

EDINÍLIA NASCIMENTO CRUZ

**DIMENSÕES DO ESPAÇO: UMA
ABORDAGEM DE *INOCÊNCIA*, DE
VISCONDE DE TAUNAY**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Novembro/2012**

EDINÍLIA NASCIMENTO CRUZ

**DIMENSÕES DO ESPAÇO: UMA
ABORDAGEM DE *INOCÊNCIA*, DE
VISCONDE DE TAUNAY**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Anelito de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Novembro/2012**

C957d

Cruz, Edinília Nascimento.

Dimensões do espaço [manuscrito]: uma abordagem de *Inocência*, de Visconde de Taunay / Edinília Nascimento Cruz. – 2012.
182 f.

Bibliografia: f. 176-182.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Anelito de Oliveira.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. Taunay, Visconde de, 1843-1899 – *Inocência* – Estudo. 4. Espaço. I. Oliveira, Anelito de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Uma abordagem de *Inocência*, de Visconde de Taunay.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada “DIMENSÕES DO ESPAÇO: UMA ABORDAGEM DE INOCÊNCIA, DE VISCONDE DE TAUNAY” de autoria da mestranda em Letras - Estudos Literários EDINÍLIA NASCIMENTO CRUZ, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Aurora Cardoso de Quadros - Unimontes

Prof.^a. Dr.^a. Olga Maria Castrillon Mendes - UNEMAT

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira - Unimontes

Prof.^a Dr.^a ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 30 de novembro de 2012.

Ao Darci Godói Quintão, por habitar e compartilhar comigo o espaço onde guardo minhas alegrias, tristezas, aflições, desejos e conquistas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me possibilitou trilhar todos os caminhos possíveis mantendo acesa a chama que me motiva a viver.

Ao meu orientador, Professor Doutor Anelito Pereira de Oliveira, pelas indicações de leitura, discussões, desafios provocados, conhecimentos compartilhados e direcionamento na travessia deste percurso.

Ao Professor Doutor Elcio Lucas de Oliveira, pelos apontamentos e sugestões no processo de qualificação que foram imprescindíveis para evolução da qualidade desta pesquisa e pela magnífica atuação na Banca Examinadora.

À professora Doutora Olga Maria Castrillon-Mendes, que gentilmente aceitou participar da Banca Examinadora, apresentando leitura atenta, proficiente e reflexiva, valiosíssima para a avaliação final deste trabalho.

Aos Professores Doutores Ivana Ferrante Rebello e Almeida, pela importante contribuição na Banca de Qualificação, Edwrigens Aparecida Ribeiro de Almeida, pelas sugestões no parecer do projeto de pesquisa, Maria Generosa Couto e Telma Borges da Silva pelo carinho e acolhimento afetivo, Rodrigo Guimarães e Aurora Cardoso de Quadros pela expressiva colaboração.

À Universidade Estadual de Montes Claros, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários e aos colegas de mestrado pelas discussões durante as disciplinas cursadas que muito me auxiliaram no meu progresso.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, pela prontidão e eficácia na viabilização do andamento das atividades, pela presteza e agilidade todas as vezes por mim solicitadas.

À Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, pela concessão da bolsa para cursar o Mestrado.

À Secretaria Municipal de Educação de Itacarambi pelo apoio institucional. A Rudimar Barbosa pela oportunidade a mim concedida. A Araci Pereira dos Santos Neri e a Maria Francisca dos Santos Vieira pelo incentivo ao aperfeiçoamento profissional.

À minha família e irmãos, em especial à minha mãe Hercília Freitas, pelo carinho de sempre. Ao Darci Godói, por todos os momentos, pela compreensão, apoio, paciência e afeto durante a realização deste trabalho.

A pesquisa contou com o auxílio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais - Fapemig na realização de viagens para coleta de dados e participação em eventos externos.

Papilio Innocentia

“Sertão bruto. Além correm as selvagens
Águas do Sucuriú. Eis a tapera:
Triste lar de Inocência!

[...]

Tudo deserto! Só, de quando em quando,
Passa uma borboleta sertaneja,
Asas de azul e branco ao sol ondeando...”

(CORREIA, 2003, p. 22)

“Nem os maiores e mais hábeis paisagistas poderiam reproduzir as grandiosas cenas do interior do Brasil: a majestade da solidão, a solene e acabrunhadora serenidade do deserto [...]”

(TAUNAY, 2005, p. 180)

RESUMO

Nesta dissertação, analisa-se o romance *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, a partir da relevância e produtividade da categoria espaço. Abordando-se as espacialidades da casa e do sertão, reconsidera-se o desenvolvimento do Romantismo brasileiro do final do século XIX, refletindo-se sobre o processo de formação da nação brasileira na concepção do regionalismo sertanista. Indaga-se sobre a configuração da paisagem geográfica e cultural e sua relação com a representação do nacionalismo na obra. O estudo desenvolve-se tomando como eixo norteador as ressignificações do campo e da cidade que permeiam o universo das personagens. Partindo-se da leitura do macro para o microespaço, busca-se compreender a projeção dessa categoria na narrativa e sua interferência nas situações de conflito, clausura, solidão e isolamento em que vivem as personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Visconde de Taunay; *Inocência*; Espaço.

RÉSUMÉ

Dans cette dissertation, on analyse le roman *Inocência* (1872), du Vicomte de Taunay, à partir l'importance et la productivité de l'espace. En abordant les spacements de la maison et du sertão, on reconsidère le développement du Romantisme brésilien de la fin du XIXe siècle, qui reflète sur le processus de formation de la nation brésilienne dans la conception du régionalisme du sertão. On recherche au sujet de la configuration du paysage géographique et culturelle et ses relations avec la représentation du nationalisme dans le roman. L'étude est développée en utilisant comme point essentiel de guidance les réassignifications de la campagne et de la ville qui influencent profondément l'univers des personnages. En commençant par la lecture du macro vers le micro-espace, on cherche à comprendre la projection de cette catégorie dans le récit et son interférence dans les situations de conflit, réclusion, la solitude et l'isolement dans lesquelles vivent les personnages.

MOTS-CLÉS: Littérature Brésilienne; Tradition et Modernité; Vicomte de Taunay; *Inocência*; Espace.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – ESPAÇO E LITERATURA: A NAÇÃO EM QUESTÃO	
1.1 Considerações em torno do Romantismo.....	18
1.2 A recepção de <i>Inocência</i> : revisão crítica.....	22
1.3 Leitura do espaço: a paisagem em <i>Inocência</i>	30
1.4 Céus e terras do Brasil: a água na paisagem de <i>Inocência</i>	45
1.5 Narração da nação: a paisagem como representação do nacional.....	52
CAPÍTULO 2 – A ESCRITA DO SERTÃO: RELAÇÃO CAMPO E CIDADE	
2.1 O campo e a cidade nas representações espaciais de <i>Inocência</i>	69
2.2 O regionalismo no sertão: traços, contornos e rugas.....	75
2.3 O sertão da (I)nocência no cenário social e cultural.....	88
2.4 Travessia do sertão: tempo e espaço na metáfora do encontro.....	101
2.5 A imensidão íntima: sol e lua na atmosfera idílica.....	111
CAPÍTULO 3 – A CASA E O QUARTO: FRONTEIRA E CLAUSURA	
3.1 A casa – o microcosmo de <i>Inocência</i> : entre o vivido e o sonhado.....	117
3.2 O quarto – ninho da intimidade e silêncio.....	131
3.3 A metáfora do olhar e confinamento – entre luz e sombra.....	150
3.4 <i>Papilio Innocentia</i> : o casulo e a crisálida.....	158
3.5 Paisagens da solidão: outras travessias.....	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176

INTRODUÇÃO

Visconde de Taunay e o Romantismo

Alfredo D'Escragnolle Taunay, Visconde de Taunay, teve destaque no cenário público tanto como escritor como político. Sua produção é prolífera em gêneros distintos e dialoga a experiência de guerra com o conhecimento do sertão. A participação na campanha contra o Paraguai levou-o a percorrer o interior do país. Fez de seus relatos de viagens sua travessia para a literatura e conquistou espaço representativo no meio literário.

Conviveu no ambiente favorável às artes, fazendo parte de um grupo de intelectuais renomados, dentre eles D. Pedro II, José Veríssimo, Joaquim Nabuco e Machado de Assis, com os quais correspondia. Discutiam, entre outros assuntos, literatura. A influência do avô, Nicolas-Antoine, e, sobretudo, da escola de arte francesa teve relevância na formação do escritor. A maneira como representou a paisagem inferiu na análise de sua obra pela crítica, que, de maneira geral, o definiu como divulgador do sertão na literatura brasileira. Antonio Candido (1981), no texto “A sensibilidade e o bom senso de Visconde de Taunay”, destaca a habilidade do escritor para interpretar a paisagem. Segundo Candido:

Poucos terão efetuado levantamento tão cabal do país quanto Alfredo de Taunay que, na ficção e no documentário, só fez descrever as suas cidades e campos, a natureza e o homem, preocupado em registrar, depor, interpretar (CANDIDO, 1981, p. 296).

Há duas linhas que separam a produção de Taunay: uma de caráter documental, histórico e outra literária. A recepção crítica de sua obra ganha destaque pelo estilo ímpar que fez dele “[...] um caso raro na literatura do tempo, para a qual trouxe uma rica experiência de guerra e sertão, depurada por sensibilidade e cultura nutridas de música e artes plásticas” (CANDIDO, 1981, p. 307).

A atuação em vários segmentos deu-lhe, como experiência, conhecimento das causas sociais, culturais e da política da nação. Defendeu projetos ousados e polêmicos para seu tempo¹, e registrou o cotidiano sertanejo dentro e fora da literatura. Segundo Gentil de Azevedo (1968), Visconde de Taunay enquanto esteve na política apoiou-se na causa da imigração como uma das formas de colaborar com a modernização da nação e consequentemente realizar seu grande desejo que era acelerar o povoamento do Brasil² (AZEVEDO, 1968, p. 214).

Em *Memórias* (2005)³, o escritor comenta, entre outros assuntos, sua decepção com a situação pela qual passava a literatura da época, com a desvalorização da crítica e com o baixo nível intelectual do público leitor. Estava empenhado em colaborar e se dedicar ao projeto literário brasileiro, mas sentia-se desiludido com a situação cultural do país:

Verdade é que, vivendo num país apático e indiferente, como o Brasil, em todos os assuntos, máxime em literatura, faltaram-me o atrito, a crítica justa ou apaixonada, o interesse dos leitores e as lutas veementes, além de ganho material, que não pouco exprime e estimula, por muito que se queira negar mais esta causa de incitamento (TAUNAY, 2005, p. 234).

Sua visão sobre a literatura brasileira não era tão animadora. A carência de cultura, a falta de leitores e recursos não permitiam ao escritor viver exclusivamente de sua produção e isso o incomodava. A maneira como os críticos atuavam, de forma apática, pouco estimulava Visconde de Taunay. Reivindicava da crítica da época

¹ Nas obras *Nacionalização* (1886) e *Casamento Civil* (1886), Taunay registra duas grandes causas polêmicas em prol da modernização do Brasil. Empenhou-se em favor da liberdade do negro e da valorização cultural do indígena. Com ideias à frente de seu tempo, trabalhou incansavelmente em projetos de desenvolvimento da população.

² José Luís Jobim, no texto “Quem deve ser brasileiro?: As opiniões de Taunay e Machado de Assis sobre a *Nacionalização*”, analisa essa polêmica questão proposta por Taunay, cuja resposta resultou no projeto de lei de naturalização. A manifestação a favor da naturalização e a garantia de direitos nacionais a estrangeiros no contexto do século XIX foi uma atitude ousada, uma vez que a política da época estava voltada para valorização do nacional e do sentimento patriótico (JOBIM, 2005).

³ Sérgio Medeiros tem realizado extraordinário e extensivo trabalho de reedição da obra de Taunay. Organizou a reedição de *Irecê a Guanã* (2000) e das *Memórias* (2004), cuja escrita Taunay iniciou a partir de 1890 e teve sua primeira publicação em 1948, 50 anos após a sua morte, em cumprimento a um desejo expresso por este. O autor depositou os originais na Arca de Sigilo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, acompanhados de uma declaração de que só deveriam ir a público cem anos após seu nascimento ou 50 anos após 1893. O teor da declaração encontra-se disponível em *Memórias*, 2005, p. 23, texto de introdução assinado por seus filhos Afonso E. Taunay e Raul de Taunay.

mais veemência e mais profundidade. Enquanto crítico de jornal, opinou sobre a condição de subdesenvolvimento do país e da literatura.

Com o meio cultural em plena efervescência, o empenho de criar uma literatura com os traços da paisagem e do povo brasileiro predominava entre os escritores que, de uma forma ou de outra, buscavam imprimir em suas produções o sentimento de nacionalidade. É desse lugar social, político e histórico que surge o romancista Visconde de Taunay.

A singularidade desse autor se fez pelo fato de recriar um universo romântico que fosse capaz de mostrar o sertão brasileiro, amparado pelo empenho de produzir uma literatura que representasse o Brasil inserido no seu tempo e espaço. “Certas manifestações da emoção e da elaboração estética podem ser mais bem compreendidas, portanto, se forem referidas ao contexto social” (CANDIDO, 2006, p. 79). A nação recém-formada, o desejo de independência, e o rompimento cultural com a metrópole levavam o escritor a se voltar para o projeto de nacionalização literária. Candido produz a crítica sobre esse autor dando relevo a essa maneira de escrever e se inscrever no espaço:

A paisagem deixou de ser, para ele, um espetáculo: integrou-se na sua mais vivida experiência de homem. Ao naturismo pré-romântico da Tijuca, do avô e dos tios e do parente Chateaubriand, vem fundir-se o sertanismo prático da Expedição de Mato Grosso. Ao músico e desenhista, orgulhoso dos dotes físicos e artísticos, o tenente da Comissão de Engenheiros, integrado no corpo do país de um modo desconhecido a qualquer outro romancista do tempo (CANDIDO, 1981, p. 308, grifos meus).

O estilo do Visconde de Taunay foi determinante para apresentar à literatura romântica um modelo que mais tarde iria se consagrar ao ser amplamente focado na tradição do romance brasileiro, que é tratar a paisagem como experiência do vivido, do autêntico sentimento de nacionalidade e adotar o sertão como cena.

Na segunda metade do século XIX, com o surgimento do regionalismo, o romance brasileiro, ainda engatinhando, recebe um impulso extraordinário. Visconde de Taunay surge com a inovação dos cenários e tipos vivos. Sua obra condensa paisagem, o meio e o povo. Ganha destaque no Romantismo por introduzir, com

*Inocência*⁴, um estilo regionalista nutrido pelo desejo de mostrar o Brasil que conheceu em suas viagens pelo interior.

Ao se delinear o espaço em que conviveu Visconde de Taunay⁵ na sociedade carioca do século XIX, evidencia-se o contexto em que se insere sua obra. É possível compreender os diversos olhares e motivações que levaram a crítica a contextualizar a obra do autor a partir de perspectivas tão diversas, sejam elas de corrente estética, sociológica ou histórica.

Percorrendo a historiografia e a crítica literária, observa-se que a obra desse autor possui um amplo material. Os estudos produzidos no Brasil desde o século XIX sobre esse escritor se fizeram por meio da associação entre as experiências de viagem e de guerra, episódios marcantes que lhe serviram de fonte e inspiração literária. Sílvio Romero (1980) traz um estudo sobre o legado de Visconde de Taunay e as influências da guerra e das viagens. Segundo Romero:

À visão, pois, ao conhecimento direto que teve Taunay da natureza brasileira e mais desse profundo sentimento de solidariedade nacional, engrandecido, depurado pelas dores penadas em comum numa dura guerra, como foi a do Paraguai, deveu ele esse aferrado brasileirismo, que traduz através de toda a sua obra e faz deste filho de franceses um dos nacionalistas mais extremados de nossa literatura (ROMERO, 1980, p. 1493).

Romero destaca o contraponto entre a descendência francesa e o envolvimento de Taunay no empenho em consolidar a literatura nacional. O crítico analisa as produções desse autor e busca enfatizar a importância da experiência da guerra, das viagens ao sertão brasileiro na formação do escritor, além de ressaltar suas aptidões de músico, desenhista, pintor. De acordo com a opinião de Romero, “É preciso, porém, estudá-lo mais a fundo na sua estética, na sua filosofia, na sua intuição do

⁴ *Inocência* inicialmente foi publicado com o pseudônimo Sylvio Dinarte e o autor tinha vinte e nove anos. Visconde de Taunay escreveu também mais cinco romances: *A Mocidade de Trajano* (1871), *Lágrimas do Coração* (1872), *Ouro Sobre Azul* (1875), *O Encilhamento* (1894), *No Declínio* (1898) e inúmeras obras. Conferir: MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: UNESP, 2006, p. 51.

⁵ Além do Pseudônimo Sylvio Dinarte, Taunay usou Jorge Palmer, Heitor Malheiros, André Vidal, Eugênio de Mello, Anapurus, Carmontaigne, Flávio Elysio, Mucio Scaevola, Tory, A velha Syracusa, Sebastião Corte Real, entre outros. (Majores detalhes ver Maretti, 2006, p. 57).

mundo e da sociedade. [...] Como, porém, viu ele e representou o homem? Eis o problema, eis o que resta investigar” (ROMERO, 2002, p. 413-414).

Visconde de Taunay estava empenhado em apresentar uma visão mais crítica de nossas paisagens e costumes. José Veríssimo (1981) reforça essa forma fundamental na caracterização do estilo desse escritor. Conforme diz:

Paisagens e costumes são descritos com mais senso da realidade e mais sobriedade e exatidão de traços. E não somente a sua representação interessa ao autor, senão também aspectos políticos, sociais e morais, que ressaíam da ação, das personagens ou dos usos (VERÍSSIMO, 1981, p. 221).

A crítica de José Veríssimo aponta os aspectos paisagísticos na obra. Veríssimo ressalta que incorre na falta de coesão o conjunto de suas produções, tendo conseguido “[...] um lugar na nossa literatura: [...] a *Retirada da Laguna* e o romance de costumes sertanejos *Inocência*, [...]” (VERÍSSIMO, 1981, p. 221). As demais produções são consideradas pelo crítico de pouco valor literário que, em geral, não lhe conferiram lugar na história da literatura.

Ao viajar para o sertão, Visconde de Taunay encantou-se com o universo sertanejo, tornando-se um observador dos espaços que percorreu. Recordou, em suas *Memórias*, os momentos em que lá esteve. “[...] É que experimentei ali, na prática das idéias e teses de Jean-Jacques Rousseau, a doçura da vida não-civilizada e o contato do homem bom de índole, mas inculto e agreste” (TAUNAY, 2005, p. 249). A cada pouso colhia um e outro tipo que mais tarde lhe serviram de modelo para compor o livro *Inocência*. Esse processo de catalogação foi cuidadosamente registrado. “Jacinta Garcia deu, pois, nascimento moral a *Inocência*. Não levei, porém, a exatidão e maldade a ponto também desta fazer desgraçada morfética.” (TAUNAY, 2005, p. 366). O período que passou no sertão levou o escritor a conhecer múltiplos episódios sertanejos. O sertão e tudo que lá viu e experimentou, a natureza, as paisagens, tornaram-se lembranças felizes de sua vida:

Que saudade agora, neste momento, sinto, ao lembrar-me daquele estupendo cenário, do cantar incipiente de mil pássaros, do ruído longínquo do Aquidauna, encachoeirado naquele trecho, e do colorido

purpúreo e áureo do céu em que víamos subir, leve e adelgaçadamente, novelos de fumaça, a mais e mais densa (TAUNAY, 2005, p. 265).

O autor relata suas experiências de guerra e, minuciosamente, mapeia o trajeto que fez. Numa demonstração de euforia, guia o leitor a viajar com ele e conhecer o universo sertanejo. Tudo é explicado em demonstração de que se inspirou e planejou o romance com base nos espaços transitados:

O estilo suficientemente cuidado e de boa feição vernácula preenche bem o fim, revestindo do prestígio da frase descrições perfeitamente verdadeiras em que procurei reproduzir, com exatidão, impressões recolhidas em pleno sertão (TAUNAY, 2005, p. 227, grifos nossos).

Partindo dessas reflexões em que se situa Visconde de Taunay no contexto crítico do Romantismo, tem-se a dimensão da complexidade que envolve sua obra e, sobretudo, o panorama histórico-literário em que *Inocência* ganha particularidade no cenário nacional. Conforme mencionado por Lídia Maretti, aspectos esclarecedores sobre a produção desse escritor levam à compreensão da necessidade de um estudo cuidadoso das particularidades de cada obra sua (MARETTI, 2006, p. 66).

Para realizar esta pesquisa nos moldes delineados nesse percurso, foi necessário somar as leituras de obras selecionadas no corpo teórico, deslocar-me para a cidade do Rio de Janeiro e coletar dados nas visitas realizadas à Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Academia Brasileira de Letras, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Fundação Casa de Rui Barbosa. Em São Paulo, visitei o Museu Paulista (jornais da época e cartas), a Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB (Seção de obras raras) e a Biblioteca do Curso de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

A partir dessas considerações, procuramos examinar a configuração do espaço⁶ em *Inocência* e seus desdobramentos, ambiente, ambientação, cenário, fronteira e território, dentro de um conjunto teórico que levou a compreender a significação desses elementos na obra, tanto numa perspectiva estética, quanto sociocultural.

⁶ A escolha do espaço como tema central e fio de condução das discussões e análise nesta dissertação se justifica, por ser aquele uma categoria expressiva em *Inocência* para se pensar os aspectos privilegiados na estrutura da obra, tais como nacionalismo e regionalismo, temas centrais da prosa romântica brasileira.

Foram pressupostos recorrentes nesta dissertação a investigação do espaço nos caminhos do sertão trilhados e apreendidos por suas personagens e o modo como foi captado e visualizado pelo narrador. Identificamos que o espaço nesse romance encontra-se representado de forma enovelada de modo que coexiste a interpenetração circular entre micro e macroespacialidade. Essa organização direcionou a metodologia deste estudo.

Convém esclarecer que neste estudo, ao efetivar a topografia dos espaços na obra, tomou-se o cuidado de não realizar um espotejamento dessas instâncias. Empenhou-se em analisá-las dentro de uma metodologia coerente com a organização interna do texto, concomitantemente com a forma com que o espaço é representado.

Este trabalho faz uso de um corpo teórico que se ocupa de áreas de pesquisas distintas. Nele, a Geografia Cultural e a Fenomenologia são tomadas como partes complementares que se cruzam com a Literatura, contribuindo e permitindo a convergência desse referencial teórico nesta análise de *Inocência*.

Quanto à estrutura, este trabalho divide-se em três partes. No primeiro capítulo, “Espaço e literatura: a nação em questão”, analisa-se o entrelaçamento entre espaço e literatura em consonância com o Romantismo nacionalista, buscando compreender a coexistência entre a paisagem da obra e o nacionalismo recorrente nesse período. Assim, fizemos, inicialmente, uma contextualização do Romantismo e a revisão crítica da recepção da obra refletindo sobre a atuação de Visconde de Taunay no contexto literário e social oitocentista. Analisamos a configuração da paisagem e das personagens, observando tanto aspectos do Romantismo como do Realismo na elaboração estética da obra e utilizando, como abordagem teórica, Antonio Dimas, Benedict Anderson, Bernardo Ricupero, Georg Simmel, Homi Bhabha, Borges Filho, Osman Lins, Pierre Bourdieu e Castrillon-Mendes, entre outros.

No segundo capítulo, “A escrita do sertão: relação campo e cidade”, ancorados na relação entre o campo e a cidade, e os conflitos decorrentes dessas organizações espaciais e sociais distintas, discutimos a caracterização, a dimensão do sertão (cultural e social) e a integração do sertanejo e a cultura do campo no romance *Inocência*. Analisamos a duplicidade de sentido no plano expressivo do sertão da *Inocência*, bem como as acepções de território e territorialidade que o romance configura. Buscamos aprofundar as discussões sobre o regionalismo que a obra

encena, problematizando as questões de nacionalismo e universalismo que se mesclam na conjuntura do texto, num movimento de aproximação e distanciamento da tradição romântica daquele período. Refletimos sobre os aspectos do romance regionalista que se configuram em *Inocência* por meio dos espaços e contextos culturais distintos, fundamentando nossa análise nos teóricos Francisco Alambert, Janaína Amado, Lukács, Milton Santos, Mikhail Bakhtin e Raymond Williams, entre outros.

