:

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 apaulladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entraça o seu tapume espinhoso (Taunay, 2008, p. 16).

Envolvido pela narrativa, o leitor acompanha de perto a jornada do personagem principal, Cirino, e percorre com ele os diversos espaços do Brasil. Esse uso elaborado da linguagem cria uma rica experiência sensorial, além de conferir uma camada de opacidade ao texto. Ao enfatizar a materialidade e a construção das paisagens, Taunay compõe uma narrativa mais reflexiva, na qual a beleza estética e a complexidade da representação coexistem. Constatata-se que as “as mui variadas paisagens” revelam-se à medida que o viajante se desloca. Assim como nos textos de não ficção, o uso de marcadores picturais em *Inocência* é prolífico:

Elementos que remetem às artes plásticas, em conjunto e harmoniosamente arranjados na composição, produzem esse tipo elaborado de descrição pictural, que, por sua vez, produz efeitos de enquadramento que “embelezam os olhos”: 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 apaulladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti”) (Giacomassi, 2021, p. 260).

O texto oferece ao leitor uma sequência de cenas que capturam a diversidade e a exuberância do interior do Brasil. A descrição inicia-se com a perspectiva de cerrados com árvores garbosas e altaneiras, que projetam sombras no terreno circundante. A “força da seiva que as alimenta” revela a vitalidade da flora local. Em seguida, a narrativa transita para vastos campos “cobertos de macega alta e alourada”, ou de grama delicada e verdejante, espontânea de flores silvestres, evocando uma variada paleta de cores. A exuberância dos capões, dispostos de forma regular e simétrica, surpreende ambos o observador e o leitor, e reforça a dimensão estética da descrição. Finalmente, Taunay retrata as charnecas e contrasta o altivo buriti com o rasteiro gravatá, que vivem lado a lado: o primeiro busca a liberdade das alturas, enquanto o outro se enreda nos próprios espinhos. Essa passagem exemplifica a habilidade do autor em criar um mosaico de paisagens que se desdobram à medida que o viajante avança, cada uma enriquecendo o texto com novas texturas, cores e formas.

Taunay emoldurou com palavras as belas paisagens que descobriu durante suas viagens pelo sertão brasileiro, criando, assim, esses quadros da natureza que povoam sua narrativa. Com a mesma destreza, sensibilidade e habilidade artística, ele igualmente elaborou um retrato da personagem que dá nome ao seu livro. Por meio do olhar de Cirino, que se encanta com a sertaneja na primeira vez que a avista, o narrador emoldura essa jovem que, apesar de doente, revela uma beleza impressionante:

Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante. Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios

sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces. Era o nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado. Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lenço, desceria um nada a camisinha de crivo que vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença (Taunay, 2008, p. 50-51).

O narrador segue atentamente o olhar do jovem médico. Louvel (2006, p. 211) ressalta a importância de um personagem que atue como um *voyeur*, portador de “um olhar que constitui a imagem como objeto de análise” e que dela se aproxime a ponto de quase tocá-la. Sem ação, Cirino observa Inocência. A idealização romântica do amor e da musa inatingível intensifica a expectativa do observador em relação ao objeto de sua veneração, o qual, por sua vez, provoca uma descarga emocional tão intensa que assombra o admirador.

O encantamento de Cirino ao ver Inocência remete ao conceito de Louis Marin sobre “o motivo do olhar interrompido pelo ofuscamento, [...] pelo deslumbramento ou estupefação, do qual o tema da Medusa seria a expressão dramática mais forte” (Marin, 2001, p. 384).⁴ A ação parece suspensa enquanto o rapaz, paralisado diante da jovem, a contempla. De acordo com Louvel (2006), esse tipo de narrativa segue um esquema clássico: inicialmente, a imagem é situada em seu contexto espacial; em seguida, ocorre um momento de fascinação quando o olhar é capturado; por fim, atordoado ou surpreso, o observador experimenta uma espécie de anestesia dos sentidos, ou cegueira.

Georges Didi-Huberman reflete sobre a relação entre o observador e o objeto observado: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (Didi-Huberman, 1998, p. 77). O filósofo sugere que o ato de ver é inherentemente perturbador e dinâmico, pois se trata de uma operação subjetiva. O encantamento de Cirino ao vislumbrar Inocência exemplifica essa ideia, evidenciando a tensão entre o espectador e o objeto observado, uma interação instável e aberta a múltiplas interpretações. Essa dinâmica reflete a complexidade da percepção visual, e destaca a natureza ativa e contínua do processo de ver e ser visto.