No terceiro capítulo, “A casa e o quarto: fronteira e clausura”, dedicamo-nos a uma leitura da casa, abordando o espaço e sua representação na obra, sob a perspectiva proposta por Bachelard, a *topoanálise*. Colocamos em discursividade a arquitetura textual por meio da articulação física e simbólica da produção da fronteira, signo modulador dos conflitos identitários. Refletimos sobre a aproximação e limite das *heterotopias*, *topofilia* e *topofobia* existentes no espaço da casa. Analisamos o espaço fechado e limitado em que vive, em condição de confinamento e clausura, a protagonista. Juntamos a essas discussões a simbologia da borboleta, que se personifica na imagem de Inocência e apresenta uma visão mítica do sertão.

Por fim, sob o signo da solidão, indagamos e refletimos sobre a escrita estética taunayana e a consciência intelectual desse escritor na metáfora do sertão-solidão, problematizando a condição de deserto, afastamento geográfico e social do homem sertanejo. Confluímos as análises do viajante solitário e as paisagens do Romantismo com o horizonte de expectativa Taunay. Nas clareiras do vasto sertão, analisamos a perspectiva social e poética do autor ao mostrar não somente “as sombras”, “alienação”, mas a força, imponência e luz, nessa composição de *Inocência*.

Nesses espaços que trilhamos, esforçamo-nos para que o trabalho pudesse auxiliar nas discussões que refletissem sobre a produtividade dessa obra no contexto do século XIX. Considerando os códigos do mundo sertanejo, mas com a preocupação de avançar as análises, examinamos e reanalisamos a obra e sua permanência na literatura, dentro dos valores da crítica de hoje⁷.

⁷ Haroldo de Campos, no texto “*Irecê e Iracema – Do verismo etnográfico à magia verbal*”, faz uma retrospectiva da leitura da obra de Visconde de Taunay e sobre *Inocência* comenta “Ficaram, ainda algumas (boas) lembranças de *Inocência*, um romance-idílio digno de ser relido com os olhos de hoje (CAMPOS, In. TAUNAY, 2001, p. 146).

Capítulo 1

ESPAÇO E LITERATURA: A NAÇÃO EM QUESTÃO

“Não é nada inocente esse *Inocência* escrito por Visconde de Taunay [...]. Para bem avaliarmos essa tragédia da *Inocência* é preciso despirmo-nos do preconceito de que se trata de um romancelinho água-com-açúcar, [...] *Inocência* será a do leitor que, enganado pela aparente simplicidade e ingenuidade do trecho e dos costumes sertanejos, se aproxime desse livro sem malícia e desconfiança críticas.”

(SILVEIRA, In. TAUNAY, 1999, p. 7)

“De onde nasce o charme do romance *Inocência*, que ao longo de um século vem encantando os leitores mais diversos? Não é fácil responder a essa pergunta, porque o livro é de tal simplicidade [...] que os críticos freqüentemente se embarçam no instante de analisá-lo.”

(LAFETÁ, 2004, p. 27)

1.1 Considerações em torno do Romantismo

O Romantismo apresenta circunstâncias particulares que o articula com as diversas manifestações que esse espírito renovador e difuso traduz. A expressão romântica é contagiante e expansiva, contemplando e condensando grandes escritores e obras. Foi um projeto oportuno para impulsionar a literatura nacional a pintar sua paisagem e delinear seus contornos. Afrânio Coutinho esclarece que: “Teve, portanto, o movimento romântico todas as qualidades de uma revolução, dando largas às manifestações do temperamento poético e literário nacionais” (COUTINHO, 1995, p. 154). Com efeito, observa-se que o vigor que empreendeu esse “espírito revolucionário” provinha de correntes estéticas e sociais.

A teoria sobre o Romantismo nos dá um conjunto da contribuição desse momento para a literatura brasileira. No âmbito da crítica literária destacam-se os estudos que visam validar a importância da consolidação de uma identidade literária. Buscamos nesta análise discutir a contribuição desse período para evolução da literatura brasileira.

Para nortear este estudo tomaremos a seguinte questão: - De que forma o movimento romântico interferiu nos rumos da literatura nacional? Ao refazer esse percurso que não se prenderá à linearidade e sim aos aspectos analíticos, iremos nos fundamentar nas particularidades do fazer literário da perspectiva da prosa romântica nacionalista.

Antonio Candido, partindo dos princípios da crítica de que se constrói literatura dentro de um processo vigoroso, renovador e evolutivo, concebeu o Romantismo como um divisor de água na literatura brasileira só comparado com o Modernismo. “Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: O Romantismo, no século XIX [...] e o ainda chamado Modernismo, [...]” (CANDIDO, 2006, p. 119). Esses dois momentos marcaram a experiência literária no Brasil.

Ainda acompanhando o pensamento desse crítico, que atenta para o caráter reformista e revolucionário do Romantismo, deparamo-nos com “a dialética do local e do cosmopolita” (CANDIDO, 2006, p. 119), pois a produção de uma literatura

nacional foi controlada tanto por influxos internos como externos. O segredo era encontrar a medida certa: apelar para as coisas locais, sem cair no reducionismo, e, ainda assim, incorporar o espírito revolucionário. Esse foi, e continua sendo, um tema recorrente na crítica literária.

A progressiva evolução literária estimulada pelo Romantismo é incontestável entre os críticos. No entanto, para Alfredo Bosi, é preciso que se olhe para o Romantismo com certo cuidado, com consciência histórica e crítica, para evitar cair nas armadilhas de enxergá-lo “com olhos românticos” (BOSI, 1987, p. 171). Seria ingênuo não reconhecer que as divergências, crises, confrontos e tensões decorrentes das abordagens realizadas contribuíram para o progresso das análises apontadas na regulação e formação do cânone literário. Seria, entretanto, equivocado negar a força que decorre dos parâmetros utilizados para se medir o valor de uma obra e os inevitáveis enganos que esses julgamentos, provavelmente, produziram. Conforme Anelito Oliveira:

O Romantismo foi, do início ao fim – se é que seu projeto já chegou ao fim – uma empresa polêmica exatamente em função da essência ideológica que se encontra nessa escala de valores, como não poderia deixar de ser, o que denuncia esses valores como valores de uma determinada classe, não de todos que habitam o espaço social (OLIVEIRA, 2010, p. 71, 72).

Fica uma névoa quando se busca compreender os critérios e valores atribuídos pela crítica. De qualquer forma, o fato de não ter contemplado todas as parcelas sociais aguça a crítica atual a questionar as injustiças resultantes do processo de canonização. O próprio Visconde de Taunay mostrou sua insatisfação com a crítica, lamentando sua condição sob a óptica do cânone brasileiro:

Sempre, porém, me doeu a espécie de condescendência com que os homens de letras brasileiros me colocam entre os literatos de meu país. A tendência é dar-me, quando muito, a feição de amator, e certamente não é este o lugar que deve ocupar o autor da *Retirada da Laguna* e de *Inocência*, a querer-se nulificar todos os mais livros que tenho escrito. Permita a justiça da posterioridade que eu consiga a posição de que me acho digno e para a qual trabalhei com todo o esforço, vencendo, não raras vezes, desalentos violentos (TAUNAY, 2005, p. 224).

Assim, contestando a opinião da crítica a seu respeito e dizendo-se injustiçado, o escritor expôs e julgou suas obras, opinou e sugeriu os valores que devem nortear o crítico para se libertar da doutrina que codifica e nulifica o trabalho e o esforço do escritor.

Quantos autores assim como o Visconde de Taunay sentiram-se injustiçados? Alguns, como ele, foram para a tribuna, outros se calaram ou foram calados. O que dizer de um Teixeira e Souza, que ainda hoje não se resolveu ao certo se é digno ou não do título de primeiro romancista brasileiro? De fato, Joaquim Manoel de Macedo⁸ conquistou esse posto com *A Moreninha* (1844), que caiu no gosto do leitor, porém, o fato é que muito pouco foi estudado sobre o trabalho de Teixeira e Souza. Não poderia ter sido ocasionado por um (pre)conceito, impulsionado pelo perfil do leitor, essa negação do posto de primeiro romance ao livro *O filho do pescador* (1843)? Até que ponto deve-se afirmar que foi a crítica justa? São algumas das muitas questões que rondam os primeiros passos da evolução do romance brasileiro e que merecem ser reexaminadas em contextos e análises específicas.

O cânone literário que se constituía na primeira metade do século XIX tinha como base o nacionalismo e o índio como a expressão máxima do símbolo nacional. A exaltação da nação refletia no julgamento do crítico e os aspectos ideológicos tornavam-se critério de valor. Visconde de Taunay, incluído na fase final do Romantismo, trouxe para as discussões o sertanejo como contraponto à beleza exótica amplamente difundida na figura do índio.

Com José de Alencar⁹, o romance ganhou destaque, conseguindo extraordinária popularidade e abrindo passagem para a consagração do romance brasileiro. Sua obra trouxe brilho e requinte a essa fase inicial da prosa romântica e sua dedicação em retratar a natureza, o índio e o Brasil do interior, tornou-se um exemplo a ser seguido. Bernardo Guimarães destaca-se com o frescor da oralidade e,

⁸ Taunay foi aluno e admirador de Macedo. “Na aula de história e corografia do Brasil, regida pelo Dr. Joaquim Manuel de Macedo (o Macedinho, como era de costume chamá-lo), havia verdadeira emulação, [...] com que atenção ouvíamos aquele homem rodeado da auréola, então muito brilhante, de primeiro romancista brasileiro. [...] Tinha contudo legítima veia literária, [...]” (TAUNAY, 2005, p. 82).

⁹ O *guarani* (1857), *Iracema* (1865), *O gaúcho* (1870), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875). Sendo que só os três últimos romances se enquadram dentro da vertente sertanista regionalista da década de *Inocência*.

por outro lado, temos Franklin Távora¹⁰, que antecede a Visconde de Taunay, trazendo uma representação mais realista da paisagem interiorana. A relação de aproximação e distanciamento entre esses literatos ao escrever sobre coisas locais, costumes do Brasil, baseia-se nos entraves e nas particularidades de representar o espírito nacionalista. Tradicionalmente, a crítica produzida no calor da hora reveste-se de certa parcialidade. José Veríssimo escreveu sobre Visconde de Taunay de forma apaixonada e sincera, ressaltando sua qualidade artística sem, porém, deixar de mencionar suas limitações. Não obstante sua amizade por Taunay, não hesitou em apontar “a sua esquisita bonomia e o ingênuo ardor de propagandista” (VERÍSSIMO, 1981, p. 221) ao se envolver com questões políticas. Veríssimo conferiu a esse escritor o mérito de conciliar a herança francesa ao afinado amor pelo Brasil. “Taunay, a quem tive a ventura de conhecer de perto, não obstante a sua dupla origem estrangeira, era um genuíno brasileiro de índole e sentimento” (VERÍSSIMO, 1981, p. 221).

Em muitos dos seus escritos, Visconde de Taunay reafirmava o seu amor ao Brasil, talvez, por temer que sua descendência francesa viesse a interferir em sua vida pública. No geral, era, sinceramente, um apaixonado pelo Brasil, com projeto de vida concretamente dedicado em defesa da pátria. Com o final do Império, passou a manifestar desilusão, mantendo previsões pessimistas sobre o futuro do Brasil:

Amei o Brasil, minha terra natal, com estremecimento imenso, ardente, inexcusável. Senti orgulho real e fecundo por poder tê-lo por pátria, colocando-o incondicionalmente acima de quanto país houvesse no mundo, muito mais adiantado, muitíssimo mais capaz de dar conforto e brilho à existência de homem (TAUNAY, 1933, p. 42).

Dentro dos preceitos do Romantismo nacionalista, Taunay atuou com eficácia para produzir uma literatura que tivesse o compromisso de valorizar o Brasil, na sua

¹⁰ Sílvio Romero, comparando Visconde de Taunay a Machado de Assis, José de Alencar e Franklin Távora, faz o seguinte comentário: “De Alfredo Taunay, num sentido genérico, poder-se-ia dizer que tinha menos que Machado de Assis o talento da observação psicológica e o sobrelevava no sentimento da paisagem; menos que Alencar a imaginação descritiva, a faculdade de viva e ardente poesia com que este decorava seus quadros, sobrepujando-o no conhecimento direto das cenas da natureza brasileira; menos que Franklin Távora o tom realístico da reprodução dos costumes populares e da sociedade campesina, da natureza viva, em uma palavra, vencendo-o na espontaneidade da narrativa e na singeleza do estilo (ROMERO, 2002, p. 409).

devida medida. Não só cumpriu seu papel como divulgador do espírito romântico, mas foi além, pois queria implantar, no romance brasileiro, uma consciência crítica, reforçando a autenticidade dos costumes brasileiros, através de uma visão sóbria do sertão.

1.2 A recepção de *Inocência*: revisão crítica

O romance *Inocência*¹¹ é uma produção de Visconde de Taunay, do período de efervescência do Romantismo, que se destaca na literatura brasileira. Possui uma vasta fortuna crítica e, ainda no século XIX, conquistou sucesso extraordinário, tanto no Brasil como em outros países. Segundo Carlos Alberto Iannone:

Inocência, traduzido em diversos idiomas, entre os quais francês, inglês, alemão, italiano, espanhol, sueco, dinamarquês, polaco, flamengo e japonês, desfrutou desde sua publicação muito prestígio não só no Brasil como no estrangeiro. Foi publicado em diversos folhetins, por diversos jornais estrangeiros [...] (IANNONE, In. TAUNAY, 2001, p. 14).

Após ter resistido a sucessivas gerações de público e às principais correntes da crítica literária, o livro chega ao século XXI atraindo leitores. Mesmo contando com um importante acervo crítico sobre a obra, ficou constatado que não havia um estudo sistematizado do espaço nesse romance. Fato que justifica a escolha de analisar essa obra motivada pelo objetivo de contribuir com a crítica literária.

¹¹ O romance tem como enredo a trajetória de uma jovem sertaneja, que vive numa casa simples e isolada no sertão “bruto” do Brasil oitocentista em companhia de seu pai, Pereira. Inocência encontra-se enferma e seu pai vai em busca de ajuda. Em seu caminho cruza o pseudomédico ambulante Cirino que a cura e por ela se apaixona, mas é impedido de viver esse amor por estar prometida ao sertanejo Manecão. Um naturalista europeu passa uma breve estada na casa de Pereira e encontra seu maior achado científico, uma espécie rara de borboleta que a denomina de *Papilio Innocentia*, em homenagem à bela e frágil moça. Desconhecedor dos códigos do sertão, Meyer, por agir com polidez e educação, torna-se o alvo das desconfianças de Pereira que tem como prioridade absoluta guardar a filha para o casamento e preservar a “honra” da família. O engano é desfeito quando Tico, um anão mudo, testemunha dos encontros entre Cirino e Inocência, revela a Pereira quem era o verdadeiro traidor. A vingança torna-se inevitável com a trágica morte de Cirino, assassinado por Manecão.

A recepção de *Inocência* realizada pelas principais correntes da crítica brasileira desde Sílvio Romero (1888)¹², no final do século XIX, até os dias atuais constitui um *corpus* representativo para compreender o percurso e a evolução da análise dessa narrativa no transcorrer do tempo. A entrada do romance para o cânone literário e sua permanência ocorreram diante de um julgamento crítico reflexivo que expôs tanto suas qualidades positivas como negativas.

Partindo dos estudos de Sílvio Romero, verifica-se um julgamento consciente que exprime o valor e o legado de Visconde de Taunay em *Inocência* para a literatura brasileira. O estudo e as avaliações críticas se mostraram sensíveis ao panorama social, mas foram alicerçados em bases estéticas.

Sílvio Romero (2002), ao comentar *Inocência*, realça, “O romance é bem feito, o enredo bem tecido, o desdobrar da fábula singelamente arquitetado” (ROMERO, 2002, p. 416). O crítico chama a atenção para alguns defeitos que o livro apresenta ao pontuar que apesar de a narrativa ser densa em cenas naturais falta-lhe o rigor das tintas e o colorido na pintura da paisagem e das almas (ROMERO, 2002, p. 416). A afirmação de Romero parece destoar daquilo que de fato se vê no livro, no que se refere à “pintura da paisagem”, uma vez que Taunay supera o sentido de “reprodução”, aforismo utópico, apresentando uma “construção” estética decorrente da sua vivência no sertão.

A apreciação crítica exposta por Sílvio Romero confere a esse romance o seu lugar de prestígio, mas não deixa de insinuar as influências e tensões que o projeto romântico de cunho nacionalista configurou no século XIX. A representação da paisagem surge numa perspectiva que dificulta filiar ou moldurar o romance em uma única corrente estética.

Os aspectos formais apontados pela fortuna crítica do romance passam de Sílvio Romero a José Veríssimo por meio do empenho em reafirmar a qualidade artística e a incorporação do espírito nacional. Para José Veríssimo (1981), a ênfase recai na extensiva descrição da natureza em consonância com o meio social.

¹²As primeiras manifestações da crítica literária sobre *Inocência*, que antecederam Sílvio Romero, foram publicadas especificamente em jornais, espaço reservado à crítica da época. No jornal *O Liberal*, de Cuiabá, de 08/01/1874, encontra-se o texto crítico de Antonio Gonçalves de Carvalho, com pseudônimo de Mericano, intitulado “Inocência – Romance por Sylvio Dinarte”. A preocupação do crítico era realçar a semelhança entre os fatos observados na realidade e a ficção e fazer um julgamento moral da obra. Maiores detalhes, RODRIGUES, 2008.

A crítica formulada por José Veríssimo elege *Inocência* como sendo o primeiro “romance realista” da literatura brasileira, mesmo que Taunay não tenha escrito com esse propósito. O modo como a paisagem é representada ganha destaque na análise desse crítico. A recomendação na época da publicação feita por Francisco Otávio de que o livro teria vida longa foi acertada (VERÍSSIMO, 1981, p. 222). José Veríssimo, ao classificar o livro como “realista”, abriu uma grande polêmica que foi extensamente rebatida por outros críticos. Segundo Veríssimo:

Tinha feito diferente de tudo o que no gênero aqui se publicara, a *Inocência*. Romance feito de impressões diretas de paisagens, cenas, tipos e fatos gerais, [...] havia neste, com uma representação esteticamente verdadeira, ao mesmo tempo singela e forte, do sertão e da vida sertaneja no Brasil central, um sincero sentimento, uma simpatia real, sem excesso de sensibilidade, do seu objeto (VERÍSSIMO, 1981, p. 222).

A partir desse destaque dado ao modo peculiar de representar o sertão e o viver sertanejo do Brasil oitocentista, estabeleceu-se um caminho frutífero para se aprofundar nos estudos sobre a obra. Convém lembrar que as colocações dos dois críticos suscitaram tanto pontos de concordância como de divergência a respeito das qualidades e defeitos da obra, posteriormente retomadas por outros estudiosos.

Olívio Montenegro (1953) traz uma análise em que aproxima ainda mais a vida à obra do autor, fato comum que a crítica de seu tempo interpõe. A inclinação de Taunay para a ciência ao descrever a paisagem é destaque na avaliação desse crítico como um problema por exceder em cor local, conforme ele diz:

Inocência é precisamente o livro de mais cor local que existe na nossa língua. Por isto mesmo um livro enfático. Não digo enfático pela expressão, pelo rebuscamento de linguagem [...], mas de uma maneira mais grave - enfático pelo pensamento íntimo que o inspira, pelo seu regionalismo premeditado (MONTENEGRO, 1953, p. 72, grifos nossos).

Montenegro não considera o aspecto histórico de regionalismo, mas concorda com José Veríssimo quando diz tratar-se de um romance realista e discorda por afirmar que é um romance cheio de excesso de sentimento do autor. Na longa e detalhada crítica que faz sobre o livro, Montenegro destaca que o maior defeito é o descritivismo exagerado, mas toma como análise apenas o primeiro capítulo do

romance. O termo “regionalismo premeditado” soa bastante equivocado comparado com o pensamento de Sílvio Romero.

Os conflitos delineados pela crítica estabelecem relações que vão desde o contexto histórico até uma associação mais abrangente dos elementos internos do texto. Evidentemente, busca-se nesta análise convergir pontos de vista distintos para compreender o efeito e a influência deste esboço analítico. A problematização, a partir de várias formas, níveis, atritos e perspectivas leva-nos a uma dimensão e a uma abordagem mais consistentes da obra.

O panorama literário e social em que atuava o autor de *Inocência* foi se (re)definindo à medida que se distanciava no tempo das primeiras reações e avaliações críticas, permitindo dar lugar ao progressivo amadurecimento, aceitação do público e consolidação de prestígio da obra.

Em *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, Heron de Alencar (1969) comenta o sucesso de público alcançado pelo romance, tanto no século XIX quanto no século XX. Para entender esse processo, procura fundamentar suas análises na descrição realista, mas, ainda assim, considera o romance como de transição entre o Romantismo e o Realismo:

A que se deve essa impressionante popularidade de *Inocência*? O segredo disso parece residir na conjugação de vários fatores do mesmo modo importantes, de cuja fusão resultaram qualidades novas capazes de despertar a curiosidade e o interesse, mesmo do público estrangeiro. A uma história de amor de acentuado sabor romântico, que se passa no interior do Brasil, na região central, junta *Inocência* uma descrição realista de hábitos e costumes, episódios e cenários da vida sertaneja, até então inédita em nossa literatura (ALENCAR, In. COUTINHO, 1969, p. 904, 905).

O crítico reforça a inovação estética usada por Taunay no modo de representar “cenários da vida sertaneja”. Até aqui, percebe-se que não houve muito avanço no que diz respeito a um aprofundamento nas análises. Embora Heron de Alencar tenha retomado José Veríssimo e Olívio Montenegro, nenhum questionamento foi levantado sobre o fato de estes terem classificado o romance como realista.

Com Antonio Candido (1981), porém, tem-se um notável aprofundamento de análise. Destacando a maneira diferenciada de interpretar a paisagem como força

criadora resultante dos influxos e tendências herdadas pelo escritor. O crítico se detém na relação entre o romance e a experiência do escritor como viajante do sertão e, especialmente, como a realidade influencia o plano da ficção em *Inocência*, aspecto fundamental na sua análise que foi retomado e aprofundado no estudo recente de Olga Castrillon Mendes sobre paisagem em Taunay. Escreve Candido:

Num plano mais fundo de análise veríamos, pois, que o *efeito* literário de *Inocência* deve-se à força germinal desse idílio, que tanto marcou o autor. [...] O entrecho e o quadro sertanejo serviram para delimitar e enformar a sua experiência pessoal, que, ao projetar-se desta maneira na forma artística, pôde satisfazer anseios menos conscientes de expressão afetiva. Aí talvez esteja o segredo deste romance que supera de tão alto as produções e transposições da realidade, entre as quais ele o incluía com orgulho (CANDIDO, 1981, p. 313).

Assim, pela análise de Candido, é possível inferir que, embora apresente características realistas e partir de uma experiência do autor, há, no romance, a construção de outro universo, que mostra as diferenças que se acentuam por meio da pluralidade brasileira, em que as personagens são caracterizadas com sentimentalismo típico, ainda, do Romantismo.

As inquietações que provêm do estudo de Antonio Candido estão vinculadas ao contexto da época em que a obra foi publicada - um momento de muitas incertezas da necessidade e vontade dos escritores de expressar na literatura o sentimento de nacionalismo. A dificuldade do enquadramento do romance no Romantismo é fruto das tensões externa e interna que o texto entremostra, mas não é vista por esse crítico como problema, e sim como um ponto revitalizador. Diante de uma análise contundente e reflexiva é possível abstrair a essência que a obra vislumbra ao mesclar a sensibilidade e o lirismo romântico com a força que provém do meio social.

O pensamento de Lúcia Miguel Pereira (1992) apresenta semelhança com o de Candido e Veríssimo. Destacando, em *Inocência*, o ambiente, como o traço marcante Pereira aponta sérios defeitos na obra, mas admite que as qualidades se sobressaem, pela capacidade de o romance dar conta de representar um mundo próprio em que há uma elaboração artística que se faz a partir do olhar do esteta:

[...] o romance consegue realizar-se inteiramente, isto é, criar o seu mundo próprio, que se prende ao real pela essência humana das personagens. Apesar de um tanto simplificada, de um tanto esquematizada, essa essência existe, em *Inocência*, e a sua harmonia com o ambiente confere ao livro, embora tenha sérios defeitos sérios problema de técnica – descrições demasiadamente longas, sem nada a ver com o desenvolvimento da ação ou a ambientação das personagens, dramatização excessiva de certos lances, fazendo os heróis parecerem inferiores às circunstâncias – essa capacidade de criar o seu mundo, que é a marca do verdadeiro romance (PEREIRA, 1992, p. 279).

E é esse espaço ficcional, que passa pela noção de paisagem, criado, artisticamente, pelo autor, que, na opinião de Lúcia Pereira, torna-se responsável por atribuir vida longa ao romance, mesmo diante de descrições em excesso, consideradas, por ela, o ponto fraco do livro. Muitos críticos se referiram ao primeiro capítulo como um ponto fraco, também, por este não introduzir qualquer ação das personagens.

Entendemos que há uma dificuldade na compreensão e aceitação nos termos em que a paisagem ganha singularidade em Taunay, fato que resultou no destaque dado ao regionalismo pelo escritor na época. O primeiro capítulo não deixa dúvida de que a paisagem no romance se destaca por meio de um propósito que não se reduz ao localismo. O conceito de paisagem está para além do local, uma vez que extrapola as habituais convenções para a conceituação de paisagem. Nesse sentido, o capítulo analisado repetidamente de forma equivocada como “ponto fraco” torna-se de fato o eixo, a força que dá movimento a essa engrenagem romântica.

Embora haja uma insistência em ressaltar e centralizar as discussões em torno do excesso de descrições, Lúcia Pereira acrescenta maior flexibilidade à análise ao reconhecer a articulação bem sucedida entre personagens e ambiente. Essa formulação, no entanto, não foi aprofundada nos argumentos apresentados, mas promoveu novos questionamentos.

Massaud Moisés (1980) produz uma interpretação em que percebe como ponto positivo em *Inocência* o resultado obtido por meio da hibridação de estilo. Esse contraponto funcionou como uma ruptura ao tradicional romance romântico brasileiro. Ao analisar fragmentos do texto aponta tanto traços do Realismo como do Romantismo. Segundo Massaud Moisés:

Inocência atesta compromisso com a estética romântica ao mesmo tempo que respira novas brisas, anunciadoras do Realismo. [...] o “conteúdo” da cena se inscreve nos quadrantes românticos, mas a sua mecânica escapa da estereotipia social em moda no tempo (MOISÉS, 1980, p. 200, grifo do autor).

Moisés, de certa forma, avança nas análises por apresentar argumentos e comprová-los com fragmentos da obra literária. Na opinião do crítico, o romance estaria numa zona de fronteira, “um rosto de duas faces, a olhar para a estética romântica, que agonizava, e a realista, que emergia” (MOISÉS, 1980, p. 200).

Alfredo Bosi (1987) não concorda com a classificação de Visconde de Taunay como um escritor de transição para o Realismo e lembra que “Quando maduro, criticou o naturalismo” (BOSI, 1987, p. 161). Ao analisar a paisagem em Taunay, Bosi entende que o fato de o escritor transitar entre estilos diversos não o caracteriza como de transição, mas como um escritor que transita sobre diferentes conceitos artísticos. Porém, embora defenda que Taunay não se enquadra fora do Romantismo, mostra certa ambiguidade ao não definir *Inocência* como romance romântico. Ao referir-se a *Inocência*, diz:

No âmbito de nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto, mérito que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições sem falar nas que, já no século passado, se fizeram em quase todas as línguas cultas (BOSI, 1987, p. 161).

O crítico não entra em detalhes, o que não esclarece muito para a compreensão da obra, apenas expõe os comentários de forma generalizada. Refere-se ao sucesso de público e amplitude que o romance alcançou com as traduções em diferentes tempos e espaços.

Muitos críticos renomados prestaram suas contribuições para o estudo de *Inocência*. No entanto, muitas vezes, estas aparecem dispersas, faltando um estudo analítico da obra em sua integralidade, o que pressupõe que ainda há muito a ser analisado, especialmente pelas polêmicas interpretações já realizadas. O romancista mescla elementos distintos da paisagem nacional que o colocam num espaço móvel e heterogêneo, numa fronteira. Segundo Lídia Maretti:

[...] a inscrição do autor na história literária brasileira encontra-se invariavelmente rodeada pelo aspecto polêmico da *transição*: a dúvida, tantas vezes explorada, entre o romântico e o realista é uma das questões que a historiografia não se nega a discutir quando trata do autor de *Inocência* (MARETTI, 2006, p. 66, grifo da autora).

João Luiz Lafetá (2004), em estudos sobre *Inocência*, retoma José Veríssimo, Antonio Candido e Lúcia Miguel Pereira. Diz concordar com José Veríssimo, por considerar o realismo no romance à maneira de uma pintura e não à de uma fotografia. Visconde de Taunay é, segundo Lafetá, um escritor “romântico-realista”. “[...] O Realismo não é uma escola literária, mas um método de representação artística da realidade” (LAFETÁ, 2004, p. 280). *Inocência* foi analisada por esse crítico como uma obra que marcou e conquistou lugar no cânone da literatura, por meio de simplicidade e encanto. No entanto, a obra vale-se de recursos literários elaborados, artisticamente, com técnica. Segundo Lafetá:

[...] a narrativa de *Inocência* tem a graça das coisas simples, e por isso nos atinge de modo tão direto em nossa sensibilidade. [...] romances com o mesmo enredo existem aos montes, e nem todos com a eficácia dos efeitos produzidos por *Inocência*. Trata-se de saber que recursos literários usou Taunay, para conseguir o encantamento que se desprende de seu livro (LAFETÁ, 2004, p. 278, 279).

Interessava ao crítico achar o equilíbrio que levaria a compreender a obra no seu ponto essencial, em sua matéria viva. Perceber essa substância nem sempre foi fácil, em se tratando de um romance que prima pela previsibilidade na trama.

É provável que a crítica canônica, ao eleger *Inocência* como a melhor obra do autor, levou ao esquecimento os outros textos¹³. No meio acadêmico surpreende a escassez de trabalhos mais específicos sobre *Inocência*. No levantamento crítico realizado para este estudo, há capítulos de teses que se referem ao romance, mas não se detêm a analisá-lo integralmente¹⁴.

¹³ Atualmente, há um grande interesse, no meio acadêmico, em resgatar essas obras; os outros romances, muitas vezes, nem mencionados pela crítica canônica, têm recebido atenção especial da crítica acadêmica.

¹⁴ Encontramos apenas duas dissertações de mestrado no campo da literatura: de Rozilda Nunes Pereira (1991), O desvelamento das personagens em *Inocência*, e de Luciene Carmo Oliveira (2009), Tradição, nacionalismo: um estudo sobre a obra *Inocência*. As demais produções são artigos com pouco aprofundamento.

Como síntese das discussões aqui apresentadas, é possível perceber que não há consenso entre a crítica sobre as características internas do romance, dado o caráter ambíguo que apresenta. Soma-se, ainda, a aparente ingenuidade que o título sugere. Mas, ao colocar esses discursos em pauta, foi possível chegar ao traço singular que Taunay imprimiu em *Inocência*: uma forma peculiar de inserir a paisagem sertaneja na literatura. Evidenciamos a nossa contribuição frisando que não partilhamos do ponto de vista que insiste em adotar e legitimizar fórmula predeterminista para avaliar a obra, pois cada contexto, cada época exige novas abordagens críticas.

1.3 Leitura do espaço: a paisagem em *Inocência*

Não é o interesse, nesta dissertação, historiografar o espaço, mas refletir sobre ele. No entanto, por se tratar de um termo abrangente, utilizado em vários campos do saber, torna-se necessário fundamentar alguns conceitos funcionais nas narrativas literárias. O espaço constitui-se em uma categoria ampla que abarca subcategorias. Segundo Luiz Brandão, no campo da análise literária, destacam-se quatro abordagens fundamentais para o estudo do espaço, “representação do espaço; espaço como estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (BRANDÃO, 2007, p. 207). Cada categoria se associa a um método de análise específico. De um lado, a corrente formalista, de outro a sociológica, ambas concebem valor diferenciado sobre a produtividade do espaço. Conforme Luiz Brandão:

Assim, as correntes formalistas e estruturalistas tendem a não considerar relevante a atribuição de um valor “empírico”, “mimético”, à noção de espaço como categoria literária; e a defender a existência de uma “espacialidade” da própria linguagem. Na direção oposta, as correntes sociológicas ou culturalistas interessam-se justamente por adotar o espaço como categoria de representação, como conteúdo social – portanto reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto (BRANDÃO, 2007, p. 207, grifos do autor).

O método que melhor atende a essa análise adere à perspectiva culturalista, concebendo a abordagem da representação do espaço¹⁵. Na conjuntura do texto *Inocência*, o espaço descrito na estrutura interna do romance tende a inserir o histórico e o social, fato concebível para o momento que passava a literatura. De acordo com Luiz Brandão:

[...] os significados tidos como translatos: o “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o “espaço psicológico” abarca as “atmosferas”, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, [...] (BRANDÃO, 2007, p. 208, grifos do autor).

À medida que os espaços vão sendo incorporados à narrativa, ocorre uma intensificação e multiplicação de sentidos. Eles operam e manifestam-se no texto como delineadores das várias transformações que ocorrem na vida das personagens, assumindo funções bem definidas. Luiz Brandão Santos e Silvana de Oliveira sublinham a importância dessa organização do espaço para situar a personagem:

Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens, determinamos um espaço social), em relação as suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67, 68).

Esses modos diferenciados de concepção estabelecem relação com as categorias espaciais: a paisagem, o cenário, o ambiente. Os espaços geográficos, históricos, sociais e literários estabelecem sentidos específicos. O primeiro espaço

¹⁵ Segundo Brandão, “No âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais freqüentes em estudos críticos, quais sejam: o debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos [...]; o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/ horizontal, direita/esquerda; e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante” (BRANDÃO, 2007, p. 208, grifos nossos).

que opera em *Inocência* é o geográfico, que traz o conjunto da macroespacialidade que se estende para receber as personagens. Segundo Borges Filho:

Os espaços básicos de um texto são natureza e cenário, mas as implicações subjetivas desses espaços transformam-nos em ambiente, paisagem [...]. O cenário ou a natureza serão classificados como paisagem quando tiverem três características: extensão; vivência; fruição (BORGES FILHO, 2008a, p. 6).

Para efeito desta análise, tornam-se produtivas abordagens que venham suscitar discussões acerca da produtividade do espaço¹⁶ e, por conseguinte, suas extensões, paisagem, ambiente, cenário, ambientação, fronteira e território. Tomaremos como referência a divisão de paisagem proposta por Borges Filho, mas apontando para a confluência desse termo em outras vertentes. Segundo o crítico:

[...] paisagem é aquela que diz ser ela uma extensão de espaço que se coloca ao olhar. [...] temos duas categorias de paisagens: **a natural**: que sofreu pouca ou nenhuma influência do homem; **a cultural**: que sofreu muita influência do homem (BORGES FILHO, 2008a, p. 5, grifos do autor).

A teoria da paisagem postulada por esse crítico no campo da teoria literária aponta para a divisão entre “paisagem natural” e “paisagem cultural”, construída a partir da relação do homem com o espaço. O termo paisagem, tomado primordialmente pela Geografia, ganhou amplitude em diferentes áreas, atestando a ideia da ambivalência acerca desse conceito¹⁷. No entanto, segundo Borges Filho, há “um traço comum na definição de paisagem que é a questão do olhar” (BORGES

¹⁶ Não faremos distinção nessa dissertação entre os termos espaço e lugar. Embora dentro dos estudos da geografia cultural essa separação seja bastante produtiva, tomamos como suporte teórico os apontamentos de Borges Filho: “Do ponto de vista de uma toponálise, isto é, de uma teoria literária do espaço, acredito que a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta à teoria. Ficamos com a conceituação clássica da teoria literária. Por isso, preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’” (BORGES FILHO, 2008a, p. 1).

¹⁷ A ideia aqui não é discutir exaustivamente a paisagem, mas estabelecer um diálogo entre campos teóricos procurando desenvolver uma linha de raciocínio que leve a uma melhor compreensão da paisagem no romance em análise, tanto em sua dimensão natural como cultural.

FILHO, 2008a, p. 5). Esse aspecto é fundamental para a compreensão da paisagem no âmbito da subjetividade¹⁸.

Neste estudo, a paisagem será dividida em natural, ou geográfica, e cultural, que se subdivide em histórica, humana e social. No romance *Inocência*, a espacialidade, inicialmente, é tomada como **paisagem natural**, que se transforma em **paisagem cultural**. O natural e o social se juntam para exprimir a paisagem que, no plano imaginário, faz perceber o Brasil rural do século XIX. No romance, a paisagem é ampla, em extensão geográfica e riqueza simbólica.

As reflexões de Georg Simmel, em *A Filosofia da Paisagem* (2009), levam-nos a compreender a distinção entre natureza e paisagem. Para Simmel, a natureza transforma-se em paisagem a partir do instante em que é feito um recorte, pois a natureza é um contínuo, e a paisagem, fragmento (SIMMEL, 2009, p. 6). Conforme o crítico:

A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundo nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de "paisagem" (SIMMEL, 2009, p. 7, grifo do autor).

Em conformidade com as pontuações de Simmel, a paisagem se constitui, no plano da subjetividade, um estado de espírito. É concebida a partir do olhar que seleciona e imprime sentimento. A natureza é objetiva, e a paisagem, subjetiva. Paisagem é o resultado da ação do homem sobre a natureza. Assim, Georg Simmel propõe uma análise no âmbito das reflexões filosóficas e sociológicas acerca da paisagem, concebendo-a como intrínseca à sensibilidade humana. O crítico aponta procedimentos do fazer artístico, tomando a paisagem em sua essência constituída, esteticamente, por meio de “peculiar processo espiritual” (SIMMEL, 2009, p. 5). A articulação entre vida e arte, natureza e espírito, histórico e social são artifícios usados nas construções simbólicas paisagísticas.

O fazer estético em Taunay, sobretudo em *Inocência*, baseia-se no princípio de “que a ‘paisagem’ só surge quando a vida pulsando na intuição e no sentimento é em

¹⁸ Dada a amplitude do termo, nos deteremos nas reflexões que nos conduzam a ler a paisagem de acordo com a perspectiva apresentada por Visconde de Taunay, dentro das bases construídas no romance.

geral arrancada à unidade da natureza e o produto particular assim criado, transferido para um estrato inteiramente novo” (SIMMEL, 2009, p. 8, grifo do autor). A paisagem é, nesse romance, um modo de perceber a coexistência dos elementos e alicerces recolhidos do real que se recriam na configuração do espaço literário.

Quando Pierre Bourdieu publicou *As Regras da arte*, analisou, incisivamente, Flaubert e o contexto do século XIX na França. Seus estudos centravam na divisão dos campos da arte, como forma de reorganizar os saberes especializados e repensar a relação entre cultura e sociedade. A autonomia dos campos culturais estudada por esse crítico propõe que o artista tanto deve conhecer o sistema de leis que rege o seu respectivo campo como deve atuar em sintonia com a vida cotidiana. Ao criticar o conceito da arte pela arte, e discutir sobre forma, Bourdieu observa que:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou impor os ‘interesses’ mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma (BOURDIEU, 1996, p. 15, 16, grifo do autor).

Com a divisão dos estudos literários, Bourdieu propõe pensar o texto como uma entidade autônoma, que se fundamenta dentro de uma realidade constituída e que se regula na sua própria ação interna, mas que dá conta de se comunicar com a exterioridade da vida. Essas reflexões contribuem para pensar as produções literárias brasileiras desse mesmo período. A literatura, no Brasil do século XIX, constituiu-se em meio à troca de saberes e manteve relações entre o político e o social.

A colaboração da literatura para a intensificação da autonomia nacional foi uma ação inevitável para acelerar o processo de popularização da arte, sobretudo da literatura. Juntar elementos dispersos e colocados em rede para se ter uma unidade do que poderia definir uma literatura brasileira foi uma problemática e um desafio aos escritores brasileiros. Cada escritor, atuando tanto no coletivo como no individual, encontrava sua forma de se inserir nesse processo de definição da literatura nacional.

Dentro das contribuições da Geografia Cultural para o estudo do espaço e paisagem, Milton Santos (2008) afirma que: “A paisagem é um conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas

relações localizadas entre homem e natureza” (SANTOS, 2008, p. 103). Em *Espaço e sociedade*, Santos analisa a força representativa da relação do homem com o espaço, e, a partir de suas considerações, é possível analisar o espaço ocupado pelo sertanejo e a escrita do sertão em *Inocência*. O geógrafo chama a atenção para as transformações que ocorrem no espaço. De acordo com Milton Santos:

Cada combinação de formas espaciais e de técnicas correspondentes constitui o atributo produtivo de um espaço, sua virtualidade e sua limitação. A função da forma espacial depende da redistribuição, a cada momento histórico, sobre o espaço total da totalidade das funções que uma formação social é chamada a realizar (SANTOS, 1982, p. 16).

Os fundamentos propostos por Milton Santos colocam o espaço como instância social que interferem nas produções culturais, impulsionando o processo evolutivo da sociedade. Então, a literatura torna-se articuladora da relação entre a cultura e a história das manifestações humanas, nos vários momentos e vários espaços que a arte corporifica. O espaço sertanejo em *Inocência* se inscreve nesse entrecruzamento do homem com a paisagem do campo. Milton Santos assinala que:

A paisagem é diferente do espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como numa fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético (SANTOS, 1988, p. 25).

Nas postulações aqui apresentadas para a noção de paisagem, é perceptível o compartilhamento dos discursos que elucidam a relação entre cultura e natureza. Dentro desse repertório teórico e crítico permeado pelos vários enfoques, lançaremos um olhar para o imaginário da criação artística de Visconde de Taunay a fim de discutir a concepção de paisagem natural e cultural na obra. A paisagem do campo configurada na narrativa *Inocência* fundamenta-se na experiência do homem com o espaço sertanejo, por meio de um trabalho de integração do mundo material apreendido, vivido e percebido por Visconde de Taunay.

O processo de transformação da natureza em paisagem, da experiência em arte, passou por um longo processo de elaboração, como toda arte requer. Visconde de Taunay percorreu o sertão de 1865 a 1867 e *Inocência* foi escrito cinco anos depois.

“[...] nesse sertão, próximo já da vila de Sant’Ana do Paranaíba, colhi os tipos mais salientes daquele livro, escrito uns bons cinco anos depois de lá ter transitado” (TAUNAY, 2005, p. 363). O dinamismo e a sutileza com que observou a natureza e a transpôs para obra de arte tornou-se um ponto polêmico para o estudo do romance *Inocência*. A questão foi compreender essa passagem da natureza para paisagem.

Em *A teoria do romance*, Georg Lukács (2000), ao analisar o gênero romance, traz uma concepção pertinente para a compreensão do universo literário em que *Inocência* ganha forma e sentido. Quando *Inocência* foi publicado, o romance era o gênero preferido do público, e Taunay desejava dar um significado novo a essa relação do homem com o meio, num momento confuso da literatura. De acordo com Lukács, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60). A paisagem cultural que perpassa o romance, ao transpor o universo da criação artística, ganha consistência própria. Como ingrediente ficcional, os dados do mundo objetivo se reconstroem na subjetividade, criando uma realidade interior (o texto). Conforme Lukács:

No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece com algo em devir, como um processo (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Visconde de Taunay, ao trazer para a literatura a paisagem do sertão, tinha consciência das regras da estética literária, seus métodos e formas e, ao mesmo tempo, não se desvinculava do elemento ético. O social se entrelaçava para revelar aspectos da vida e do mundo material e configurar a percepção de paisagem que, em suas produções, é determinante. Esse trabalho do autor não proveio de impulso, mas de uma interiorização fecunda, de uma experiência tanto artística como social. Os estudos sobre o espaço literário em Visconde de Taunay apontam para o manejo que o autor possuía para fazer esse recorte na natureza e levá-lo para a representação no texto ficcional. O espaço representado em *Inocência* é um mundo próprio, construído para trazer a paisagem do sertão numa dimensão artística, com possibilidade de desdobramento social e cultural. Castrillon-Mendes (2007) explicita:

Vinculado à estirpe de artistas europeus de fortes influências clássicas, Taunay ampliou a noção de paisagem. Seus escritos são representações plásticas da natureza brasileira, frutos de sólida formação artístico-cultural. Seu olhar adquire, assim, matizes diferenciados. Há nele, uma mudança de postura na noção de *realidade* e de *mimesis* porque, vivenciando a relação do homem com o espaço, constrói motivos para o desenvolvimento das sensações, tanto as causadas pelo exercício da memória, quanto pelas experiências pessoais. Esses dois elementos entram na edificação da imagem do Brasil que causa certa sensação do lugar, pela fruição da vista e pela inscrição pictórica na literatura (CASTRILLON-MENDES, 2007, p. 125, grifo da autora).

O espaço, representado e construído numa obra literária, torna-se indicador da cultura e das relações sociais que se estabelecem numa determinada época e lugar e que são portadoras de sentidos e veículos de trocas culturais. Nele, as personagens são inseridas, constituindo seu território, o lugar de pertencimento. O espaço, como dimensão e extensão na vida do homem, projeta-se na narrativa *Inocência* para traçar o mapa da paisagem natural e cultural do século XIX. As representações paisagísticas, nesse romance, têm como foco a vida natural. A inspiração romântica, frequentemente, estimula a composição das cenas repletas de quadros vivos que denotam a atmosfera do campo.

Visconde de Taunay escreveu *Inocência* sob o signo do espaço para acondicionar a vida em pleno sertão. Muitos dos títulos dos capítulos do livro, como bem nos lembra Olga Castrillon Mendes, trazem uma ligação com a temática do espaço associada à ideia do deslocamento e do encontro. “O sertão e o sertanejo” (cap. I), “O viajante” (cap. II), “A casa do mineiro” (cap. IV), “Os hóspedes de meia noite” (cap. VIII), “A vila Sant’Ana” (cap. XXIV) e “A viagem” (cap. XXV) são exemplos dessa rede temática. No conjunto, trazem o mapa da vida sertaneja. Em cada paisagem se inscreve o homem, vivendo seus conflitos e tensões. É dessa cadeia que surgem os atributos para pensar as relações culturais ali estabelecidas. De acordo com Olga Castrillon Mendes:

Toda a trama liga-se entre dois pontos concêntricos que se fecham com a viagem. É ela que planta o *estranho* no lugar e no *encontro* conflitante de culturas díspares, traça-se o drama desse encontro, sempre fatal para o lado mais fraco e doente. Inocência é o símbolo do que necessita de cuidados. É bela, rude, mas frágil; inatingível, mas inocente e, por isso, dominável – a própria natureza que se oferece com todos os fascínios e nocividade. Tal dialética se resume na personagem-título, por si só

representativa da imagem do interior brasileiro (CASTRILLON-MENDES, 2007, p. 160, grifos da autora).

As categorias espaciais atuam numa perspectiva em que rios, chuva, sol, lua e campos constituem as imagens para se pensar o espaço ficcional. O fio que conduz a narrativa entrelaça o espaço à viagem. O viajante atua na construção do significado textual que, com a sua passagem, vai codificando e decodificando os espaços que percorre. Incorporam-se, a essa travessia, elementos contextuais para se compreender a paisagem nacional. As cenas não só realçam a paisagem natural, mas trazem elementos reveladores do modo de vida ali. O narrador descreve hábitos do sertanejo que, durante as difíceis travessias do sertão, pode se deleitar, em momentos de pleno descanso:

Satisfeita a sede que lhe secara as fauces, e comidas umas colheres de farinha de mandioca ou de milho, adoçada com rapadura, estira-se a fio comprido sobre os arreios desdobrados e contempla descuidoso o firmamento azul, as nuvens que se espacejam nos ares, a folhagem lustrosa e os troncos brancos das pindaíbas, a copa dos ipês e as palmas dos buritis a ciciar a modo de harpas eólicas, músicas sem conta com o perpassar da brisa (TAUNAY, 2010, p. 14).