A multiplicidade dos sentidos é habilmente explorada nas narrativas de Taunay por meio do uso do enquadramento narrativo. Segundo Louvel (2006, p. 205), situações nas quais “o quadro se acha no início de um capítulo, ou no seu final, marcarão sua importância como portais estratégicos do texto”. No caso de *Inocência*, o capítulo introdutório, “O sertão e o sertanejo”, descreve detalhadamente o cenário em que se passará a trama. Funciona, dessa forma, como um portal que abre uma nova perspectiva para o leitor, a do sertão brasileiro: “Ali começa o sertão chamado bruto” (Taunay, 2008, p. 15). Após uma descrição da estrada que atravessa as regiões incultas, tal qual uma paleta introdutória, lê-se: “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, p. 17). Na companhia do narrador e do personagem-viajante, o leitor cruza o portal imagético e adentra o universo romanesco que se descortina à sua frente.

O efeito de enquadramento presente nas narrativas de Taunay permite a percepção sensorial de delimitação da paisagem. Para que um personagem possa ver, ele deve se encon-

⁴ “the motif of the gaze interrupted by blinding, [...] by dazzling or stupefaction, of which the Medusa theme would be the strongest dramatic expression”.

trar “face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar. ‘O topes da janela’ e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza uma ‘boa/bela vista’” (Louvel, 2006, p. 204). Esses lugares emolduram o espaço tanto exterior como interior, conforme o ponto de vista daquele que observa. Para Tiago Mestre (2016), a janela funciona “como um enquadramento para o mundo a partir do qual se vê e conhece a realidade” (Mestre, 2016, p. 25). Hans Belting assevera que (2015, p. 116) a moldura “não é somente uma delimitação estética, mas também um parâmetro de medida. Nesse sentido, não é um acaso que, em seus primórdios, as molduras dos quadros imitassem as molduras de uma janela real”.

A janela inevitavelmente convoca para si “a longa história da mediação do olhar, da apresentação, e mesmo da mobilização do desejo através da obliteração” (Mestre, 2026, p. 60-61). Uma imagem, quando observada a partir da abertura de uma porta ou janela, é automaticamente modificada por esse olhar que a percebe de forma mediada e, portanto, fruto de um processo de delimitação, seleção e exclusão de determinados elementos que a compõem. Esse mecanismo de percepção estética empresta valor simbólico ao elemento arquitetônico:

Olhando com atenção para as metáforas relacionadas com a janela, rapidamente chegamos à conclusão de que talvez não se trate simplesmente de um elemento arquitetônico transparente, que promove a visualidade, mas seja, mais do que isso, um dispositivo que regula intencionalmente essa possibilidade [...]. A noção de visualidade encontra-se implicada no termo correlativo em inglês para janela (*window*), que deriva do inglês arcaico *vindauga*, olho do vento (*eye of the wind*) (Mestre, 2016, p. 60-61).

Ao permitir enxergar através de superfícies que seriam opacas, não fosse por sua existência, a janela legitima o ato de observar. Belting (2015) destaca a dualidade experiencial proporcionada pelas janelas e portas, sugerindo que ambas permitem uma forma singular de percepção. Quando uma pessoa olha através de uma abertura, ela se encontra simultaneamente presente em dois espaços distintos: o “aqui” e o “ali”. O “aqui” representa a presença do espectador em um determinado ambiente. Já o “ali” refere-se aos locais afastados que o olhar pode alcançar, lugares nos quais o corpo não está, mas para onde a mente e a visão podem se deslocar. A janela, então, é vista como um meio que transcende as limitações materiais, permitindo que o indivíduo experimente uma sensação de incorporeidade. Esse conceito é crucial, pois implica que a visão não é um ato passivo; ela exige uma participação ativa do observador, que precisa ver através do limite físico e se conectar com o espaço além. Essa capacidade de transcender o imediato e se engajar com o distante amplifica a experiência de contemplação, tornando-a mais rica e profunda.