Os pousos não servem apenas para matar a sede e a fome e recompor as energias físicas, mas para aliviar as tensões físicas. Sem muita preocupação, o sertanejo passa horas de sossego, contemplando a paisagem. A viagem costuma durar dias, semanas, ou meses, sendo realizada com grandes sofrimentos, por isso, os intervalos são aproveitados, e a viagem serve, também, para estimular a sensibilidade interior e amenizar o cansaço da vida. Nessa cena, enquanto se constrói uma representação artística do espaço nacional, numa perspectiva que reafirma os valores românticos, institui-se, ao mesmo tempo, uma percepção realista da natureza. O esforço de se constituir uma literatura brasileira distante do domínio português levou o escritor romântico a dedicar-se à representação da paisagem que de alguma forma revelasse o modo de ser do brasileiro.

A paisagem de apresentação do local onde se passa a narrativa ocupa todo o primeiro capítulo de *Inocência*; é um espaço que funciona como referência do ambiente em que se desenvolverá a história. No livro, a paisagem natural serve para

constituir um quadro da vida rural. A descrição geográfica reúne vários elementos que integram a natureza, pouco, ou nada, explorada pelo homem:

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira (TAUNAY, 2010, p. 11).

Essa paisagem caracteriza o universo em que as personagens serão colocadas. Nesse sentido, a primeira parte do romance é uma paisagem de contemplação. A obra traz um olhar especial, ao dedicar um capítulo exclusivo para descrever a paisagem natural. O destaque dado à paisagem no primeiro capítulo eleva-a ao *status* de personagem, o que faz com que o homem só venha a aparecer a partir do segundo capítulo. O sertão é o espaço por excelência nesse romance, sendo apreendido tanto numa dimensão macro como microscópica, e representa uma forma de vida específica, num tempo e lugar determinados.

À medida que a narrativa avança, estabelecem-se as relações entre espaço e personagens. Estas e a natureza estão apresentadas de maneira reticulada, caracterizando a vida primitiva, em que o homem causa pouco impacto à natureza. O enfoque dado à paisagem natural aparece, também, diluído por toda a narrativa e aponta para as transformações ocorridas com a presença humana no local. Porém, na maioria das vezes, suas descrições da paisagem põem em relevo a magnificência da flora e fauna brasileira:

Quando o dia é claro, aqueles gigantes da floresta, que pela robustez do cerne haviam desafiado as chamas e os esforços do homem, servem de poleiro a inúmeros bandos de papagaios, periquitos, araçaris, ou de graúnas que formam concertos capazes de ensurdecer os ecos (TAUNAY, 2010, p. 132).

Na passagem seguinte, observa-se o espaço tomado como paisagem. Este é apenas descrito e não há ainda atuação de personagem. “Correm as horas: vem o Sol descambando; refresca a brisa, e sopra rijo o vento. Não ciciam mais os buritis; gemem, e convulsamente agitam as flabeladas palmas” (TAUNAY, 2010, p. 15). A

paisagem surge como elemento comum nos romances românticos, que buscavam, na natureza, escrever o espaço do Brasil rural. A construção do espaço no romance contempla formas e sentidos diversos que regulavam a vida no campo, tanto em relação homem-natureza quanto em relação homem-homem, como na cena seguinte, que marca a chegada de Meyer à casa de Pereira:

Pelo caminhar dos astros havia de ser quase meia-noite; e, entretanto, a essa hora morta, em que só vagueiam à busca de pasto os animais bravios do deserto, vinham a passo lento, pelo caminho real, dois homens, um a pé, outro montado numa besta magra e já meio estafada (TAUNAY, 2010, p. 43).

Embora seja uma representação do cotidiano no campo, os viajantes, em cena, são moradores da cidade. Meyer e José Pinho, seu ajudante, chegam à casa do Pereira, durante a noite. O espaço preenchido pela escuridão cria a atmosfera tétrica que funciona como uma antecipação dos conflitos que se estabelecem na relação entre o europeu e o sertanejo. A paisagem cultural evidencia a pluralidade de sentido que se pode depreender do espaço habitado. *Inocência* configura uma rede de elementos culturais que condicionam hábitos e valores da vida sertaneja do Brasil oitocentista.

Excetuando-se o primeiro capítulo, nos demais, as configurações espaciais concentram-se em paisagem cultural, ambiente e cenário. A paisagem natural transforma-se em cultural em *Inocência*, a partir da interferência do homem na natureza, alterando o ciclo de vida existente. O narrador utiliza-se muito da paisagem e do ambiente para compor as cenas em que coloca o homem, diretamente, no espaço:

Àquela instantânea ressurreição nada, *nada pode pôr peias*. Basta uma noite, para que formosa alfombra verde, verde-claro, verde-gaio, acetinado, cubra todas as tristezas de há pouco. Aprimoram-se depois os esforços; rompem as flores do campo que desabotoam às carícias da brisa as delicadas corolas e lhe entregam as primícias dos seus cândidos perfumes (TAUNAY, 2010, p. 13, grifos do autor).

O espaço que a cena configura é cuidadosamente preparado para colocar o leitor no ambiente natural, onde a natureza reina, anunciando a renovação da vida. O

cromatismo imprime suaves toques de delicadeza. A festividade da natureza é um traço amiúde no romance. A impressão é sempre de que a paisagem está em movimento e em transformação, assim como o olhar de quem a contempla. Esses são atributos que fazem da paisagem personagem.

É a partir do segundo capítulo – quando a ação da narrativa se inicia e, conseqüentemente, também o drama psicológico – que a paisagem se transforma em ambiente. Segundo Borges Filho, “Na perspectiva da topoanálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2008a, p. 5, grifo nosso).

A instalação das personagens no espaço em *Inocência* ocorre em vários graus e assume várias funções, que vão desde a caracterização geográfica do espaço à indicação do estado psicológico das personagens, até a elaboração interna do ritmo da narrativa. Porém, lado a lado com a técnica de harmonizar as personagens com a paisagem natural, recurso comum entre os românticos, há, também, momentos de contraste. “Muitas cenas romanescas colidem com o espaço, visando a um efeito de contraste, ligado em geral à idéia da Natureza indiferente” (LINS, 1976, p. 105). Esses espaços se opõem ao estado de espírito da personagem, criando um efeito contrário:

— Meu Deus! murmurava Cirino, tudo quanto me rodeia está tão alegre e é tão belo! Com tanta leveza voam os pássaros: as flores são tão mimosas; os ribeirões tão claros... tudo convida ao descanso... só eu a padecer! Antes a morte... Quem me dera arrancar do coração este peso! esta certeza de uma desgraça imensa! Que é afinal o amor?... Daqui a anos talvez nem me lembre mais da pobre Inocência... Estarei me atormentando à toa... Oh não! Essa menina é a minha vida! é o meu sangue... o meu farol para os céus... Quem ma rouba, mata-se de uma vez. Venha a morte... fique ela para chorar por mim... um dia contará como um homem soube amar!... (TAUNAY, 2010, p. 124).

A personagem não pertence a essa paisagem; sua travessia ocorre em meio à tristeza, criando-se um vazio que a distancia da natureza. Essa projeção do espaço da natureza desarticulado do estado de espírito da personagem acentua a atmosfera¹⁹

¹⁹ De acordo com Osman Lins, a atmosfera é de caráter abstrato e decorre da subjetivação do cenário. Liga-se ao espaço, mas não decorre necessariamente dele (LINS, 1976, p. 76).

sombria que a cena sugere. O interesse deixa de ser, momentaneamente, a paisagem natural, passando a se concentrar nos conflitos humanos.

O ambiente tem representatividade peculiar e ocupa destaque na narrativa. Espaços naturais, que compõem as ações, convergem para o ambiente, pela inserção do clima psicológico decorrente da fala e atuação das personagens, ou das descrições do narrador:

— Hi meu Deus!... Nossa Senhora nos socorra... Sabem quem vem chegando?... É o Garcia; está com o *mal!* há mais de dois anos e não quer crer na desgraça... Pobre coitado, sem dúvida vem comprar o desengano... Tenho muita pena dessa gente... mas, deveras, não a quero ver em minha casa... Vamos, Sr. doutor, despache o Garcia depressa. Com lázarus não se brinca. A Senhora Sant’Ana de tal nos livre! Nem olhar é bom (TAUNAY, 2010, p. 89, grifo do autor).

É uma cena tensa e dramática: com a chegada de Garcia à casa de Pereira, este não hesita em cuidar para impedir que o doente entre em sua casa e lhe fala mantendo uma distância que considera segura. A tensão aumenta quando o próprio Garcia, percebendo a atitude do anfitrião, diz que se estivesse no lugar do Pereira, também não deixaria um leproso entrar. “Olhe, Sr. Pereira, continuou com voz um tanto alta e agoniada, não levo a mal o senhor não me convidar para entrar em sua casa; não, no seu caso havia de fazer o mesmo” (TAUNAY, 2010, p. 90). Tanto um como outro conhecem os dramas do sertão, os preconceitos e a experiência de vida que cada um carrega, em sua miséria e riqueza. O local em que se passa a cena não é descrito detalhadamente, mas, as falas e atitudes das personagens trazem as delimitações desse espaço. No plano físico, o de dentro e o de fora se contrapõem. O espaço da família, fechado, representa a segurança, e qualquer ameaça precisa ser afastada.

A instância do espaço cultural é bem acentuada nas pontuações da fala de Pereira, carregada de crenças e valores reveladores da vida no campo. A relação de Pereira com o espaço da família é motivada por fatores culturais. Os anseios humanos são percebidos na delimitação desses espaços rígidos, que vão se estabelecendo no mundo patriarcal:

— Ah! disse com fingido riso, é verdade... Isto são costumes da cidade... aqui, no sertão, há outros modos de pensar... Desculpe-me, Sr. Pereira, este Meyer é que está a confundir-me todas as idéias. Pois eu julgo... já que pede a minha opinião, que o senhor deve continuar a ter olho no estrangeiro... e eu hei de ajudá-lo, quanto estiver nas minhas forças (TAUNAY, 2010, p. 104, 105).

A personagem Cirino, sem que Pereira perceba, ironiza os costumes sertanejos, na tentativa de reforçar que este está certo com suas desconfianças contra o Meyer. Os valores simbólicos e a falta de caráter de Cirino são tamanhos que não só concorda com as desconfianças de Pereira como também se oferece para vigiar o alemão para que este não se aproxime de Inocência. De um lado, tem-se o homem da cidade tirando proveito da situação, fazendo valer-se da simplicidade do homem do campo, do outro lado, tem-se a confiança de Pereira, sendo enganado pela esperteza de Cirino.

O espaço estimula a compreender o imaginário social que a obra configura. A pluralidade de olhares, experiências e vivências de culturas tão díspares trazem rasuras das diferentes paisagens que se juntam no sertão. Tensões se formam e se desfazem nos caminhos que se cruzam, nos movimentos contínuos da vida nas suas mais variadas formas.

No romance, o espaço transforma-se em paisagem e constitui a ambientação, que na obra cria uma realidade só possível por meio da junção entre o conhecimento da realidade e da arte narrativa. Ao desenvolver a teoria e a análise do espaço no texto narrativo, Osman Lins (1976) e Antonio Dimas (1985) atentam para a distinção entre espaço e ambientação. Dimas parte dos estudos elaborados por Lins para ressaltar essa diferenciação. A compreensão desses termos torna-se essencial. Conforme Lins:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77, grifos do autor).

A análise da ambientação abre uma perspectiva mais apurada de leitura do texto literário. A passagem de um espaço à ambientação leva à percepção de

elementos mais intrínsecos à personagem, como aspectos morais e psicológicos. A ambientação possui caráter abstrato e conduz a uma percepção verticalizada do texto, propiciando a caracterização do ambiente. Assim, numa narrativa literária “[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (DIMAS, 1985, p. 20).

Osman Lins reconhece a existência de três tipos de ambientação: franca, reflexa e oblíqua. A franca é a “[...] que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79). Nela há um narrador que não participa dos fatos narrados. Apresenta-se como uma descrição mais ornamental. A ambientação franca aparece com frequência em *Inocência*, como era comum nos romances românticos e realistas, numa preocupação aparente em situar o leitor. O objetivo é trazer um quadro do espaço onde se dará a ação:

Apareceu a velha escrava, que estendeu em larga e mal aplainada mesa uma toalha de algodão, grosseira, mas muito alva, sobre a qual derramou duas boas cuias de farinha de milho: depois, emborcou um prato fundo de louça azul, e ao lado colocou uma colher e um garfo de metal (TAUNAY, 2010, p. 33).

A ambientação do espaço da cozinha, onde irá realizar-se o jantar, dá-se por meio da descrição da mesa com seus utensílios. Nesse momento, a ação é suspensa e a ênfase recai sobre os objetos e, nesse caso, o narrador é quem observa o ambiente. O foco não é a personagem, a escrava, mas os objetos que ela está manipulando. A descrição franca é frequente em narrativas em terceira pessoa e usada sempre que o narrador deseja caracterizar um ambiente para introduzir a ação. Essa técnica foi muito criticada, por deixar a cena estática, mas foi um recurso usual no século XIX.

A segunda ambientação, a que se refere Lins, é a reflexa. Nela “as coisas, sem engano possível, são percebidas através das personagens”. Apesar de o foco recair sobre a personagem, essa mantém uma atuação passiva (LINS, 1976, p. 82). A ambientação reflexa pouco difere da franca, no sentido de que ambas ocorrem com a suspensão do relato da ação, mas não deixa de ter sua funcionalidade no texto. “Pereira, depois de ter paternalmente arranjado e disposto os cobertores ao redor do corpo da menina, acompanhou Cirino que, parado à porta de saída, estava mirando as primeiras estrelas da noite” (TAUNAY, 2010, p. 42, grifos nossos). É frequente o

uso desse recurso. A ambientação, apesar de toda plasticidade, não causa prejuízo à evolução da cena, pois as passagens são feitas com técnica e não afetam a qualidade do texto.

Por fim, a terceira ambientação, dissimulada ou oblíqua, “[...] exige a personagem ativa: o que a identifica é o enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83). Em síntese, surge de forma complexa e recai sobre os aspectos psicológicos. No romance, embora com menos frequência, há cenas que representam esse nível de ambientação:

Ora, passeava pelo quarto rápida e inquietantemente; ora, media-o com passo lento em muitas direções; ora, enfim, saía para o terreiro e ali, com a cabeça descoberta, ficava a olhar atentamente para diversos lados, abrigando com a mão aberta os olhos, dos vivíssimos raios do sol (TAUNAY, 2010, p. 72).

Essa cena, em que Cirino aguarda com ansiedade a hora para medicar Inocência, é um momento de inquietação da personagem. O espaço muda rapidamente, passando do fechado ao aberto trazendo o efeito do contraste e conjugando com a indecisão da personagem entre o desejo e o medo, a prisão e a liberdade. Tudo irá depender das escolhas que serão feitas. O ambiente externo favorece o estado de espírito dele, deixando-o mais calmo. O sol simboliza a esperança de encontrar uma solução para tirá-lo daquele desconcerto emocional que tanto o oprime.

1.3 Céus e terras do Brasil²⁰: a água na paisagem de *Inocência*

De forma sucinta, a simbologia da água na trajetória histórica e no imaginário humano reflete tanto a vida como a morte. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 16). A água é um

²⁰ Título tomado da obra de Visconde de Taunay.

símbolo recorrente na literatura, nos mais variados contextos, que tanto pode se ligar ao plano físico como ao espiritual. Na literatura brasileira, águas de felicidade e tristeza, claras e escuras, alimentaram o imaginário de muitos poetas e escritores que buscaram, no seio da natureza, imprimir característica especial à literatura nacional.

No livro *A Água e os Sonhos* (2002) - Ensaio sobre a imaginação da matéria, Gaston Bachelard dedica-se a realizar minucioso estudo sobre a simbologia da água. “O devaneio começa por vezes diante da água límpida, [...] fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, [...] que transmite estranhos e fúnebres murmúrios” (BACHELARD, 2002, p. 49). Bachelard convida a fazer a travessia das águas claras e escuras, calmas e violentas, que conduzem à criação literária. A imaginação material proposta na metafísica de Bachelard encontra nos elementos – água, ar, terra e fogo – a substância fundamental para alimentar a imaginação literária. Bachelard mostra que, dentro das várias formas de composições possíveis entre os elementos, “deveremos lembrar que o verdadeiro tipo da composição é, para a imaginação material, a composição da água com a terra” (BACHELARD, 2002, p. 15, grifos nossos).

Água e terra serão tomadas aqui para compor a leitura da paisagem material e imaterial de *Inocência*. No romance, os símbolos céu, terra e água não passam despercebidos. Os espaços acompanham o olhar de quem com eles se interage. A linguagem do espaço coordena as cenas e se apresenta extremamente adaptada ao contexto do livro, de mostrar o Brasil desconhecido. O espaço, enquanto linguagem, é codificado por signos que configuram a interação entre o objetivo e o subjetivo que constituem o conjunto de significações da cultura do sertão, numa organização topológica exemplar.

Para Bachelard, imaginação e matéria são forças representativas na criação literária. A imaginação divide-se em “uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*” (BACHELARD, 2002, p. 1, grifos do autor). Assim, o processo de criação literária resulta da junção entre forma e matéria, real e imaginário. A obra literária surge dessa experiência criadora e inspiradora que anima a expressão artística.

A fenomenologia bachelardiana divide-se em duas vertentes: a diurna - do saber racional, rigor científico - e a noturna - do devaneio poético. Neste trabalho interessa-nos a vertente epistemológica de Bachelard, “imaginação material”, “imaginação criadora”, uma fenomenologia da imaginação por meio das imagens. O autor defende a dimensão estética da atividade produtora, do homem em plena criação, ativo, distanciado do ato contemplativo. As imagens poéticas, literárias, imaginação materializada de Bachelard, encontram na força da natureza, nas imagens, do fogo, da água, do ar, da terra²¹ o sentido basilar da criação poética.

Bachelard, ao elaborar os estudos sobre a terra, divide-os em duas partes: *A Terra e os Devaneios da Vontade* – Ensaio sobre a imaginação das forças, e *A Terra e os Devaneios do Repouso* – Ensaio sobre as imagens da intimidade. São dois movimentos, que ele denomina de introversão e extroversão – “[...] no primeiro livro a imaginação aparece antes como extrovertida, e no segundo como introvertida” (BACHELARD, 2008b, p. 7) – em que realiza uma associação entre o trabalho e o repouso. A terra, tomada como substância e força extrínseca e intrínseca, leva ao repouso, à raiz, ao acolhimento, à hostilidade e à hospitalidade, tendo referência imediata no cotidiano sertanejo que *Inocência* representa; mas os rios, também, não passam despercebidos. O estudo do espaço, nesse romance, revela que o autor apreendeu tanto o espaço telúrico como o aquático.

Os rios e os ciclos da chuva no sertão são uma composição objetiva e subjetiva da vida sertaneja. A água tanto mata a sede e fornece leite, como serve de mecanismo para compor o interior dos dramas vividos pelas personagens. Torna-se substrato que garante a possibilidade de vida naquelas terras. O homem do campo encontra, naqueles campos tidos como “ermos”, o oásis e o deserto de sua própria existência material e espiritual. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos como fonte de

²¹ O filósofo Empédocles (484-421, AC) já havia manifestado interesse nos quatro elementos da natureza adotando-os como fundamentais no processo de criação. Bachelard adotou a concepção de Jung (1875-1961) no desenvolvimento do processo imagético. Contemporâneo de Husserl (1859-1938) e Bérgrson (1859-1941), discordou dos métodos fenomenológicos e filosóficos desses autores.

fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 21).

As descrições acompanham o ciclo das estações, numa renovação incessante das florestas. A metáfora do fechado e aberto preenche a cena com sentimentalismo, simbolizando homem e natureza numa evocação da liberdade:

É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo num trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreita azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura (TAUNAY, 2010, p. 13, grifos nossos).

Após a estiagem prolongada, com a seca ferindo impiedosamente a vegetação, a natureza se renova, surgindo o verde que renasce pincelado sob o olhar do viajante. É diante de um espaço amplo e de um tempo sem pressa que homem e natureza resistem à seca e ao período de chuva intensa. O narrador dá visibilidade a cada vestígio de vida que se materializa no “espaço ermo” que o sertanejo percorre e habita. Nas águas escassas do cerrado, a vida se recria e renasce como tudo que insistentemente floresce ali.

Para quem vive no campo, cultivando a terra, a água é o símbolo da esperança de dias melhores e de uma boa colheita. “Uma gota de água poderosa basta para criar o mundo e para dissolver a noite” (BACHELARD, 2002, p. 10). Quando as chuvas vêm, tudo parece menos difícil. “Não chovia; mas o tempo estava carregado e sombrio. Tinha o céu cor acinzentada e do lado do poente linhas aquático negras e contínuas denunciavam trovoadas talvez para a tarde” (TAUNAY, 2010, p. 132). A água entra na composição do espaço e evidencia as transformações cíclicas da natureza. Simboliza renovação:

Ora é a perspectiva dos *cerrados*, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de

viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes *capões*, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso (TAUNAY, 2010, p. 12, grifos do autor).

As águas correm, refrescando a floresta, para desaguar a milhares de quilômetros. Durante o percurso, muitas são as cheias e secas. Nessa passagem, a água conduz o viajante para fazer a travessia do sertão numa composição objetiva e subjetiva, real e simbólica. Anima-o, mata-lhe a sede, infiltra-se no estado de espírito do viajante, enche e esvazia a alma solitária. As chuvas que molham as terras áridas, que fazem reviver os campos, regam também o caminho áspero da vida difícil de quem precisa atravessar grandes distâncias. Na paisagem do sertão que a obra configura, a chuva é elemento escasso e fecundo, como se verifica nesta passagem:

Se falham essas chuvas vivificadoras, então, por muitos e muitos meses, aí ficam aquelas campinas, devastadas pelo fogo, lugubrememente iluminadas por avermelhados clarões sem uma sombra, um sorriso, uma esperança de vida, com todas as suas opulências e verdejantes pimpolhos ocultos, como que raladas de dor e mudo desespero por não poderem ostentar as riquezas e galas encerradas no ubertoso seio (TAUNAY, 2010, p. 13, grifos nossos).

No ecossistema do sertão, as “chuvas vivificadoras” que caem de forma irregular dão a visão do espaço que se harmoniza no texto. O romance representa o homem e a natureza no ciclo de transformação permanente. Nesse sentido, o espaço junta-se ao tempo como um recurso para marcar os vários processos de (des)integração da vida no campo.

As oscilações no clima, mudanças de estações de seca e chuva, refletem nas inúmeras formas de vida que coexistem na natureza. A água reúne duas forças que se equilibram. Diversos rios cortam a narrativa dando a ideia de movimento e transformação. O rio ornamenta a paisagem, acompanha o viajante. O movimento cíclico da natureza, as chuvas e estiagens sedimentam a viagem e o encontro do homem consigo. A metáfora da água nesse sertão tanto contempla a fase de deleite como a da difícil vida do sertanejo:

Ouve-se a curta distância o ruído do rio corre largo, claro e com rapidez. Como duas verdes orlas refletem-se no espelhado da superfície as elevadas margens, a cujo sopé moitas de *sarandis*, curvadas pelo esforço das águas e num balancear contínuo, produzem doce marulho (TAUNAY, 2010, p. 122, grifo do autor).

O rio é o fluxo da vida e a mediação entre o material e imaterial. Esse elemento liga o homem à vida espiritual. Para chegar até a casa de Pereira, Cirino atravessa um ribeirão que, simbolicamente, o une ao amor de Inocência. “[...] enveredou por uma aberta larga e muito sombreada que levava com voltas e tortuosidades à margem rasa de copioso e límpido ribeirão, de álveo areento, todo ele” (TAUNAY, 2010, p. 25). Cirino, nessa passagem, é ainda um jovem médico, tentando aventurar-se no sertão. Vive um momento feliz de comunhão consigo e com a natureza.

Essas “águas claras, amorosas, primaveris e maternais”²² são encantadoras e guardam mistérios que pairam no sertão. A descrição da travessia dessas águas é um convite ao deleite para o viajante que caminha horas embaixo de um sol forte. O narrador convida a olhar a água, a focalizar a travessia dos animais. É um momento revigorador de partilha, de encontro:

Os animais, ao perceberem o bater da água, apertaram o passo e, entrando na fresca corrente quase até aos peitos, estiraram o pescoço e puseram-se a beber ruidosamente, avançando aos poucos de encontro ao fio caudal, para buscarem o que houvesse mais puro em linfa (TAUNAY, 2010, p. 25).

Água, nessa passagem, é harmonia plena do viver no meio da natureza. Como elemento de transição, tem grande influência na vida natural e espiritual. Bachelard trata das metáforas das águas profundas, dormentes, mortas, pesadas, violentas e enfatiza a transitoriedade que opera na natureza e na vida dos homens.

Cirino, ao fazer a travessia pela simbologia da água, passa por transformação; apaixona-se, e depois se vê sem rumo e melancólico. A água que irrigava a vida feliz agora simboliza a tristeza, as lágrimas. “[...] o mobilismo heraclítico é uma filosofia concreta, [...] Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (BACHELARD, 2002, p. 6, 7, grifo do autor). O rio tem linguagem mística e se metamorfoseia. Cirino

²² Designações para as metáforas das águas, segundo Bachelard.

atravessa essas águas duas vezes: na sua chegada e no capítulo “A viagem”, quando vai até a casa de Cesário. Ao transpor o rio fazendo o caminho de volta, opera-se uma transformação externa e interna entre ambiente e personagem. As águas tornaram-se dormentes, mortas. Aquele que era um local de beleza tornou-se turvo e sombrio:

Largo tempo ficou Cirino a olhar para o rio. Em sua mente tumultuavam negros pensamentos. Já se havia difundido o crepúsculo, e bandos folgazões de *quero-queros* saudavam os últimos raios do Sol e despertavam os ecos em descomunal gritaria.

[...]

Foi a luz gradativamente morrendo no céu, seguida de perto pelas sombras; e o rio tomou aspecto uniforme como se fora imensa lâmina de prata não brunida (TAUNAY, 2010, p. 123, grifo do autor).

O sol não aparece mais iluminando o rio. Assim também é o estado de espírito desse viajante. Ao contemplar a água, contempla sua vida. O rio traz uma força plástica e indica o espaço de passagem, tecendo o fio da longa e tenebrosa espera. A personagem está apreensiva, vive em conflito, sente medo e carrega o pressentimento da morte. Cirino transita entre a esperança de conseguir a permissão para ficar com Inocência e a descrença:

Causa-nos involuntário cismar a contemplação de grande massa líquida a rolar, a rolar mansamente, tangida por força oculta.

Bem como a ondulação incessante e monótona do oceano agita a alma, assim também aquele perpassar perene, quase silencioso, de uma corrente caudal, insensivelmente nos leva a meditar (TAUNAY, 2010, p. 122).

Cirino medita; fala com o rio e com seus pensamentos. Sente-se fraco diante da imensidão da vida, da força do sentimento. O seu contato com a água leva-o a uma realidade ruidosa e realça os traços obscuros do seu inconsciente. O narrador busca, na metáfora do rio, ligar esse momento de reflexão para que se torne possível questionar a vida e seus enigmas: “De que modo nasceu aquela enorme mole de águas? Donde veio? Para onde vai? Que mistérios encerra em seu seio?” (TAUNAY, 2010, p. 122, 123). O trecho demonstra que o símbolo da água no romance não é apenas uma escolha como um elemento ornamental. O rio funciona como um espelho

que leva o homem à introspecção. Desgastando a terra e a alma, cobrindo e descobrindo, provoca o conflito da personagem diante do mundo e de suas angústias. A água, nessa cena, passa da natureza exterior para a interior, tomando uma dimensão simbólica imaterial.

Cirino transpõe o Rio Paranaíba, que corre separando os Estados do Mato Grosso e Minas Gerais. Após atravessar o rio, com a aproximação da casa de Cesário, aumenta a esperança de concretização do direito de se casar com Inocência. Na descrição do rio, da floresta e dos animais, surge outros desdobramentos do espaço, onde ocorre a seguinte cena:

E o rio lá se ia sereno; e uma onça ao longe urrava, ou algum pássaro da noite soltava gritos de susto, esvoaçando às tontas.
 Transpondo, na manhã seguinte, o Rio Paranaíba, pisou Cirino território de Minas Gerais.
 [...]

 Tão preocupado levava o moço o espírito que, nem sequer uma só vez, imitou o pio daquelas aves; distração, a que aliás não se furta quem por lá viaja, tão instantes os motivos de instigação (TAUNAY, 2010, p. 123).

A personagem atravessa de uma margem à outra, de um estado ao outro, sem nada observar ao seu redor, sendo, apenas, levado pela vertigem que o domina. Nesse momento, além de ultrapassar a fronteira física, o rio se põe, também, nos limites de suas forças íntimas. Durante todo o percurso, Cirino vive em território incerto.

1.5 Narração da nação²³: a paisagem como representação do nacional

A paisagem²⁴, como representação espacial na literatura romântica, colaborou na formação da identidade brasileira. “Um dos signos mais fortes da invenção do Brasil pode ser percebido na construção da *paisagem*” (FIGUEIREDO, 2002, p. 27,

²³ A expressão “narração da nação” me foi sugerida por Homi Bhabha, e se refere ao livro *Nation and Narration*, 1990.

²⁴ O vocábulo “paisagem” liga-se etimologicamente a “país”.

grifo da autora), que, no século XIX, tornou-se símbolo de nacionalidade, ou seja, a paisagem surge na literatura, naquele momento histórico e no Romantismo, em particular, como representação do nacional. A paisagem, nesse contexto, é tomada como recurso, matéria e substância de integração do espírito nacionalista. “Compreendida como uma cena natural, mediada pela cultura, a paisagem revela-se um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular [...]” (FIGUEIREDO, 2002, p. 27). Conforme argumentação de Lúcia Figueiredo, a construção simbólica da nação leva-nos a pensar a paisagem e vice-versa.

Seguindo os caminhos pelos quais essa leitura nos leva, destacamos o processo reflexivo em que a representação da paisagem na literatura estabelece diálogo com a construção simbólica da nação²⁵. Assim, é imprescindível considerar as questões seguintes: Qual o referencial de nação que se pensava no século XIX? Que ideal de nação os românticos criaram? De que maneira *Inocência* dialoga com o conceito de nação daquela época? Em que medida o nacionalismo está configurado em *Inocência*? Até que ponto o romance revela-se como projeto de narração da nação? Diante dessas indagações e das diferenças no enfoque dado à paisagem na apreensão do nacional, estabelecemos o percurso que norteará a discussão deste tópico.

O conceito “nação”, em Visconde de Taunay, teve significado distinto, em momentos diferenciados de sua vida e de uma obra para outra. Quando o autor escrevia *Inocência*, ainda não vivia a fase de desilusão com a política²⁶, e as

²⁵ Ernest Renan, na conferência realizada na Sorbonne em 1882 “O que é uma nação?”, analisou a complexidade do conceito de nação, a multiplicidade de sentidos e a evolução que o termo requer. Distanciando-se de conceituações genéricas relacionadas a raça, língua, religião e território, comuns no pensamento oitocentista, Renan propõe o estabelecimento Nação-Estado a partir do espírito de nacionalidade que surge por meio do sentimento do povo de viver como nação. Segundo Renan, “nação é uma alma, um princípio espiritual” (RENAN, 1997, p. 18).

²⁶ A decepção política de Visconde de Taunay ganhou relevo no final de sua vida e foi registrada em suas *Memórias*. A sua atuação na política foi conflituosa, ficou conhecido na época como um incoerente aos ideais do Partido Republicano do qual fazia parte por simpatizar-se e atuar em defesa de causas liberais. “Enfim, breve ia eu ficar livre das pesadas dependências políticas. Verdade é que a elas nunca sacrifiquei o direito de dizer o que pensava e de votar como entendia melhor; para prova, o apoio ao Gabinete Dantas na questão dos escravos sexagenários, o que depois bastante me prejudicou, suscitando desconfianças e certa divergência no eleitorado conservador de Santa Catarina” (TAUNAY, 2005, p. 574). Com o fim do Império, Taunay desistiu da política e teceu duras críticas ao novo regime. “Dissipou-se a límpida atmosfera de honestidade que cercava os primeiros funcionários do Império, [...]. E multiplicaram-se os exemplos de concussão e desbarato dos dinheiros públicos que em poucos meses enriqueceram uma nuvem de agiotas e especuladores, que, a todo o transe, queria pôr em leilão este pobre Brasil!” (TAUNAY, 2005, p. 89).

frustrações dos seus projetos políticos para o Brasil não se refletiam em suas expressões literárias. Conforme afirma Candido:

Nada impedia, pois, que esse esteta de sangue Francês construísse da pátria uma visão exótica e brilhante, sentindo-a à maneira de um Ribeyrolles ou um Ferdinand Denis. As circunstâncias levaram-no, todavia, a conhecê-la mais fundo; a internar-se no interior bruto, lutar por ela, enfrentar asperamente a paisagem em lugar de contemplá-la (CANDIDO, 1981, p. 308).

A euforia de Visconde de Taunay em descrever e interpretar a pátria pertence à primeira fase de sua vida²⁷ e contempla um período de grande desejo de mostrar um Brasil progressista. Essa transformação no pensamento do escritor, manifestada por meio das diversas visões que tinha do Brasil, ia (re)configurando a ideia de nação, em sua obra. Conforme revela Francisco Alambert:

Para Taunay a base “ontológica” do nacionalismo é o amor à terra, que é próprio do ainda-não-civilizado [...]. Esse amor à terra pode vir a transformar-se, quando do advento da civilização, em amor à Pátria, [...] (ALAMBERT, 2001, p. 223).

Um dos maiores problemas em analisar as características do nacionalismo em *Inocência* é entender a ideia de nação que o texto condensa, tendo o cuidado de não cair em generalizações. O autor possui uma visão ampla e relevante para as questões de nacionalidade, dentro e fora da literatura. É sabido também que Taunay estava inserido em projeto monárquico de sentido nacional uno. Segundo Lídia Maretti (2006), o estudo e o resgate de textos pouco conhecidos de Visconde de Taunay e ignorados pela crítica, “como se não tivessem sido escritos, publicados e lidos”, seriam de grande contribuição, “sobretudo se considerarmos a importância destes textos numa reconstrução da *ideia de nação*, básica para a compreensão do século XIX em sua perspectiva cultural” (MARETTI, 2006, p. 66, grifos da autora). É importante estar atento para o caráter evolutivo do sentido de nação e para as várias formas de conceituar e entender o nacionalismo, nas várias épocas, complexidades e

²⁷ Essa fase vai até os 46 anos quando Visconde de Taunay abandonou a política.

concepções sem perder de vista a heterogeneidade que o termo requer. O conceito de nação que se busca neste trabalho é aquele que o texto literário ilustra.

É preciso estar vigilante sobre a sistematização teórica para o entendimento de nação centrado em um período delimitado. As discussões sobre formação do Estado-Nação brasileiro é anterior e posterior à celebração e realização de 1822. Mas é sabido que os debates se intensificaram nesse momento histórico, sobretudo, com o Romantismo. As várias interpretações, os inevitáveis equívocos decorrem desse processo evolutivo do termo nas sociedades e relações humanas.

É preponderante em *Inocência* a manifestação do nacionalismo, aquele que se manifesta na cultura de um povo vivendo distante da Corte. O romance enquadra o período da Guerra do Paraguai, e uma das concepções de nacionalismo que ilustra é “a configuração de uma imagem de nação que supõe, por exemplo, a necessidade de interiorização geográfica do olhar nacionalista para além (ou aquém?) dos estreitos limites litorâneos tradicionais” (MARETTI, 2006, p. 70, grifos da autora).

O exame das estratégias adotadas pelos românticos para composição da literatura nacionalista e a discussão sobre a nação brasileira no século XIX auxiliam na compreensão da literatura produzida na época. O Romantismo teve participação direta na formação da identidade nacional, fato que aproxima as produções artísticas desse período ao conjunto de fatores que delinearão a nação. No entanto, a autonomia cultural e a concepção de nação se processam de forma contínua e, a cada momento histórico, novos elementos se juntam para questionar os aspectos internos da identidade e da cultura de um povo e, continuamente, validar suas produções.

Sílvio Romero, no texto “A nação brasileira como grupo etnográfico e produto histórico”, analisa a formação da literatura e a consolidação da nação. A historiografia proposta por ele se esforça para colocar a crítica literária a serviço da formação da nação e, conseqüentemente, de uma aproximação entre literatura e história. Discutir a formação da nação, pautando-se no fator étnico, foi uma das primeiras tentativas da historiografia literária. A formação do povo alicerçava as bases da nação: “Quando se trata de caracterizar a nação brasileira, é claro que não deve ser no ar, fantasticamente, e sim em relação ao povo de que ela principalmente descende e diante daqueles que a cercam” (ROMERO, 2001, p. 20). O ideal de nação centrado no aspecto racial que fundamentava o pensamento de Romero logo se

tornou ineficaz e ultrapassado, mas serviu de base e de entendimento para discutir e pensar a ideia de nação que se tinha no século XIX, além de contribuir para a evolução do pensamento cultural.

Bernardo Ricupero, no livro *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830-1870)*, traça um caminho histórico dessa evolução e analisa o Romantismo, nesse momento constitutivo da nação. Ao apontar elementos controversos que tensionaram essa construção da identidade, é pertinente salientar que a concepção de nação assumiu sentidos diferenciados em momentos distintos da evolução histórica do país. Ao entender que “[...] a nação é sempre uma construção inacabada, não se pode deparar com ela, já constituída, num momento específico” (RICUPERO, 2004, p. XLII), põem-se em relevo aspectos imprescindíveis para discutir a nação pensada pelos românticos. Nesse contexto, a ideia de nação é tomada como construção histórica. A invenção romântica analisa os elementos raça, meio, língua e cultura. Segundo o crítico:

[...] os românticos produziram um programa de independência literária, criaram uma historiografia nacional, utilizaram o índio como mito-símbolo do país, sugeriram que a mestiçagem diferenciaria os brasileiros de outros povos, entre outras coisas (RICUPERO, 2004, p. 261).

A ideia de autonomia literária, que os românticos colocaram em questão nos anos oitocentos, problematiza e revela como os escritores viam, sentiam, pensavam e narravam a nação. A crítica aponta para um problema crucial da formação da literatura brasileira que era a diversidade interna e os influxos externos que operaram nas produções literárias. Bernardo Ricupero procura dialogar com críticos que se empenharam em discutir a evolução do conceito de nação²⁸, e as transformações que ocorrem em tempo e espaços distintos apontam a complexidade da pluralidade do tema. A superioridade de uma região, de um povo, de um grupo, de uma classe e de uma cultura sobre outra ultrapassou os limites políticos e passou a centralizar discussões dentro da produção cultural²⁹.

²⁸ Eric Hobsbawm, no livro *Nações e Nacionalismo desde 1780*, em perspectiva historiográfica, enfatiza o processo evolutivo do sentido de nação concebendo-a como construção cultural e política.

²⁹ Hobsbawm desconstrói o argumento de que língua, cultura e história garantiriam unidade. Segundo o crítico: “Em muitos casos a ‘nação política’ que originalmente formulou o vocabulário do que, mais

O romance em análise apresenta aspectos distintos para composição da identidade nacional. A literatura como elemento de representação da nação propõe um quadro de referências próprias e, como formação da identidade brasileira, *Inocência* representa o imaginário nacional no espaço social em que as personagens configuram valores e marcas identitárias de grupos distintos, de culturas múltiplas, que juntos constituem o espírito nacional.

O discurso sobre nação e nacionalismo, proposto por Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, contextualiza o sentido de nação que integra esse romance. Ao abrir caminho para uma visão antropológica, potencializa outra forma de incorporar o nacionalismo:

Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p. 32).

O discurso sobre nação promovido por Benedict Anderson é de abordagem histórica e aponta a ambivalência no conceito de território simbolicamente representado pelos sistemas culturais. O Estado, agindo com soberania e instrumento classificatório, regula e limita a liberdade do povo.

O pensamento de Benedict Anderson sobre a instância do poder do Estado e das textualizações simbólicas sobre a construção da nação fragmentada é fato relevante para se pensar as fragilidades do momento histórico e cultural do Romantismo no Brasil. Diversas forças, atuando na consolidação das nações modernas, levam a repensar e a rearticular as estratégias de construção do nacionalismo, em meio às diferenças culturais.

Nessa perspectiva teórica, alinhamos nosso pensamento à ideia de nação em *Inocência*. O modo de trazer para o plano literário o homem do campo, em seu ambiente cultural, vivendo com naturalidade seu cotidiano simples, projetava o

tarde, tornou-se povo-nação compreendia apenas uma pequena fração dos habitantes de um Estado, a sua elite privilegiada ou a nobreza e a aristocracia” (HOBSBAWM, 2011, p. 88, grifos do autor).

espaço rural na cidade e, ao mesmo tempo, infundia no leitor o sentimento de pertencerem à mesma nação, o que se refletia no plano social. No Romantismo, a literatura “[...] contribuiu para a idéia que o brasileiro ia formando de si mesmo, ou seja, para o sentimento de identidade, por meio de mecanismos que ampliaram e tornaram mais comunicativa a mensagem” (CANDIDO, 2002, p. 95). A obra teve o intuito de comunicar e projetar, aos leitores urbanos, o espaço rural, despertando o sentimento de pertencimento à mesma pátria.

Quando *Inocência* surgiu, seu público era a elite burguesa que pouco sabia sobre o Brasil rural. Ao trazer as particularidades do viver sertanejo para os leitores urbanos, o livro teve plena aceitação, e o espírito de comunhão uniu esses dois grupos, pelo efeito da arte que a obra produz. Conforme Bosi, no século XIX, quando surgiram os primeiros romances produzidos no Brasil, os leitores já estavam acostumados a ler folhetins franceses³⁰. Segundo o crítico:

O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual: eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias; eram os profissionais liberais da corte ou dispersos pelas províncias: era, enfim um tipo de leitor à procura de *entretenimento*, [...]. À medida que os nossos narradores iam aclimando à paisagem e ao meio nacional os esquemas de surpresa e de fim feliz dos modelos europeus, o mesmo público acrescia ao prazer da urdidura o do reconhecimento (BOSI, 1987, p. 141-142, grifo do autor).

Gradativamente, vão ocorrendo mudanças no gosto do público brasileiro, que assimila, no prazer de ler romances, o espírito de nacionalidade e o orgulho de ler literatura nacional, com agradáveis tramas e enredos, tanto quanto os europeus. Juntava-se a isso o interesse em conhecer a paisagem e o meio em que vivia. *Inocência*, embora retratando o ambiente rural, fato incomum na época, ganhou logo popularidade.

A nação cultural que se realizou no contexto literário foi uma metáfora das construções simbólicas que o termo absorve. Homi Bhabha, em *O Local da Cultura*, discute a identidade cultural e incorpora o povo-nação no cerne de suas indagações.

³⁰ “Alfredo d’Escragnole Taunay, o neto brasileiro de Nicolas Taunay, criticava aqueles que só liam obras francesas, freqüentemente mediocres, e ignoravam o que se fazia de bom no Brasil” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 57).

O entre-lugar, que se constitui calcado no estereótipo e na ambivalência de classes e grupos, é uma abordagem pertinente para se perceber a nação em *Inocência*.

A nação, conforme Bhabha, opõe-se ao conceito de homogeneidade recorrente no século XIX. “É precisamente na leitura entre fronteiras do espaço-nação que podemos ver como o conceito de ‘povo’ emerge dentro de uma série de discursos como um movimento narrativo duplo” (BHABHA, 2007, p. 206, grifo do autor). O espaço de sobreposição que agrega grupos sociais e culturais distintos implicou no processo de formação da nação que precisou resolver dois impasses fundamentais: a “[...] individualidade da nação em oposição à alteridade de outras nações” e a “[...] nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (BHABHA, 2007, p. 209). Bhabha insere o conceito de nação a partir da descontinuidade, das margens e das populações minoritárias. Segundo o crítico:

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados no signo de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático (BHABHA, 2007, p. 207).

A narração da nação em *Inocência* se faz de fragmentos que se juntam para trazer uma ideia de totalidade. No romance, eventos, símbolos, cenários e rituais representam a nacionalidade. As personagens tanto incorporam aspectos de civilização quanto exprimem crítica ao “atraso”. De um lado, Cirino e Meyer, caracterizando a ciência e, do outro, Pereira e Manecão, simbolizando ironicamente a “ignorância”. Essas posições antagônicas configuram dois lados do Brasil, “atraso” e progresso. “— O Sr. é viajante zoologista, não é? [...] — Sim, senhor; sim, senhor! [...] Como é que o Sr. o soube? [...] Eu vejo que o Sr. é muito instruído...” (TAUNAY, 2010, p. 48). A criação cultural problematiza o espaço em que transcorre o encontro do homem com a natureza. “O romântico instaurou o prazer estético da paisagem, descobrindo-a definitivamente para a literatura, ao mesmo tempo fazendo conhecer o Brasil pelas suas descrições” (COUTINHO, 1969, p. 27). Taunay com sensibilidade e técnicas descreveu a natureza. No século XIX, o literário e o social mantinham uma íntima relação interferindo diretamente na formação cultural do país.

É possível perceber que os intelectuais da época se esforçavam na produção de uma literatura que colaborasse para tirar o país do suposto “atraso” em que se encontrava. As produções literárias, em seu conjunto, abarcavam os elementos essenciais que lhe garantiam reconhecimento. Houve, no entanto, uma forte tendência em condicionar as análises das obras numa visão sociológica extremista, sem considerar os elementos formais que as constituíam como arte.

Antonio Candido, inserido na corrente da crítica sociológica, em oposição a Afrânio Coutinho, da estruturalista, ao longo de seu trabalho discutiu e sistematizou a relação entre “literatura e sociedade,” orientando e ponderando sobre os cuidados que deve tomar o crítico. Segundo Antonio Candido:

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade (CANDIDO, 2006, p. 21).

Inserir-se no contexto da literatura produzida no espaço em que o escritor tinha intensa atividade social torna-se um precipício para o crítico, que incorre no risco de negligenciar as qualidades estéticas da obra em função dos elementos externos. *Inocência* concebe-se nesse lugar, em que a arte por si só influi no social, mas se distancia na medida em que se constitui como elemento simbólico.

Os estereótipos relacionados ao campo e ao sertanejo são colocados na esteira das discussões desse romance. A concepção do poder simbólico, conforme Bourdieu, pressupõe que “qualquer unificação, que *assimile* aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade por outra” (BOURDIEU, 2001, p. 129). As identidades campo e cidade que o romance problematiza tornam oportuno rediscutir certos rótulos atribuídos ao sertanejo e ao sertão, parte esquecida da nação. “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem [...]” (BOURDIEU, 2001, p. 9). O dominante apropria-se e hierarquiza as relações de forças, de modo que “O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada [...] transfigurada e legitimada, das outras formas de poder [...]” (BOURDIEU, 2001, p. 15).

O romance abriu novas maneiras de elaboração paisagística no pensamento literário. Elemento representativo em *Inocência*, a paisagem, porém, não constitui uma visão única, mas resulta da junção de elementos da estética romântica e realista aliada à concepção de arte. Antonio Candido, ao analisar o processo de escrita de *Inocência*, comenta a singularidade com que a paisagem se configura. O romance incorpora com particularidade a terra e o homem num sentimento vivo da realidade sertaneja. Para Antonio Candido:

No primeiro capítulo de *Inocência* (“O Sertão e o Sertanejo”), a paisagem e a vida daqueles ermos são apresentados a partir de alguns temas fundamentais, *compostos* em seguida num ritmo que se diria musical. Daí o tom de *ouverture* dessa página, aliás admirável na sua inspiração telúrica, uma das melhores da literatura romântica, onde se preformam certos movimentos d’“A Terra”, e d’“O Homem”, n’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha (CANDIDO, 1981, p. 308, grifos do autor).