Quando um fragmento do cenário ou da paisagem é fixado como imagem, ele é automaticamente estetizado. Essa imagem torna-se, então, um recorte da realidade, com seus elementos reorganizados no espaço enquadrado. Isso pode ocorrer em duas direções: de dentro para fora e de fora para dentro, quando se dá aquilo que pode ser entendido como janela invertida. Verifica-se essa situação nas ocasiões em que o olhar externo contempla cenas e pessoas emolduradas por portas e janelas. Cirino experencia essa impressão estética na trama de *Inocência*, à medida que percorre o sertão até Sant’Ana. A angústia do jovem é acompanhada por uma narrativa que emoldura indivíduos que vivem praticamente isolados na região:

De vez em quando, naquela silenciosa rua em que tão bem se estampa o tipo melancólico de uma povoação acanhada e em decadência, aparece uma ou outra tropa carregada, que levanta nuvens de pó vermelho e atrai às janelas rostos macilentes de mulheres, ou à porta crianças pálidas das febres do Rio Paranaíba e barrigudas de comerem terra (Taunay, 2008, p. 149).

Esses desconhecidos, apresentados de maneira mais realista e não idealizada, surgem para Cirino como retratos vivos, enquadrados pelas portas e janelas. Eles observam curiosamente quem passa, interrompendo a monotonia do dia. Essa instância da narrativa serve como um pretexto para a crítica social. São habitantes esquecidos do sertão que, embora apareçam brevemente na trama, são destacados por Taunay. A perspectiva assemelha-se às passagens nas quais Cirino busca a imagem de Inocência, de fora para dentro da casa; nesses momentos, a janela é a única alternativa para superar a separação entre o interior e o exterior. De acordo com Belting (2015, p. 128), a abertura “delimita também a fronteira entre a esfera privada e a pública. Os moradores permanecem invisíveis para a rua, enquanto estes são capazes de observar de casa, sem serem vistos, o que se passa lá fora”. Essa observação sublinha a dualidade da janela como um portal tanto de conexão quanto de separação.

O aspecto simbólico desse portal integra a narrativa. O capítulo XVIII, “Idílio”, tem como epígrafe uma citação da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare: “Mas, que luz é essa que ali aparece naquela janela? A janela é o Oriente e Julieta o Sol. Sobe, belo astro, sobe e mata de inveja a pálida lua” (*apud* Taunay, 2008, p. 117). Ambos os pares românticos enfrentam obstáculos para viverem o seu amor. Ao enfatizar a luz (Julieta / Inocência) e a janela, o excerto ressalta a conexão poética e visual entre as duas obras. Desse modo, o encontro entre Romeu e Julieta é transportado para o sertão brasileiro (Giacomassi, 2021).

A idealização do amor romântico é reforçada visualmente pela perspectiva de baixo para cima, conhecida como *contra-plongée*. Esse efeito é perceptível no filme de Walter Lima Jr., *Inocência* (1983), que apresenta a cena da janela, enfatizando a mesma estética e simbologia:

Figura 1: Fotogramas do filme *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr.



Fonte: INOCÊNCIA 1983 completo. [S. l.: s. n.], 2017. Publicado pelo canal RED canal. 1h58min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otjoK1Go6wA>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Conforme observado na Figura 1, na película, o diretor permite ao telespectador experimentar os ângulos de visão de Cirino e de Inocência. O protagonista a vê emoldurada pela janela em *contra-plongée*, enquanto a moça o observa em *plongée*, de cima para baixo,

captando a admiração do jovem. Por um instante, ela parece absorver a veneração amorosa. Vivendo em reclusão no sertão brasileiro, e sob disciplina muito rígida imposta por seu pai, a perspectiva de Inocência é refletida através da visão de Cirino, que passa horas do lado de fora mirando a janela, na esperança de vê-la se abrir. Essa espera pela abertura do portal também é representada na transposição fílmica:

Figura 2: Fotogramas do filme *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr.



Fonte: INOCÊNCIA 1983 completo. [S. l.: s. n.], 2017. Publicado pelo canal RED canal. 1h58min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otjoK1Go6wA>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Segundo Mestre (2016), a janela atua como um órgão visual que possibilita a conexão com o mundo exterior e interior, seja observando de dentro para fora ou de fora para dentro, facilitando assim o entendimento do ambiente ao seu redor. A representação visual no filme *Inocência* reforça a ideia de que a janela é um ponto crucial de ligação entre os mundos interno e externo:

Depois de alguma vacilação, deu uma volta por toda a habitação, pulando os cercados, e tomou o ramo do frondoso laranjal, a cuja espessa sombra se abrigou por algum tempo.