No romance, a paisagem do sertão é captada pelo olhar do artista, que lhe dá um valor peculiar. A representação paisagística, em *Inocência*, condensa a concepção do nacionalismo com impressões telúricas e retrata, com ênfase, elementos nacionais, simbolizados pelo homem sertanejo vivendo, em harmonia, com a natureza:

Desde longe dão na vista esses capões.
É a princípio um ponto negro, depois uma cúpula de verdura, afinal, mais de perto, uma ilha de luxuriante rama, oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encandeados [...]
[...]
Ao homem do sertão afiguram-se tais momentos incomparáveis, acima de tudo quanto possa idear a imaginação (TAUNAY, 2010, p. 14).

A cena apresenta um lugar paradisíaco, onde a natureza, como espetáculo, acolhe o homem do sertão e o viajante, vindo da cidade, que encontra ali, num misto de realidade e sonho, expectativas de uma vida afável. É uma visão sensível do país que mistura tipos humanos e quadros geográficos. “Procurei, conscienciosamente, no meu romance *Inocência*, dar alguma idéia daqueles maravilhosos atrativos, daquela íntima e irresistível sedução [...]” (TAUNAY, 2005, p. 180).

O tratamento dado à matéria do cotidiano e da fantasia destaca-se como recurso narrativo do texto. Segundo Alfredo Bosi:

Taunay foi capaz de enquadrar a história de *Inocência* (1872) em um cenário e em um conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura da obra (BOSI, 1987, p. 160, grifos nossos).

A afirmação categórica de Bosi “onde tudo é verossímil” requer uma rediscussão especialmente em se tratando da concepção de paisagem na obra em debate. O sentido de nação e nacionalismo que se consolida em *Inocência* se expressa por meio dos costumes do sertão e do homem do interior. É a revelação do espaço, da paisagem e do ambiente que atribui à obra uma evolução no sentido de apreender elementos peculiares da consolidação da unidade nacional. Crenças, tradições e rituais vão se alternando nas cenas. No capítulo “Recepção cordial”, na chegada de Manecão à casa de Pereira, relatam-se os preparativos de uma festa de casamento, à moda da época e do lugar:

— Afinal, é preciso matar a porcada e mandar buscar *restilo*. Quando se casa uma filha e... filha única, as algibeiras devem ficar *veleiras*... Já estão todos combinados... é só dar o sinal... Tudo se arma logo... Aqui, em frente da casa, faz-se um grande rancho... A latada para a *janta* há de ser no oitão direito... (TAUNAY, 2010, p. 126, grifos do autor).

O casamento de Manecão com Inocência é para Pereira motivo de orgulho e precisa acontecer com todas as formalidades, seguindo o ritual sertanejo. A satisfação de casar a filha não estaria completa sem a tradicional festa. A cena não descreve simplesmente o modo como o mineiro pretende celebrar o evento, mas um conjunto de costumes pertencentes àquela comunidade.

O Romantismo brasileiro e o nacionalismo adquirem veemência no mundo social, político e literário em que transcorre *Inocência*. O contexto do século XIX já foi foco de várias indagações dentro da historiografia literária a fim de que melhor se compreendesse a literatura produzida no Brasil desse período. De um modo geral, o

que interessava era entender como a literatura produzida no Romantismo influía no processo de busca de independência cultural. Como nos mostra Antonio Candido:

Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. É o vínculo que une as *Memórias de um Sargento de Milícias* ao *Guarani* e a *Inocência*, e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo (CANDIDO, 1981, p. 112, grifos nossos).

Com *Inocência*, Visconde de Taunay elabora um programa romântico em que se busca esboçar o conceito de nação no qual se empenha em harmonizar o espaço do centro e da periferia. Instituir uma literatura brasileira constituiu o cerne do projeto romântico em que *Inocência* se insere. A inscrição da nação nesse romance ocorreu de forma problematizada. À medida que focou na linguagem e no espaço das margens, desconstruiu o ideal de pátria homogênea e se incumbiu de narrar uma pátria fragmentada, um Brasil esquecido dentro do Brasil civilizado. A incorporação ficcional do regionalismo romântico, por meio da linguagem sertaneja paralela à culta, com demarcações acentuadas, gerou inúmeras polêmicas que colocaram em questão a própria sobrevivência da narrativa *Inocência*.

A apreensão do sentido de nação não está dada no primeiro plano. No universo ficcional de *Inocência*, o social se revela a partir da fusão do real e do imaginário. O nacionalismo literário trouxe para a literatura brasileira a integração de vertentes diferenciadas de se conceber a pátria. Seja no plano estético, social ou simbólico, o conceito de nação foi, amplamente, discutido no contexto do Romantismo.

Candido chama a atenção para as várias concepções que abarcavam o Romantismo, mas todas traduziam um sentido maior, que era o de exprimir uma literatura nacional: “Para uns era celebração da pátria, para outros, o indianismo, para outros, enfim, algo indefinível, mas que *nos exprimisse*” (CANDIDO, 1981, p. 10, grifos do autor). Era um esforço mútuo e coletivo de delinear uma literatura capaz de infiltrar, no espírito do artista e do povo, o sentimento de nacionalidade.

Leyla Perrone-Moisés (2007), ao refletir sobre as tensões e paradoxos em torno do nacionalismo, comenta: “Do romantismo, nossos escritores receberam, com

entusiasmo, o conceito de nação e o sentimento nacionalista” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35). Assim, cada período histórico imprimiu um sentido particular ao nacionalismo que, no Romantismo, ganhou amplitude. Apesar de nacionalismo ser um conceito bastante analisado e usado entre os críticos, ainda há muitas controvérsias e problemas a serem discutidos. Segundo a autora:

O nacionalismo, como apego de um grupo a seu território e a seus valores, não é uma invenção do século XIX. Ele já existia antes sob a forma de patriotismo. Mas foi no século XIX que o nacionalismo adquiriu a força de um conceito [...] (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35).

A abordagem proposta por Perrone-Moisés é pertinente para a compreensão de algumas particularidades desse período. O patriotismo revestiu-se de nacionalismo no período romântico, juntou-se a questões de ordem social e cultural, e o resultado foi problemático, especialmente por haver dificuldade em estabelecer limites e em sistematizar a mediação entre a independência literária e a política.

A maneira de expressar o nacionalismo e a incorporação do espaço social e dos valores culturais da sociedade brasileira, tais como os costumes da época e a cordialidade, evidenciam-se, de várias formas, em *Inocência*. Por exemplo, Pereira recebe Meyer em sua casa, com satisfação. No entanto, há um conflito, um mal-entendido entre eles, a ponto de Pereira desejar expulsá-lo, mas não pôde fazê-lo, haja vista a palavra empenhada a seu irmão, que lhe enviara uma carta pedindo-lhe que acolhesse o naturalista. Passa, então, a fingir polidez ao estrangeiro³¹.

Pereira reflete um modo bem peculiar de ser brasileiro no mundo patriarcal. O modo imprevisível e a aparente naturalidade em agir e falar do sertanejo o colocam nessa condição do homem cordial, que o romance põe em análise. A amabilidade com que Pereira trata o estrangeiro é apenas aparente, e a personagem não consegue compreender as formalidades do alemão.

³¹ Sérgio Buarque de Holanda, ao discutir sobre “o homem cordial”, exemplifica bem essa relação tão corriqueira nos costumes brasileiros: “A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade” (HOLANDA, 1995, p. 146-147, grifos do autor).

A emotividade como subterfúgio do ressentimento, e o modo confuso de discernir entre o doméstico e o público refletem e ironizam os traços do homem brasileiro. O cômico e o irônico se mesclam na percepção do espaço rural para revelar um lado típico do brasileiro. O verdadeiro sentimento de que o estrangeiro é um explorador é camuflado para que as relações ocorram e permitam uma convivência possível. Ao partir, o naturalista alemão agradece a cordialidade do mineiro: “— De todo o Brasil fica em mim a lembrança... mas desta sua casa... essa lembrança é mais viva e mais forte. [...] — Lá vai o homem, exclamou Pereira ao ver a tropinha pelas costas. É um alívio...” (TAUNAY, 2010, p. 110). Pereira desejava ansiosamente a partida de Meyer, mas fingia agradecer-se com a visita.

O conceito de nação construído a partir de elementos históricos e raciais, do espaço territorial geográfico e da língua, elementos que vigoravam no século XIX nas diferentes correntes, mostrava que a independência política em si não dava conta de satisfazer o desejo do povo brasileiro, que era a libertação da opressão e do domínio cultural português. No campo literário, o Romantismo empenha-se na missão de exprimir a pátria e de redefinir o nacionalismo, pois o ideal de nação ainda era bastante confuso. Esse traço subjetivo é o que se tem de mais forte e autêntico da nação que se configura nessa narrativa. O núcleo de sentido está intimamente ligado às formas literárias que mostram uma visão interna do Brasil. Nesta passagem, durante um almoço, Meyer informa que, na Europa, durante o rigoroso inverno, pessoas morrem de fome. Pereira aproveita a oportunidade para enaltecer a nação brasileira, frisando a abundância de alimentos, favorecida pelo clima e recursos naturais do Brasil:

— Salta! atalhou Pereira exultando de prazer, então viva cá o nosso Brasil! Nele ninguém se lembra até de ter fome. Quando nada se tenha que comer, vai-se no mato, e fura-se mel de jataí e mandori, ou chupa-se miolo de macaubeira. Isto é cá por estas bandas; porque nas cidades, basta estender a mão, e logo chovem esmolas... Assim é que entendo uma terra... o mais é desgraça e consumição... (TAUNAY, 2010, p. 62).

O lugar em que Pereira vive indica o seu espaço social. O fragmento citado é o trecho em que ele convida Meyer para sentar-se à mesa. Durante a refeição, conversam sobre assuntos variados, especialmente economia. Nesse sentido, o grau

de civilização do sertanejo se manifesta no sentimento de pátria, no conformismo e alienação. Há um espelhamento da personagem com o mundo que a cerca, e um esforço em engrandecer o espaço em que vive.

Os diálogos fazem referências à situação econômica daquele período. Meyer expõe sua opinião sobre assuntos agrícolas no Brasil. “— [...] o Brasil é um país muito fértil e muito rico. Dá café para meio mundo beber e ainda há de dar para todo o globo, quando tiver mais gente... mais população...” (TAUNAY, 2010, p.62). O Brasil, na visão de Meyer, é um país rico, que se destaca na cafeicultura, possuindo terras férteis que lhe dão alta produção de café de qualidade para exportar. A fala de Pereira mostra o quanto era importante para o povo ser reconhecido fora do Brasil e o quanto a nação tinha potencial natural para investir na agricultura. O contexto histórico faz parte da composição da cena.

Quando se busca penetrar na densidade artística do texto, é possível perceber a articulação coerente da dupla romântica e realista que se realiza, de forma sensível, na configuração do nacionalismo. Entretanto, *Inocência* foi analisada por Luciene Oliveira (2009) como uma obra que não expressa o nacionalismo:

Inocência, uma obra singular, em seu enredo não manifesta em nenhum momento o nacionalismo romântico ou pós-romântico nem pretendia se projetar e sobrepujar manifestações regionalistas em detrimento das outras regiões, ou apresentar um sertanejo engajado, como Alencar (OLIVEIRA, 2009, p. 103, grifos nossos).

No entanto, ao contrário dessa afirmação de Oliveira, os apontamentos até aqui realizados comprovam a presença dos temas e expressões do nacionalismo brasileiro no romance. Oliveira justifica que “[...] a descrição do ambiente, a fala do sertanejo, o seu modo de pensar e agir [...] não constitui símbolo de orgulho ufanista tão valorizado pelos românticos” (OLIVEIRA, 2009, p. 67). Porém, entendemos que tais elementos são atributos da vertente nacionalista independentemente de ser ou não símbolo da expressão romântica, uma vez que correntes estéticas realistas e naturalistas também se empenharam e se interessaram nas questões sobre o conceito de representação da nação.

Inocência foi publicado em 1872, no final do Romantismo brasileiro, período em que o Realismo pré-anunciado ganha relevância na escrita de alguns romancistas,

e dentre eles Visconde de Taunay. O encontro entre essas duas estéticas interpenetra *Inocência*, dada a inevitável força e relevo do momento histórico e social brasileiro. Dentre os romances publicados na década de setenta do século XIX, denominados por Antônio Candido de “romance de passagem”, *Inocência* se destaca. As dimensões estéticas e sociais permitem que a obra equilibre no plano interno elementos da sociedade da época, aproximando aspectos românticos e realistas. “Certos livros como *Inocência*, fundem harmonicamente a intensidade emocional, o pitoresco regionalista, a fidelidade de observação e a felicidade do estilo, obtendo um equilíbrio até então desconhecido” (CANDIDO, 1981, p. 296). A elasticidade com que aspectos realistas e românticos se manifestam e transitam na obra evidencia o estilo taunayano revestido do empenho em particularizar e imprimir identidade à literatura, estimulada e comprometida com a vida social e com a qualidade literária.

Uma leitura de *Inocência*, na perspectiva do espaço, coloca em relevo aspectos que constituem o nacionalismo na literatura. Apesar dos elementos apontados como contraponto, como o enredo, entre outros, há uma força preponderante na paisagem tanto natural quanto cultural, no sentimento de pertencimento à pátria manifestado pelas personagens e na relação direta com a terra, atributos que não deixam dúvidas quanto à intensidade do nacionalismo na obra.

Capítulo 2

A ESCRITA DO SERTÃO: RELAÇÃO CAMPO E CIDADE

“‘Inocência’ resiste a uma leitura compreensiva, feita agora. É uma mina de água pura e fresca, em meio do tropel da velocidade, da turva angústia, e da perene e ácida ironia de hoje.”

(MURICÍ, 1973, p. 22)

“Passado Camapuã, ainda mais belo se mostra aquele sertão, se possível é. Que formoso o Ribeirão Claro, cujas águas alvíssimas rolam por sobre leito de deslumbrante areia, entre fileiras dos mais elegantes *buritis*! [...] Que prazer, que delícias prolongado banho nessa linfa tão convidativa e singularmente colorida, à sombra de frondosas árvores e por dia cálidos!”

(TAUNAY, 2005, p. 359, grifo do autor)

2.1 O campo e a cidade nas representações espaciais de *Inocência*

As narrativas ficcionais ambientadas no campo foram uma constante na literatura brasileira e acompanharam as transformações que ocorreram no universo rural, decorrentes do reflexo das novas formas de organização e trocas culturais entre campo-cidade. A experiência literária no espaço rural e sua relação com a cidade são amplas nas representações literárias brasileiras e se manifestam nas mais variadas formas e períodos, sendo que, no século XIX, foram problematizadas no regionalismo sertanista e incidiram no processo da busca da identidade nacional. O nacionalismo acentuou as transformações sociais na forma de se produzir literatura a partir da dicotomia campo e cidade.

A obra *O Campo e a Cidade na história e na literatura* (2011), de Raymond Williams, utiliza a literatura inglesa a fim de fundamentar os aspectos históricos e políticos da sociedade inglesa do século XVI ao século XX. Para este estudo, interessou-me o período compreendido do final do século XVIII ao final do século XIX. A análise de Williams baseia-se nas obras da literatura inglesa, mas aponta pontos relevantes e comuns a outras literaturas que se estabeleceram no contexto das relações entre campo e cidade, trazendo um referencial teórico pertinente para esta análise de *Inocência*, por compreender o mesmo período e por discutir a questão das implicações que provêm das representações ficcionais dessas espacialidades.

Raymond Williams parte da experiência de ter passado parte de sua vida no campo para abordar a temática e as cristalizações decorrentes da polarização entre urbano e rural. Segundo o crítico, “O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtude simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz” (WILLIAMS, 2011, p. 11), e as representações literárias centradas no campo reforçaram a visão estereotipada do homem rural, segundo Williams:

Os adversários mais visíveis dessa posição são certos intelectuais metropolitanos, também facilmente identificáveis. Refiro-me não apenas às pessoas que jamais conheceram o meio rural e cuja ignorância, portanto, pode ser identificada, mas também a todos aqueles que

herdaram, de fontes muito diversificadas, um velho desprezo pelo camponês, o matuto, o caipira, e que, portanto, têm como moeda corrente todo um repertório acumulado de estereótipos de um meio rural distante – leite, palha, animais e bosta são as palavras-chave que rapidamente levam à paródia e ao riso (WILLIAMS, 2011, p. 67).

Muitos dos símbolos associados ao campo e à cidade são concebidos fora e dentro do universo da literatura, por meio do estereótipo da inferioridade da sociedade rural em relação à urbana. A reafirmação da superioridade da cidade, tão presente no contexto social, ganhou reforço nas representações literárias centradas no espaço urbano, sendo a cultura rural, inúmeras vezes, tematizada e incorporada sob o signo do “atraso”. Williams, em suas colocações, acentua a consciência de que “O campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em suas inter-relações” (WILLIAMS, 2011, p. 471). A paisagem e o homem movem-se e alteram as formas de representação campo e cidade.

Analisando o quadro como o Brasil foi representado no século XIX e tendo como referência as formulações de Márcia Naxara (1999), em *Sobre o Campo e a Cidade*, é possível entender que essas categorias foram inseridas na literatura brasileira a partir da polarização civilização e barbárie. Segundo Naxara:

Há que se considerar também que, em se tratando do Brasil do século XIX, a oposição urbano/rural e civilizado/natureza traduz-se por outra, que carrega implicações semelhantes e que talvez seja mais forte; qual seja a oposição entre litoral e interior ou litoral e sertão – civilizado e barbárie (NAXARA, 1999, p. 9, 10).

Como se percebe, no século XIX há um aprofundamento no modo de tratar a paisagem nacional. Havia uma preocupação em representar a vida na cidade em evolução, enquanto que as produções que abordavam o campo recorriam ao passado. Os escritores divergiam. “O Brasil no século XIX foi representado, com frequência, como um verdadeiro caleidoscópio de uma natureza variada e incógnita - às vezes tomada como um todo, às vezes pelas diferentes partes” (NAXARA, 1999, p. 8). Ainda no século XIX, surgiram diferenças representativas que engendraram reflexões e mudanças na reconfiguração tanto da paisagem rural como da urbana.

Naxara retoma o pensamento de Raymond Williams e de outros críticos para reafirmar que, de maneira geral, a cidade foi tomada, nas representações literárias,

“como espaço da intervenção do homem, [...] destinado ao exercício da civilidade, [...] e o campo como símbolo da rusticidade, do não inteiramente civilizado, espaço intermediário entre a civilização e o mundo natural” (NAXARA, 1999, p. 6). Traços da inferioridade do homem do campo percorreram a ficção e a crítica brasileiras, configurando uma caricatura, uma deformação. Eram o caipira e o patético representados, ficcionalmente, com o propósito de causar risos ao burguês, fato que reforçava a visão estereotipada.

Na literatura brasileira é possível destacar, resguardadas as devidas diferenças, Taunay e Euclides como autores que contribuíram para a análise do meio social do sertão brasileiro. Separados por aproximadamente três décadas, atuaram como correspondentes da guerra e escreveram em contextos distintos. Imprimiram em seus discursos literários a força opressora do civilizado contra o incivilizado apontando para a crítica da realidade social do sertão e do sertanejo.

Mesmo sendo monarquista e tomando as devidas ponderações, Taunay não se conteve em ficar neutro às críticas ao danoso sistema de civilização e barbárie pelo qual foi se consolidando a dialética Brasil centro e margens no século XIX. Euclides da Cunha edificou de forma monumental em *Os Sertões* uma crítica aberta e contundente ao embate civilização e barbárie já pré-anunciado por Taunay em *A Retirada da Laguna* e *Inocência*. Neste último (Manecão, Cirino e Meyer, na tríade Sertão, Brasil, Europa), o autor coloca em reflexão e ironiza as condições de violência simbólica do poder do Estado contra as classes populares, do opressor contra o oprimido.

Visconde de Taunay situa-se nesse contexto do século XIX evidenciado por Naxara. Resta questionar como as representações campo e cidade ocorrem em *Inocência*. O romance se passa no espaço rural, mas não se limita a ele e apresenta, também, a cidade, porém, configurada na paisagem cultural.

No romance, as representações campo e cidade problematizam essas relações dicotômicas, ao cruzar culturas distintas e colocar em evidência tanto aspectos de coesão como de disjunção, resultantes do encontro entre “civilizado” e “incivilizado”. Embora o primeiro contato entre a cultura do campo e a cidade, na obra, seja, inicialmente, de coesão e harmonia, tal relação, depois, acaba se desdobrando em conflitos, gerando a desarmonia. Ainda assim, tanto o espaço rural

como urbano são parcelas constitutivas na composição desse romance, estabelecendo dois planos de representação dessas organizações internas da narrativa. O espaço físico do campo é, minuciosamente, descrito, enquanto que o da cidade é representado nas manifestações culturais e sociais.

As relações interculturais entre Pereira e Meyer (Brasil e Europa) passam do estágio da cordialidade para o de estranhamento. “[...] O embate entre duas lógicas distintas aponta para o impasse entre dois mundos inconciliáveis: a civilização européia e o sertão bruto” (NASCIMENTO, 2008, p. 179). Em relação a Pereira e Cirino (campo e cidade), porém, é possível perceber outro nível de diferença, aquela que se faz em decorrência do processo cultural.

Dessa forma, a heterogeneidade das populações camponesa e citadina tanto aponta estranhamentos como interação. Cirino, diferentemente de Meyer, conhece os valores do sertão. Ao transitar, livremente, entre o rural e o urbano, movido pelo sentimento da paixão, a personagem Cirino cria estratégias de convivência que ferem as regras morais rígidas do sertão, tornando-se vítima de suas próprias armadilhas.

A vida campestre é apresentada como uma rede de trocas culturais que são incorporadas aos diálogos das personagens. No contexto ficcional que compreende *Inocência*, a personagem Meyer se assemelha aos viajantes europeus que, no século XIX, trilharam as terras brasileiras estudando a fauna e a flora³². O naturalista Meyer trazia uma visão heterogênea dos espaços que percorreu e das impressões do interior do Brasil oitocentista. Flora Sussekind (1990), ao discorrer sobre o narrador viajante, no livro *O Brasil não é longe daqui*, comenta o aspecto paisagístico com que o narrador em *Inocência* descreve o que vê e aponta o aspecto contrastivo entre o narrador-viajante, representado na figura do viajante Meyer, e a paisagem:

E é exatamente desse contraste entre o narrador-viajante, que passa, colhe e registra o que interessa à sua coleção, e o alvo-paisagístico – ou não – de sua mirada, que parece secar, pronto para ser guardado e etiquetado sob esse mesmo olhar, que fala o Visconde de Taunay em *Inocência*. Narrativa habilmente seca, descrições com variações de planos – ora de

³² Taunay desejava conhecer e estudar a natureza e não se esqueceu de registrar a grande admiração que tinha pelos viajantes europeus. “Então imaginava o indizível enlevo de viajantes como Pohl, Spix, Martius, Saint-Hilaire, Agassiz, Burton e tantos outros nas dilatadas peregrinações pelo esplêndido Brasil, levando consigo enorme cabedal de conhecimentos [...] colhendo impressões e notícias preciosas para si e para a ciência de que foram tão nobres e alevantados representantes!” (TAUNAY, 2005, p. 207).

grandes extensões territoriais, ora de insetos minúsculos –, muitos diálogos e intervenções precisas do narrador, é, assim, com prosa calculadamente fria de viajante-naturalista, que Taunay figura os assassinatos inevitáveis empreendidos por quem coleciona tipos, usos e paisagens (SUSSEKIND, 1990, p. 219).