Achegou-se, em seguida, à cerca dos fundos da casa e parou no meio do pátio, olhando com assombro para uma janela aberta.

Um vulto ali estava!... Era o dela; Inocência... Não havia duvidar (Taunay, 2008, p. 119).

Inocência aparece como um retrato fugaz emoldurado pela janela. Quando uma imagem é capturada pelo olhar de um personagem, a perspectiva pela qual os eventos são apresentados no texto revela o seu ponto de vista. Segundo Louvel (2006, p. 211), essa focalização pode ser evidenciada por marcadores como, por exemplo, “a surpresa, quando a imagem sai bruscamente da sombra”. É dessa forma que Inocência aparece a Cirino, o qual permanece por longo tempo com o olhar vidrado, voltado “com assombro para uma janela aberta” (Taunay, 2008, p. 119). O protagonista vê sua amada emergir das sombras. Agora ele está igualmente preso, mas por um torpor dos sentidos causado pelo efeito desse “olhar da Medusa”, no qual se vê enredado. Apesar de seu enlevo, o jovem está ciente do estado de cegamento provocado pelo surgimento de Inocência: “Maldita a hora em que vi aquela mulher... Seguia eu sosssegado o meu rumo... botaram-me a perder os seus olhos!...” (Taunay, 2008, p. 148). Cirino, assim, assume a atitude do *voyeur* descrito por Louvel: seu mundo “recua e morre à volta dele” porque todo seu ser está sequestrado pelo “ato de ver e de colocar-se inteiramente nesse ato” (2006, p. 212). Assim, a aparição de Inocência emoldurada pela janela, como se estivesse em um altar, acentua tanto a idealização da amada quanto a impossibilidade de realização desse amor – ambas características distintivas do Romantismo.

O título “Idílio”, atribuído ao capítulo que retrata o aguardado encontro, confere ao texto uma considerável força imagética. Louvel (2006) ressalta a natureza metapictural do vocábulo, que, por sua etimologia, pode sugerir indiretamente a ideia de um quadro. A autora esclarece que o termo advém do grego *eidyllion*, diminutivo de *eidos*, e significava originalmente “pequeno quadro”. Assim, a expressão “quadro idílico” representa um pleonasmo tanto clássico quanto moderno. Na literatura, um “idílio” refere-se a um poema breve de amor, ambientado em um cenário campestre. Portanto, o capítulo se apresenta como uma tela que ilustra uma cena bucólica de amor. A palavra “idílio” reforça a conexão visual e literária, e eleva a narrativa a um nível em que a forma e o conteúdo se entrelaçam harmoniosamente, criando uma experiência estética rica e multifacetada.

Como pudemos atestar, o quadro da janela proporciona o efeito de paisagem ou retrato emoldurado. Ao discutir esse mesmo tipo de impressão sensorial no campo da pintura, Marin afirma:

a moldura (com isso, refiro-me aos processos e procedimentos de enquadramento, às dinâmicas e ao poder de posicionamento) delegará algumas de suas funções a uma figura específica, que, mesmo enquanto participa da ação, na história que é “contada”, “representada”, expressará, por meio de seus gestos, sua postura, seu olhar, não tanto o que deve ser visto, o que o espectador *deve* ver, mas sim *a maneira de ver* (Marin, 2001, p. 358, tradução nossa).⁵

O filósofo propõe uma visão dinâmica da moldura, tratando-a não apenas como um objeto físico, mas como um conjunto de estratégias que orientam a experiência do espectador. Essa relação entre moldura e figura específica ou personagem cria uma complexa teia de significados, que convida o espectador a uma participação ativa na construção do

⁵ “[...] the frame (by this I mean the processes and procedures of framing, the dynamics and power of positioning) will delegate some of its functions to a particular figure, who, even as he participates in the action, in the story that is ‘told’, ‘represented’, will utter by his gestures, his posture, his gaze, not so much what is to be seen, what the viewer *must see, as the way to see it.*”

sentido da obra. Embora a citação de Marin se concentre na análise da pintura, seus conceitos podem ser aplicados a outras formas de arte, como a literatura, o cinema e a fotografia. Questões a respeito da relação entre autor, obra e espectador são suscitadas. Como o artista/escritor utiliza a moldura/narrativa e a figura específica/personagem/protagonista para transmitir suas ideias? Como o espectador/leitor interpreta essas possíveis mensagens e constrói seu próprio significado?

Ao reconhecer o poder da moldura ou do enquadramento proposto pelo autor, podemos nos tornar mais conscientes dos mecanismos que delineiam os contornos de nossa interpretação das criações artísticas. Desse modo, pode-se afirmar que tanto Marin quanto Taunay nos convidam a refletir sobre o papel da arte, e a maneira como ela pode influenciar nossa percepção do mundo e nossas relações com a alteridade.

Considerações finais

A análise da obra de Taunay, com foco nas técnicas descritivas e na relação entre literatura e outras mídias, revela camadas de significação e um preciosismo de linguagem que demandam do leitor uma postura aberta às suas complexidades interpretativas. Ao explorar a transparência e a opacidade, bem como o uso da intermidialidade presente em suas narrativas, observamos como o autor consegue criar uma experiência estética significativa. Louvel (2006, p. 204) afirma que, dependendo da habilidade do narrador, um texto pode certamente “emoldura[r] a descrição de uma pintura”. Os escritos do Visconde de Taunay, quer sejam de ficção ou de não ficção, fornecem extenso material para análise nesse sentido. O autor usa palavras para fazer o que os pincéis fazem por meio de traços e tintas. Suas descrições criam cenários, paisagens e retratos, que aparecem emoldurados por elementos visuais, em especial os topes de janelas e portas.

Ao parafrasear Marin, Emmanuel Alloa afirma que “opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irredutível. Janela aberta, a pintura da representação permite a visibilidade; corpo opaco, ela garante a lisibilidade” (Alloa, 2015, p. 14). Marin sugere que opacidade e transparência, embora aparentemente opostas, estão intrinsecamente conectadas. A metáfora da “janela aberta” indica que a pintura, enquanto forma de representação, oferece uma visão clara e direta (transparência), permitindo que os espectadores vejam o mundo que ela retrata. Ao mesmo tempo, a pintura é também um “corpo opaco”, um objeto físico que demanda interpretação e leitura (opacidade). Essa dualidade significa que a pintura, ou qualquer forma de arte representacional, equilibra a visibilidade com a necessidade de uma interpretação mais profunda, na qual clareza visual e a complexidade interpretativa coexistem e se complementam.

Da mesma forma, a obra de Taunay revela uma profusão de elementos que abrangem tanto a clareza descritiva quanto a profundidade interpretativa. Tal procedimento exige do leitor uma atitude de abertura dialógica entre literatura e outras mídias, em especial a pintura. Nesse sentido, Alberto Manguel assegura:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local perfeito para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um

teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência através de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (Manguel, 2009, p. 291).

A ideia de Manguel sobre a imagem emoldurada como palco e sua capacidade de evocar histórias ilustra bem o processo de leitura das composições de Taunay. A análise de obras como *A retirada da Laguna*, *Paisagens brasileiras* e *Inocência* exige um processo dinâmico de construção de sentido por parte do leitor. A interação entre transparência, opacidade e intermidialidade enriquece os escritos de Taunay, tornando-os abertos a múltiplas interpretações. Ao explorar elementos que dialogam entre áreas distintas, como literatura e pintura, esses trabalhos se transformam em verdadeiros quadros literários e textos pictóricos, em que cada leitura pode revelar novas camadas de significado.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7-19.
- BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 115-137.
- CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GIACOMASSI, Priscila Célia. *Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional*. 353 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.
- INOCÊNCIA. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Embrafilme, 1983. 1h58min, Cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otjoK1Go6wA>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- ISER, Wolfgang. The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, v. 3, n. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), p. 279-299.
- LAMARQUE, Peter. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield, 2014.
- LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARIN, Louis. *On Representation*. Translated by Catherine Porter. Stanford. California: Stanford University Press, 2001.

MESTRE, Tiago Alexandre Teixeira. *A janela e a moldura – o espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez*. 267 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-122213/publico/tiagomes-tre.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2025.

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. *Paisagens brasileiras*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.