Conforme salienta Sussekind, Meyer atravessa a narrativa e o sertão à maneira de um típico narrador-viajante, um naturalista, que não se insere na paisagem e se mostra distanciado dos conflitos. Diferentemente das outras personagens, o alemão age como observador. O narrador, estrategicamente, ironiza a condição do naturalista em seu propósito de estudar a natureza e registrar friamente suas impressões. Meyer é, segundo ela: “Caricatura que chamaria a atenção, com um misto de ironia e afeto, [...]” (SUSSEKIND, 1990, p. 221). Visconde de Taunay se empenhara em compor o seu romance com tipos que, de fato, figurassem o universo sertanejo que ele conheceu e vivenciou no sertão. O narrador, por meio do artifício da carta de Martinho a Pereira, fala sobre o objetivo da viagem de Meyer:

"Martinho, dizia a despreziosa epístola, dirijo-te estas mal traçadas linhas só para saber da tua saúde e dizer que o portador desta é um senhor de muita leitura e vai para os sertões *brutos*, viajando e estudando países e povos. Veio-me do Rio de Janeiro muito recomendado. Peço que o agasalhes, não como a um *transuente* qualquer, mas como se fosse eu em pessoa, teu irmão mais velho e chefe da nossa família..." (TAUNAY, 2010, p. 58, aspas e grifos do autor).

Na carta, faz-se questão de frisar os motivos e finalidades da viagem de Meyer ao sertão, pois, “estudando países e povos” é muito mais do que observar e catalogar insetos, mostrando que é intencional o esclarecimento sobre a função do viajante. Meyer enfatiza que sua viagem é financiada pelo governo alemão, mas que recebe muito apoio no Brasil. “— Suficientemente... demais, todas as autoridades deste belo país muito me ajudam. Tenho muitos officios... cartas de recomendação” (TAUNAY, 2010, p. 57). Mesmo assim, Pereira, sedento de curiosidade e desconfiança, mantém Meyer sob vigília permanente, vivendo, durante toda a estada do cientista, o dilema entre a palavra empenhada, em função do pedido do irmão mais velho para recepcionar o viajante, e a ameaça constante à honra da família, à qual se referia com orgulho: “Minha gente não é de má raça, pelo contrário; meu pai, que Deus lhe dê a glória, possuía alguma coisa de seu e deixou aos seus muitos filhos um nome limpo e

respeitado” (TAUNAY, 2010, p. 22). Como se vê, considerava os valores que herdara do pai acima dos bens materiais.

O mineiro, embora mal conhecesse Cirino – que, utilizando-se da sua experiência de mundo, em lidar com pessoas das mais variadas índoles, adquire confiança rapidamente – já lhe expõe sua vida familiar com intimidade. Assim, Pereira, ao mesmo tempo, confronta e une os espaços rurais e urbanos, o rústico e o civilizado, conforme se vê na passagem:

Quanto a mim, casei muito mocinho e fui morar na Diamantina, onde abri casa de negócio. Depois de alguns anos, uns bons, outros *caiporas*, morreu minha dona e mudei-me, a princípio, para Piumi e mais tarde para Uberaba. A vida começou a desandar-me de todo, e fiz logo este cálculo: estar tão longe, antes afundar-me no mato de uma boa feita. Vendi minha lojinha de ferragens e internei-me até cá com três escravos. Há doze anos que moro nestes *socavões* e, palavra de honra, até ao presente não me tenho arrependido. Na minha *situação* há fartura, e louvado seja! nunca passei necessidade... (TAUNAY, 2010, p. 22, grifos do autor).

Pois Pereira não é um sertanejo nato, mas, tendo migrado para o sertão na tentativa de uma vida melhor e mergulhado na paisagem, insere-se na história social. É a representação da condição de um sertanejo com manifestações identitárias individual e coletiva, que traz as lembranças e a experiência do tempo em que morava na cidade, estabelece comparações e chega à conclusão de que se sente bem vivendo no campo.

Pereira é um pequeno proprietário rural que leva uma vida simples e possui alguns bens. “O Sr. ponha e disponha de mim, da minha tulha, das minhas terras, meus escravos, gado...” (TAUNAY, 2010, p. 59, grifos nossos). Como se vê, Pereira é proprietário de escravos, tema que é pouco explorado no romance, além de dois personagens negros, o anão Tico e Maria Conga³³.

No campo, há uma ordem social em pleno funcionamento: relações são estabelecidas, regras, códigos, conflitos e credices, como em qualquer organização social urbana. O camponês não está, totalmente, alheio aos fatos políticos e econômicos que regem a nação. Pereira, mesmo vivendo no campo, interessava-se

³³ O negro foi tema recorrente no primeiro romance de Visconde de Taunay, *A mocidade de Trajano* (1871). “O romance denuncia, portanto, o sistema escravagista e a degradação do escravo bem como a do senhor, vítimas, ambos, do sistema (WIMMER, 2010, p. 43).

por notícias sobre o que se passava na Corte, no Rio de Janeiro. As notícias tanto chegavam ao sítio de Pereira como à pequena vila, nas proximidades de onde morava, por meio dos viajantes. Essas implicações, envolvendo aspectos culturais da obra, minimizam o antagonismo campo e cidade. Nesse romance, há uma perspectiva de valorização da paisagem do campo e da florescência da vida, em todas as suas formas, tal qual ocorre na cidade.

2.2 O regionalismo no sertão: traços, contornos e rugas

O regionalismo apresenta-se como um termo controverso, possuindo um panorama crítico composto por diversos enfoques e contextos históricos específicos. Como forma literária do período romântico do final no século XIX, o debate regionalista se deu associado à questão da nacionalização da literatura. A expressão regionalista literária se fundamenta tanto em regiões geográficas como nos planos simbólico, social e histórico. Para compreender o regionalismo romântico, esta análise tomará as reflexões de Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Maurício de Almeida e Lúcia Miguel Pereira.

Diante da amplitude do termo regionalismo, cabe delimitar um caminho a percorrer que leve a compreender em que aspectos e condições o regionalismo se realizou em *Inocência*. Para tanto, essa reflexão recairá sobre algumas questões: Quais são os traços definidores do regionalismo na literatura brasileira? O que caracteriza, ou não, uma obra como regionalista? Qual é a projeção do regionalismo numa obra que mistura traços locais, regionais e universais? Cabe a esta discussão analisar a relação entre espaço, paisagem, região, nação e sertão para identificar e compreender os elementos que processam o regionalismo nessa narrativa.

Lúcia Miguel Pereira (1973) comenta que: “Se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção” (PEREIRA, 1973, p. 179). É preciso entender que, em se tratando de um termo amplo e complexo, é necessário deter-se nas particularidades com que o regionalismo se realiza em cada obra.

O surgimento do regionalismo, na prosa brasileira, coincide com o Romantismo que, por sua vez, estende-se ao nacionalismo e ao sertanismo. De acordo com Afrânio Coutinho: “Desde o Romantismo, com a valorização do “genius loci”, um fato da maior significação foi a crescente importância do Brasil regional” (COUTINHO, 1995, p. 201). Ele destaca a importância do regionalismo na literatura brasileira, mas adverte que “[...] há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo” (COUTINHO, 1995, p. 202).

O regionalismo imprimiu o sertão na literatura e propiciou a redescoberta do Brasil rural, incorporando novas significações que alargaram a fronteira da literatura nacional. A literatura regional do período romântico tem como referência e matéria crítica os aspectos históricos que a ligam ao nacionalismo. Há duas linhas de estudo para o regionalismo na literatura brasileira, uma que tem como referência as regiões geográficas e outra, as regiões culturais. Esta é a proposta de Coutinho, que afirma:

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país (COUTINHO, 1995, p. 205).

Nessa linha de reflexão, o regionalismo vai além das limitações geográficas, passando a integrar um projeto idealizador para promover a articulação do espaço físico, cultural e social que tornasse visível a paisagem nacional. Na prática, isso não ocorreu de forma satisfatória. Muitas obras, direta ou indiretamente, tomaram direções opostas, reforçando o isolamento das regiões, fato que motivou inúmeras polêmicas em torno do debate sobre a identidade cultural brasileira, focada nas regiões, ainda pouco conhecidas.

O regionalismo ganhou forma, na literatura brasileira, a partir do romance. A vertente regional deu novo fôlego à literatura nacional. Antonio Candido (1981) afirma: “Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (CANDIDO, 1981, p. 113). Por se tratar de um conceito problemático, o regionalismo realizou-se de maneira polêmica e em níveis

diferenciados. O romance, importante meio de expressão da classe burguesa, incorporou acontecimentos da vida diária, centrados na época e sociedade específicas, particularizando-as e difundindo a vida doméstica, com seus problemas, em determinado momento histórico. Vários fatores contribuíram para que o romance fosse se modificando, ao longo do tempo, e incorporando novas características, uma delas, o regionalismo sertanista.

Antonio Candido, no texto “Literatura e Subdesenvolvimento”, comenta: “O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 1989, p. 159). A realidade local evidenciada nas produções regionalistas ajudou a mudar a percepção equivocada que se tinha de “atraso” e a constituir a invenção da nação literária. Para esse crítico, os espaços geográficos e sociais dão os contornos que, evidentemente, levam o escritor a se deter na representação da realidade brasileira. Segundo Candido, é o espaço em que se desenvolve a narrativa que determina os três graus do romance: cidade, campo, selva (CANDIDO, 1981, p. 113). Dessa forma, a tendência descritiva do regionalismo dá relevo ao espaço, fazendo surgir a paisagem, pois, no regionalismo romântico, o meio ganha expressão peculiar e a topografia torna-se um elemento de destaque. Conforme Antonio Candido:

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social (CANDIDO, 1981, p. 114).

Como se percebe, o romance brasileiro se envereda na busca do nacional, o que exige uma aproximação maior com as tradições e os diferentes espaços que constituem a nação brasileira. Esses espaços nacionais, subdivididos em campo e cidade, deram origem à especificação do romance, que se multiplica em tendências bastante peculiares. Na sua versão sertanista, acrescenta a cor local, insere o sertanejo na literatura valorizando as diversas culturas.

O romance regional ganhou maior autonomia literária nessa busca de nacionalidade, em função de representar as diversidades locais e dar a ideia do conjunto de nação. Os regionalistas tiveram a missão de desbravar a outra face do Brasil esquecida. Para isso, foi preciso estender o olhar para as diversas regiões a fim de compreender e expressar uma estética literária, com o rigor que insere os traços, os contornos e as rugas, de cada região e de cada cultura.

Como então se manifestou Visconde de Taunay no contexto crítico do regionalismo? Como se efetivou a construção do discurso sertanista em seus textos? O regionalismo sertanista, no contexto em que se inscreve esse autor, sintetiza um momento de evolução na ficção brasileira, a passagem do Romantismo para o Realismo. Gentil de Azevedo (1968) destaca que: “O regionalismo de Taunay, manifesto no desejo de estudar o ambiente nacional, surgiu ao atuar na introdução de novos rumos à escola que se abriu ao romance, [...]” (AZEVEDO, 1968, p. 278). Assim como Azevedo, José Maurício Gomes de Almeida (1999), no livro *A tradição Regionalista do Romance Brasileiro*, no capítulo “O regionalismo em *Inocência*”, aponta algumas peculiaridades que ajudam a compreender o regionalismo nesse romance e enfatiza: “Efetivamente, *Inocência* inaugura a linhagem propriamente sertaneja do nosso regionalismo” (ALMEIDA, 1999, p. 101). O romance, no plano estilístico, traz uma marcação do espaço sertanejo mapeando a vida e os costumes.

Inocência tanto se insere na tradição regionalista brasileira como se distancia dela. Analisado de forma genérica, o romance mostra elementos comuns do regionalismo, como, por exemplo, a interação da cultura do campo e a da cidade. Segundo Alfredo Bosi:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico (BOSI, 1987, p. 155).

O sertanismo romântico, manifesto na narrativa de Visconde de Taunay, foi traçado a partir dessa relação. No entanto, convém destacar que os limites e as dobras dessa incursão ocorreram em níveis diferenciados quando se levam em conta os vários elementos que compõem o regionalismo no texto.

Dentro da perspectiva regionalista, *Inocência* abrange, geograficamente, a região Centro-Oeste, o “sertão do Mato Grosso”, mas não se restringe, fisicamente, a essa região. A paisagem cultural insere, no plano narrativo, vários espaços, dentre eles, a cidade de Rio de Janeiro, Magdeburgo (Alemanha), Casa Branca (SP) e, em Minas Gerais, Ouro Preto, Caraça, Diamantina, Piumi, Uberaba, Mata do Rio e Paraibuna. Pereira, ao se encontrar com Cirino e se apresentar, traz em sua fala características peculiares tanto do lugar onde vive atualmente, no sertão mato-grossense, como do lugar onde viveu, Minas Gerais:

— Pelo que vejo, disse ele, o Sr. gosta de prosear.

— Ora se! retrucou o mineiro. Nestes sertões só sinto a falta de uma coisa: é de um cristão com quem de vez em quando dê uns dedos de *parola*. Isto sim, por aqui é *vasqueiro*. Tudo anda tão calado!... uma verdadeira caipiragem!... Eu, não. Sou das Gerais, *geralista* como por cá se diz: nasci no Paraibuna, conheci no meu tempo pessoas de muita educação, gente mesma de *truz* e fui criado na Mata do Rio como homem e não como bicho do *monte* (TAUNAY, 2010, p. 20, grifos do autor).

O modo de viver calado no sertão e a falta que o mineiro sente de alguém com quem possa conversar sobressaem nesse diálogo. A “caipiragem” refere-se à falta de socialização, o que não deixa de ser uma ironia quando se considera o jeito rústico de viver do sertanejo. Pereira critica não o sertanejo em si, mas seu “isolamento”, sua maneira de viver, alheio e excluído do direito de receber educação formal. Ao comparar o modo de viver sertanejo com bicho, critica-se também a condição da vida no campo em que o poder instituído exclui o povo de usufruir dos direitos sociais elementares. Inclui-se a realidade regional do sertão e a expressão sertaneja do Brasil na literatura. O narrador traz um quadro que configura o sertanejo, justificando o seu modo de se relacionar ali:

Espalham-se, por fim, as sombras da noite.

O sertanejo que de nada cuidou, que não ouviu as harmonias da tarde, nem reparou nos esplendores do céu, que não viu a tristeza a pairar sobre a terra, que de nada se arreceia, consustanciado como está com a solidão, pára, relanceia os olhos ao derredor de si e, se no lugar presente alguma aguada, por má que seja, apeia-se, desencilha o cavalo e, reunindo logo uns gravetos bem secos, tira fogo do isqueiro, mais por distração do que por necessidade.

Sente-se deveras feliz. Nada lhe perturba a paz do espírito ou o bem-estar do corpo. Nem sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar (TAUNAY, 2010, p. 16, grifos nossos).

A ausência de conflitos íntimos, a intimidade habitual com que lida com a solidão, a tranquilidade, a calma, o sossego e a paz interior, são traços distintivos do sertanejo em comparação ao homem “civilizado”. O sertanejo, vivendo em um espaço “incivilizado”, torna-se símbolo da nacionalidade, a própria representação do povo brasileiro, revelando, ao contrário do europeu, sua alegria de viver e seus traços rústicos, tais como a ingenuidade e a falta de acesso à cultura, uma realidade ainda decorrente do poder institucional do governo.

O sertanismo, em *Inocência*, retrata aspectos primitivos do homem sertanejo e orienta-se em representar o sertão, unindo duas formas fundamentais, conforme mencionadas por Candido, os “modelos conscientes” e a “força do inconsciente”, de cuja junção resultou as melhores qualidades do livro. Segundo o crítico:

Nem a beleza física da jovem doente bastaria para criar o encanto indefinível de *Inocência*, ou a força profunda com que morre de paixão. É que se a contextura geral do livro e dos personagens é devida à descoberta plástica e humana do sertão [...], a sua boa qualidade literária deve-se a um terceiro nível da consciência artística de Taunay. [...] havia nele as forças criadoras profundas, indispensáveis à ficção literária (CANDIDO, 1981, p. 312).

Inocência reúne um conjunto de elementos (natureza, paisagem, costumes) que valoriza a relação do sertanejo com o ambiente. As trocas simbólicas e culturais resultantes dessas relações ocorrem em via de mão dupla. Meyer explica, para Pereira, o trabalho de um naturalista, fala sobre a economia em outros países e sobre a filosofia, entre outros assuntos, enquanto Pereira, apesar de ser tido como um “homem rude”, interessa-se em ouvi-lo e, tendo a oportunidade de compartilhar costumes sertanejos com o europeu. “Sr. Pereira, dizia o naturalista, afianço-lhe que em parte alguma do Brasil estive ainda tão bem como em sua casa” (TAUNAY, 2010, p. 99). Pereira de maneira eufórica caracteriza os costumes da região onde mora.

Pessoas de índoles e valores diferentes coabitavam no mesmo espaço. Homens vindos de outros países, estados, ou regiões reforçavam a ideia de que o sertão,

apesar de isolado, era lugar de muitas passagens. Nessa composição heterogênea, entra, também, o homem de tropa que, na concepção de Pereira, não era bem-vindo ao sertão. “— [...] prosseguiu Pereira, sirva-lhe essa de lição e tome tento com a gente do sertão, não com esses que moram nas suas casas, sossegados e amigos de servir, mas com viajantes, homens de tropas e carreiros” (TAUNAY, 2010, p. 25).

Ao discutir o regionalismo em *Inocência*, Almeida afirma que: “A dimensão regionalista de *Inocência* em nenhum lugar se mostra com mais nitidez do que na linguagem” (ALMEIDA, 1999, p. 122). Essa ênfase na linguagem foi uma inovação para o regionalismo da época, mesmo que a linguagem do sertanejo tenha vindo com marcações no texto. “A assimilação da realidade regional no caso de Taunay sempre se dá de modo harmonioso, integrando-a no universo ficcional” (ALMEIDA, 1999, p. 123). A linguagem de Pereira era a forma mais autêntica de significar seu mundo. A naturalidade dos discursos, com a inserção do linguajar e expressões sertanejas, traz inovação ao romance:

— Deixe-lhe dizer uma coisa: eu cá não engulo araras...
 — *Ni* eu, afirmou Meyer com alguma surpresa e energia, nem sei como o senhor me vem falar nessas aves agora... Se as considera como caça, deve saber que os trepadores têm a carne dura, preta e...
 Riu-se Pereira do equívoco e, explicando-o, continuou a discutir com o seu interlocutor, que não discrepava uma linha dos seus princípios de método e escrupulosa polidez.
 — Pode o senhor falar um ano inteiro, disse o mineiro para concluir; mas quanto a mim, não entendo patavina das suas contas e *jigajogas* (TAUNAY, 2010, p. 63, grifos do autor).

As expressões usadas pelo mineiro e sua linguagem coloquial, muitas vezes não compreendidas pelo alemão, tornam a comunicação cômica. O europeu, inserido no sertão brasileiro em *Inocência*, ironiza a situação social e cultural do Brasil na época. Pereira recebe o entomologista em sua casa, mas não consegue compreender a importância de catalogar insetos:

— Mas agora me conte, perguntou Pereira com ar de quem queria certificar-se de coisa posta muito em dúvida, deveras o senhor anda *palmeando* estes sertões para fisgar *anicetos*?
 — Pois não, respondeu Meyer com algum entusiasmo; na minha terra valem muito dinheiro para estudos, museus e coleções. Estou viajando

por conta de meu governo, e já mandei bastantes caixas todas cheias... É muito precioso! (TAUNAY, 1999, p. 56, grifos do autor).

O alemão até tenta explicar-lhe; no entanto, a falta de entendimento do vocabulário deixa Pereira confuso. No início, fica desconfiado com a estada de Meyer ali, depois, aos poucos, tem uma compreensão parcial da situação. Meyer e Pereira problematizam o conceito que se tinha da nação, no século XIX, polarizando ritmos diferenciados e visões díspares. De acordo com Almeida: “Pereira, no correr da conversa, vai glosar (sem o saber) todas essas afirmações, transpondo-as para sua linguagem pitoresca (que chega a lembrar por momentos a do Riobaldo de Guimarães Rosa)” (ALMEIDA, 1999, p. 112, grifos do autor).

A cortesia do alemão confunde o sertanejo. A naturalidade do europeu ao tratar de assuntos restritos – como discutir a condição subalterna da mulher – gera conflitos. “— Aqui, no sertão do Brasil, há o mau costume de esconder as mulheres. Viajante não sabe de todo se são bonitas, se feias, e nada pode contar nos livros para o conhecimento dos que lêem” (TAUNAY, 2010, p. 65). O que para Meyer era polidez, para Pereira era insulto. O mundo cultural do alemão destoa, completamente, do sertanejo. Há descompasso entre espaços, tempos e ritmos culturais.

Em *Inocência*, essas divergências e confluências entre tempos e espaços distintos são, duplamente, representadas na relação Brasil e mundo, campo e cidade. Conforme Almeida, “*Há um duplo movimento*: de um lado, a aproximação aponta para o potencial de universalidade contido na narrativa de Taunay; por outro, revela uma espécie de consciência irônica [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 115, grifos do autor). O regionalismo integra o cosmopolitismo e vice-versa.

Cirino é um morador da cidade que, com alguns conhecimentos farmacêuticos, vai para o sertão se passar por médico. No entanto, o narrador o diferencia dos outros médicos que percorrem o sertão, ao apresentá-lo como homem de bom caráter. Cirino logo se revelou possuir as qualidades necessárias para conquistar a confiança e o respeito de Pereira:

Curandeiro, simples curandeiro, ia por toda a parte granjeando o tratamento de doutor, que gradualmente lhe foi parecendo, a si próprio, título inerente à sua pessoa e a que tinha incontestável direito.

[...]

Afastava-se em todo caso, ainda assim com os seus defeitos, do comum dos médicos ambulantes do sertão, tipos que se encontram freqüentemente naquelas paragens, eivados de todos os atributos da mais crassa ignorância, mas rodeados de regalias completamente excepcionais (TAUNAY, 2010, p. 29).

Cirino representa, na ficção regionalista, a figura do pseudomédico-viajante, que agia no sertão sem o menor pudor. Por meio dele, o leitor conhece os costumes da família sertaneja com quem Cirino mantinha contato, no exercício da profissão.

O viajante, imerso nesse espaço, mistura-se à cartografia da paisagem natural, e tudo e todos, os aspectos culturais do lugar e seus frequentadores, moradores ou viajantes, povoam o universo fictício de Taunay, conforme mostra Almeida:

A natureza, os costumes com relação à família, à mulher, ao casamento, à hospitalidade, a figura pitoresca do médico itinerante e seus doentes – são todos elementos da realidade sertaneja que Taunay incorpora à narrativa (ALMEIDA, 1999, p. 121).

Como mencionado pelo crítico, o livro é consistente em traços regionalistas. As personagens Pereira, o anão Tico, Cesário, Manecão, Inocência, Maria Conga, os escravos estão ligados à terra, à fisionomia do lugar, ao ambiente sertanejo e aos fatores endógenos. As personagens assumem, assim, uma categoria no universo social: Cirino, Meyer, José Pinho, o universo da cidade.

A doença é tema recorrente nesse sertão. Há dois capítulos específicos “O empalamado” e “O morfético”. Cirino, o prático de farmácia que se passa por médico, de posse do exemplar Chernoviz³⁴, torna-se, naquele interior, a solução para cura de muitas doenças, inclusive a de Inocência que sofria de maleita. O narrador tece críticas sobre a obra: “Contém Chernoviz, dizem os entendidos, muitos erros, muita lacuna, muita coisa inútil e até disparatada; entretanto no interior do Brasil é obra [...] cujas indicações têm força de evangelho” (TAUNAY, 2010, p. 29). Essa situação coloca em discussão as desigualdades sociais impulsionadas por políticas sociais excludentes.

Enquanto está hospedado na casa de Pereira, Cirino passa a medicar. Em pouco tempo, tem uma clientela expressiva que o procura para tratar das mais estranhas

³⁴ Guia médico que descrevia doenças, uso de medicamentos e de ervas medicinais.

doenças. O médico ganha importância e, mesmo sentindo-se muito mal do espírito, segue medicando. A profissão adotada impôs-lhe o papel de levar esperança ao povo carente de cuidados:

Entre os enfermos que o vinham diariamente procurar, alguns acusavam moléstias cujas qualificações eram complicadas e estrambóticas; assim declaravam-se salteados de *engasgue*, *espinhela caída*, *mal de encalhe*, *tosse de cachorro*, *feridas brabas*, *almoreimas*, *erisipelas*, ou até *assombração* e *mau-olhado* (TAUNAY, 2010, p. 108, grifos do autor).

A penosa missão do médico lhe gerava um impasse quando se colocava a questionar as condições e a validade do seu trabalho, naquelas circunstâncias tão controversas, questões cuja natureza, evidentemente, retrata o sofrimento humano, seja vivendo, ou não, no sertão. A situação de pobreza, a falta de recursos, a desassistência dessa população e a função do médico no sertão são ironizadas, retratando uma prática comum na época em que Taunay esteve no sertão e colheu *in loco* o modelo que deu origem à personagem:

Num pouso adiante, no José Roberto, encontrei um curandeiro que se intitulava doutor ou cirurgião, à vontade, e serviu-me para a figura do apaixonado Cirino de Campos, atenuando os modos insolentes, antipáticos daquele modelo, com quem entabulei, por curiosidade, conversação (TAUNAY, 2005, p. 366).

Ao fazer essa comparação, o autor demonstra ser conhecedor da realidade que o inspirou. Cirino é caracterizado de forma cuidadosa, e, apesar de praticar a medicina ilegalmente, o narrador faz questão de frisar a sua bondade. O realismo com que a atuação do médico, na sua relação com os pacientes, ganha fôlego no romance, configura o drama do sertanejo, em dificuldade extrema para conviver com as inúmeras doenças agravadas por falta de assistência social adequada.

Enquanto Cirino traz à narrativa a atmosfera fúnebre, as cenas que envolvem Meyer têm a função de provocar o riso. Ambos funcionam como elementos da paisagem exterior que problematizam e desestabilizam a ordem e colocam à prova as regras que regulam aquela sociedade fechada. Cirino, ao se deslocar da cidade para o sertão, e infringir, conscientemente, as regras sociais, produz a dramaticidade, ao

passo que Meyer produz a comicidade por viver alheio aos conflitos que seu comportamento provoca. Dessa forma, como mostra José Maurício de Almeida: “Tanto o cômico como o trágico em *Inocência* estão ligados à infração – por parte de elementos exógenos, Cirino e Meyer – das regras que governam o jogo social naquele mundo sertanejo” (ALMEIDA, 1999, p. 121). Cirino sofre diante da rigidez patriarcal preponderante nos costumes sociais do sertanejo:

Conhecedor, como era, dos hábitos do sertão, do jugo absoluto dos preconceitos, do respeito fatal à palavra dada, antevia tantas dificuldades, tamanhos obstáculos diante de si, que, se de um lado desanimava, do outro mais sentia revoltado o nascente e já tão violento afeto (TAUNAY, 2010, p. 82).

Mesmo conhecendo o sistema de símbolos relativos à família do sertão, Cirino tem dificuldades para aceitar a dinâmica das relações sociais estabelecidas. Por mais que se sinta inserido naquela paisagem, não se integra a ela completamente. A palavra dada tem força de lei e foi determinante para impedir o relacionamento entre Cirino e Inocência. Quando Pereira tem consciência do quanto foi prejudicial abrigar gente desconhecida em sua casa, entra em desespero. A relação com sua filha torna-se conturbada, percebe que foi vítima de uma traição e que sua casa foi contaminada por gente mal intencionada. Ao sentir-se frustrado, passa a questionar a deslealdade de Cirino e o quanto foi enganado:

— Meu Deus, exclamou com dor, em que mundo vivemos nós? Um homem entra na minha casa, come do que eu como, dorme debaixo do meu teto, bebe da água que carrego da fonte, esse homem chega aqui e, de uma morada de paz e de honra, faz um lugar de desordem e vergonha! Não, mil raios me partam!... Não quero mais saber que esse miserável respire o ar que respiro. Não! mil vezes, não! E desde já enxoto a canalhada que trouxe, gente do inferno como ele!... (TAUNAY, 2010, p. 141).

É natural que Pereira tenha ficado surpreso com o comportamento de Cirino, pois em nenhum momento Pereira havia pensado na hipótese de ser traído por Cirino. Embora sua indignação tome proporções maiores quando vinculada à honra, valor primário para uma família sertaneja, também o sentimento de frustração, pertencente a qualquer humano, independentemente do lugar onde vive, o aferroava.

O ponto polêmico e pouco discutido quando se analisa o regionalismo, nessa obra, provém dos recursos usados que inserem a obra na corrente universal. No livro, o regionalismo se inova de várias formas, uma delas, apontada por Almeida, é aquela que se realiza por meio das epígrafes. Explicita o crítico:

Em uma narrativa relativamente simples de um idílio sertanejo, passado num meio inculto e vivido por personagens também incultos, a presença constante de textos que remetem à mais requintada tradição literária européia causa, quanto mais não seja, um efeito de estranheza, que deve levar o leitor à reflexão (ALMEIDA, 1999, p. 106).

O efeito do recurso das epígrafes, na proposta de Almeida, leva a compreender que, em *Inocência*, o regionalismo não se opõe ao universal, mas o insere. Todos os trinta capítulos e, ainda, o epílogo abrem-se com epígrafes que inserem o romance na tradição ocidental. “Eurípedes, Menandro, Plauto, Catulo, Horácio, Ovídio, [...] Shakespeare, Cervantes, Molière, Pope [...] Goethe, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Walter Scott, Hoffman, [...] entre outros” (ALMEIDA, 1999, p. 109), compõem a diversificada lista que vai de clássicos da antiguidade, a românticos e a clássicos modernos. Infiltram-se, dialogando, direta e indiretamente, com os fatos e episódios narrados.

As epígrafes mantêm funções produtivas e diversificadas no texto. Segundo o crítico, o autor as colocou conscientemente. Além de sintetizar a ideia central de cada capítulo, são utilizadas como um recurso irônico. Num jogo intertextual, vão sendo costurados, outros discursos. “A epígrafe assume o papel de uma colagem e transforma-se numa máscara atrás da qual se oculta o narrador para dialogar com a sua narrativa e, por via indireta, com o leitor” (ALMEIDA, 1999, p. 107, 108). No capítulo XIV, por exemplo, há um diálogo com *O Rei Lear*, de Shakespeare, “Cordélia — Há de o tempo desvendar o que hoje esconde a discreta hipocrisia” (SHAKESPEARE, *apud* TAUNAY, 2010, p. 71), fragmento que abre o capítulo “Realidade”, em que Pereira é duplamente traído, por sua filha Inocência e por Cirino, no qual depositou total confiança. É irônica a condição em que Pereira é colocado. Enquanto se ocupava em vigiar Meyer, o caminho estava livre para Cirino agir. Com o transcorrer dos fatos, vem às claras a hipocrisia de Cirino para com Pereira. Como se percebe, a epígrafe funciona como resumo do capítulo.

O romance também traz a fórmula universal da fabulação e do idílio amoroso. O cosmopolitismo está no diálogo aberto a grandes obras universais. Em processo inverso, a obra mergulha no mais íntimo sentimento do povo brasileiro. É provável que esse efeito tenha trazido atualidade ao romance e tenha despertado interesse nos leitores de outros países.

Taunay se inspirou em grandes clássicos universais, manifestou inclinação à corrente francesa, especialmente a Rousseau e a Stendhal. Além da função das epígrafes de estabelecer diálogo com a tradição europeia, cabe questionar também: Em que medida elas fazem analogia com o regionalismo na realização interna do texto? Uma segunda hipótese: Existe relação entre as epígrafes e o ambiente sertanejo?

Dividindo as citações em dois grupos, seriam encontradas aquelas que se ligam a situações e traços do sertão, ao regional, e aquelas que denotam uma associação à natureza humana e aos males da sociedade, ao universal.

A sintonia com o mundo sertanejo e seus valores, costumes e tipos pode ser percebida, por exemplo, na epígrafe de Menandro que abre o capítulo V: a visão que se tem da mulher apesar da distância no tempo é a mesma de Pereira. “Onde há mulheres, aí se congregam todos os males a um tempo” (MENANDRO, *apud* TAUNAY, 2010, p. 34). Essa citação representa um conjunto de valores concernentes à mulher, recorrentes no sertão de *Inocência*. As falas de Pereira referentes a essa temática tendem a configurar as mulheres como causadoras do mal. “— Eu repito, disse ele com calor, isso de mulheres, não há que fiar” (TAUNAY, 2010, p. 36). A mulher, na concepção dos valores do sertão, é sempre algo a temer, pois coloca em risco a honra da família. Nesse sentido os intertextos reforçam os elementos regionais.

O romance se passa no espaço físico e cultural de uma região específica, mas contempla outros espaços e culturas. Não há delimitação física, pois os conflitos internos, os dramas das personagens possuem densidade que tanto levam para dentro como para fora do sertão. Em síntese, as reflexões e as análises em torno do regionalismo em *Inocência* apontam para a confirmação e predominância dos elementos da tradição regionalista: tipos, sentimentos, língua, cor local. Todavia, os

elementos regionais aparecem dissolvidos nos temas universais: fabulação, idílio, triângulo amoroso, herói.

Nesse percurso analisou-se a junção dos vários fatores, aspectos geográficos, costumes, valores socioculturais. Tornou-se repetitivo discutir regionalismo a partir da perspectiva local e universal. Certamente, muitas obras estão carregadas de índices que abarcam tanto uma como outra categoria, no entanto, parece haver uma insistência em atribuir juízo de valor às obras regionais apontando seus valores universais, mas pouco se tem perguntado sobre o sentido de universal e as alterações desse termo com o tempo. Dessa forma, tem se perpetuado o preconceito de que a obra regionalista possui baixa qualidade literária.

2.3 O sertão da (I)nocência no cenário social e cultural

O sertão é um espaço representativo na ficção e já possibilitou inúmeras travessias na literatura brasileira. Entretanto, os estudos pelos caminhos que levam ao sertão literário revelam-se inesgotáveis, dada a multiplicidade de sentidos que dele decorrem e das alterações sofridas no tempo e na história. Conforme Ricardo Oliveira: “Sertão advém do latim *desertanum*, *desertum*, no antigo português *desertão*, isto é, lugar desconhecido, ermo, solitário, seco e não entrelaçado ao conhecimento humano” (OLIVEIRA, 2000, p. 38). Com a evolução da literatura brasileira, o sertão ganha relevo na representação do pensamento simbólico e social.

Tomadas pelo conjunto, essas produções incluem a categoria “sertão” como uma espacialização representativa na literatura brasileira. Janaína Amado, no texto “Região, Sertão, Nação”, mostra a evolução dos conceitos para o vocábulo sertão e enfatiza sua importância para a história e a literatura brasileiras. “‘Sertão’ é uma das categorias mais recorrentes no pensamento social brasileiro, especialmente no conjunto de nossa historiografia” (AMADO, 1995, p. 145, 146, grifo da autora). Neste sentido, o sertão – enquanto paisagem nacional – contribuiu para a afirmação da literatura nacional.

As primeiras representações do sertão, no romance brasileiro, iniciadas no século XIX, já caracterizavam a força expressiva que esse espaço ganharia em outras produções que seguiram esse período. *Inocência* (1872), *Os Sertões* (1902) e *Grande Sertão: Veredas* (1956), a título de exemplificação, compõem três estágios distintos de configuração do sertão na literatura brasileira. Cada um, individualmente, constitui um organismo vivo da ficção, em sua realização artística. Tomadas pelo conjunto, essas produções incluem a categoria “sertão” como um símbolo forte na literatura brasileira. Bruno Carvalho³⁵, no texto “Um outro sertão literário: linguajar pantaneiro e espaço nacional em *Inocência* de Taunay”, afirma:

Geograficamente vasto e culturalmente diverso, o sertão brasileiro costuma figurar tanto como espécie de “espaço mítico” quanto como reduto de um Brasil “atrasado,” subdesenvolvido e miserável. O sertão “mítico,” sabemos, atravessa obras literárias fundamentais, retratado e recriado nas páginas de *Inocência* (1872) do Visconde de Taunay, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, entre outros. Neste sertão literário tem-se projetado uma infinidade de *Brasis* possíveis, e de lá aparentemente pode-se extrair um sem número de *Brasis* passados (CARVALHO, 2010, p. 136, grifos do autor).

Seja na perspectiva geográfica, social, ou simbólica, a representação do sertão contempla um mundo singular no âmbito da literatura nacional. Tornou-se um espaço emblemático e incerto que se recria a cada travessia e ressurgue heterogêneo no pensamento artístico-cultural brasileiro. O sertão, tido como riqueza ou problema, centro ou periferia, síntese ou antítese da paisagem nacional tem sido um espaço revelador dos costumes do povo brasileiro. De acordo com Oliveira:

O lugar geográfico ou social identificado como sertão acompanha este caminho que recebe ora uma avaliação positiva ou negativa. As definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais; região agreste, semi-árida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoadas e onde predomina tradições e costumes antigos (OLIVEIRA, 1998, p. 197).

³⁵ Bruno Carvalho é professor de Linguagens e Culturas, na Universidade de Princeton - EUA. O artigo investiga a linguagem sertaneja em *Inocência*. Para maiores detalhes sobre esse estudo, consulte a bibliografia, no final desta dissertação.

O sertão que surge é uma categoria representativa no estudo do meio cultural e social. Tornou-se um espaço em que coexistiram verdades e enganos na afirmação da literatura brasileira. Cenário de celebração da natureza, palco de grandes palpitações e tragédias humanas, foi ganhando notável expressão e se multiplicando. Como afirma Oliveira:

Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitados por pessoas fortes. Para além desses atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão, mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora da nação (OLIVEIRA, 1998 p. 197).

Diante de tantos sertões, congrega-se uma mistura das várias culturas, costumes e crenças. O entendimento de que a unidade nacional se fazia dentro dessa realidade tão fragmentada e de regiões tão distintas fez perceber o sertão como espaço de congregação de inúmeras diversidades com possibilidade de discutir a categoria de identidade nacional.

Visconde de Taunay acolhe o sertão numa composição ampla, que se repete em vários de seus escritos: *Cenas de Viagem* (1868), *Céus e Terras do Brasil*, (1882), *Dias de Guerra e de Sertão* (1894) e, de forma singular, na construção literária de *Inocência*. No conjunto, essas obras reúnem elementos para se pensar a vida social do sertanejo, sua luta diária pela sobrevivência. Francisco Alambert, no texto “Literatura e política no Visconde de Taunay”, apresenta uma concepção do significado do sertão na obra desse escritor:

Em Taunay “sertão” significa um estado de contradição permanente. Define os espaços que formam o território e convivem sempre com a beleza arrebatadora e o estado de pobreza e desespero. O sertão é “esplendoroso” e “inóspito”, céu e inferno, natureza e cultura ao mesmo tempo (ALAMBERT, 2001, p. 221, grifos do autor).

O destaque é dado à dialética frequente com que o sertão ganha representatividade na obra desse autor e se particulariza dentro dessas instâncias em que natureza e cultura se juntam, em que forças extremas se completam nessa hercúlea tarefa de dar visibilidade ao sertão brasileiro.

Em Visconde de Taunay, o sertão é definidor da identidade do povo, da desigualdade entre as partes que constituem a nação. Aprender o sertão e o sertanejo, empiricamente, dentro do sistema literário que vigorava no século XIX, é trazer para o plano ficcional a representação espacial do Brasil rural. A literatura regionalista apropriou-se da riqueza, natural e cultural, que compõe o espaço nacional para firmar a identidade do país. Sérgio Medeiros, no prefácio do livro *Memórias*, comenta sobre o emprego do sentido de sertão por Taunay. Segundo Medeiros:

A palavra “sertão”, na sua obra, é usada de forma invariavelmente para nomear a região quase despovoada [...]. Essa região, segundo o escritor, exibe duas características contrastantes: é, às vezes, “esplendorosa”, outras, “inóspita” (MEDEIROS, In. TAUNAY, 2005, p. 13, grifos do autor).

A percepção literária do espaço sertanejo, no romance *Inocência*, é condição para analisar as relações das personagens com o ambiente e extrair os sentidos e símbolos referenciais, criados no mundo imaginário que abriga essa narrativa. De acordo com Antonio Candido, a representação do espaço sertanejo faz de “[...] *Inocência* a experiência artística do sertão” (CANDIDO, 1981, p. 312). O sertanejo veste-se do espaço do sertão numa metaforização em que o real e o simbólico se encontram na mesma trilha para abrigar a experiência da vida que se realiza no mundo rural. De acordo com Phocion Serpa (1952), “*Inocência*, [...] desde a primeira até a última página, é um estudo consciencioso do sertão brasileiro com a sua poesia rústica e do sertanejo com as suas qualidades boas e más” (SERPA, 1952, p. 100).

Diante de tantos sertões e tantos significados, qual é o sertão que se lê em *Inocência*? O romance se abre com uma configuração geográfica do sertão. O primeiro sentido não deixa dúvida de que nesse sertão, remoto e desabitado, abriga-se o sertanejo com seus conflitos. No primeiro capítulo, de caráter descritivo, que une aspectos objetivos e subjetivos, há uma projeção espacial do sertão:

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso a estrada que da Vila de Sant'Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os

territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até ao Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras; rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, e caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao *retiro* de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramos, oferece-lhe momentâneo agasalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos de Miranda e Pequiri, ou da Vacaria e Nioac, no Baixo Paraguai.

Ali começa o sertão chamado *bruto* (TAUNAY, 2010, p. 11, grifos do autor).

A primeira adjetivação do sertão – “bruto”, que significa “sem moradores”, é cuidadosamente colocada como nota explicativa no rodapé do texto, figurando como um traço distintivo³⁶. Só é possível chegar à casa do Pereira, cenário das principais ações do texto, atravessando o sertão. Cria-se, então, uma condição para a importância desse espaço. Após um longo parágrafo de descrição da localização do sertão, vem, em destaque, sua principal característica. A partir dessa macroespacialidade, os outros espaços, a vila, a casa, o quarto são, meticulosamente, encaixados no plano geral da espacialidade. Pouco habitado e ainda primitivo, está localizado em uma área estratégica no “vértice do ângulo”, zona de confluência de quatro estados, que lhe dá a característica de fronteira.

O sertão, nesse romance, é um lugar transitório – de passagem, de chegada e de partida. Francisco Alambert, analisando *A retirada da Laguna*, chama a atenção para a produtividade da fronteira em Taunay. Segundo o crítico, é possível identificar:

A fronteira entre a civilização e a barbárie, entre o progresso e o atraso, entre a lucidez e a loucura, entre o sonho e o pesadelo, entre Natureza e Cultura, entre o branco e o mestiço, entre o mestiço e o índio, entre o litoral e o sertão, entre o Romantismo e o Realismo, entre o Império e a República. O sertão é uma vasta fronteira de significados obscuros que o bom senso do Visconde quer desvendar (ALAMBERT, 2001, p. 221).

É recorrente, em *Inocência*, a configuração da fronteira, na forma em que o sertão está representado. O sertão, repleto de muitas variáveis, conserva a vida natural, como norteadora da vida humana que nela se inscreve diretamente. A

³⁶ Em *Inocência*, o termo “sertão” recebe notações variadas, tais como socavões, capões, fundões e retiro, todas associadas à ideia de isolamento.

tranquilidade motiva a vida ali, mas há, também, a constatação da interferência do homem na paisagem. A cena do incêndio celebra a morte e a ressurreição da natureza e é representada com os aspectos negativos da interferência do homem naquele espaço, sem deixar, porém, de exaltar o retorno da natureza à vida:

Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva, quando lavra o incêndio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro (TAUNAY, 2010, p. 12).

Deslocamentos de percurso vão dando sentidos a esse sertão que se alterna em espaço de aventura e de desafio. As associações analógicas não param, e a paisagem natural, também, é configurada de forma diversa, ora é santuário, ora é abismo:

Essa areia solta, e um tanto grossa, tem cor uniforme que reverbera com intensidade os raios do Sol, quando nela batem de chapa. Em alguns pontos é tão fofa e movediça que os animais das *tropas* viajeras arquejam de cansaço, ao vencerem aquele terreno incerto, que lhes foge de sob os cascos e onde se enterram até meia canela (TAUNAY, 2010, p. 12, grifo do autor).

O sertanejo, conhecedor dessas terras inóspitas, manifesta suas sensações ao se deparar com as belas paisagens que se escondem no sertão. O buriti³⁷ surge com exuberância, anunciando a presença de água que, na composição desse sertão bruto, é fundamental. A cena é uma exaltação da paisagem, constituindo uma contemplação do olhar romântico que se lança ao sertão:

Com que gosto demanda então o sertanejo os capões que lá de bem longe se avistam nas encostas das colinas e baixuras, ao redor de alguma nascente orlada de pindaíbas e buritis?!
Com que alegria não saúda os formosos coqueirais, núncios da linfa que lhe há de estancar a sede e banhar o afogueado rosto?!
Enfileiram-se às vezes as palmeiras com singular regularidade na altura e conformação; mas não raro amontoam-se em compactos maciços, dos quais se segregam algumas mais e mais, a acompanhar com as raízes

³⁷ É um termo usado em muitas passagens do romance. Taunay diz ter se encantado com a beleza dessa palmeira. “Constitui o buriti uma das minhas maiores saudades do sertão” (TAUNAY, 2005, p. 372).

qualquer tênue fio d'água, que coleia falto de forças e quase a sumir-se na ávida areia (TAUNAY, 2010, p. 14).

As palmeiras recebem destaque, preenchem os espaços com magnitude e incitam, no sertanejo, o amor à terra. O espaço, que se destaca, é privilegiado pelo sertanejo e remete ao descanso: frescor, fonte de visão sublime em um sertão dominado pela estiagem. As tensões do sertanejo articulam-se com o lugar físico em que vive, fazendo surgir o espaço social e histórico. Dessa substância (i)material, é que surgem as formas artísticas do romance e os aspectos subjetivos do texto. O homem identifica-se com o espaço e nele encontra o mundo ordenado, os contornos que direcionam sua existência:

Ia com o coração cheio de apreensões e os olhos se lhe arrasavam de lágrimas, de cada vez que contemplava o melancólico buriti. Então pelo pensamento voava à casa de Inocência. Também, ali junto ao córrego em cuja borda se dera a última entrevista, se erguia uma daquelas palmeiras, rainha dos sertões (TAUNAY, 2010, p. 123).

O trecho associa o estado de espírito de Cirino ao buriti, e a tristeza da personagem derrama-se na paisagem. O buriti, símbolo da solidão do sertão, paira diante do viajante, torna-se a imagem da lembrança dos momentos felizes. A relação simbólica com a palmeira estabelece a dicotomia do momento presente com as lembranças do último encontro. A ambientação que a cena esboça revela que esse sertão não aparece apenas nas descrições físicas. Segundo Castrillon-Mendes:

O exercício da observação vai conformando uma concepção de que o sertão é um lugar sem moradias porque, quanto mais o movimento humano se adentra na geografia do local, mais o cenário e os costumes vão se modificando, fechando-se em tradições e em respeito aos valores morais, como se vê em *Inocência* (CASTRILLON-MENDES, 2007, p. 67, grifos nossos).

Conforme a reflexão do trecho citado, os contornos conceituais do sertão em Taunay, delineados a partir do olhar de paisagista, alcançam consistência nesse vínculo íntimo intensificador da realidade física e dos “valores morais” realçados em *Inocência*. A paisagem em seus vários estágios se reconstrói sucessivamente.

A paisagem vai se configurando e faz surgirem os ingredientes que se juntam para compor as feições do sertão de (In)ocência. Nesse terreno duvidoso, aparecem pistas que colocam em questionamento que esse sertão seja apenas lugar em que está guardada a inocência. É preciso desconfiar do significado do título da obra.

As duas figurações com que vem grafado o nome³⁸ da protagonista, na narrativa, levam a duas possibilidades de interpretação. Uma delas é entender que a variação do nome é apenas um desvio de linguagem, pois somente o pai se refere à filha como “Nocência” e, sendo ele rude, poderia estar usando uma corruptela para o nome da filha, muito comum no mundo rural. Nesse trecho, verificam-se notações distintas, uma do pai e a outra do narrador. Pereira diz: “— *Nocência!* chamava ele. [...] — Estou aqui, papai, disse Inocência [...]” (TAUNAY, 2010, p. 137, grifo do autor).

Em uma das conversas de Inocência com Cirino é possível encontrar, na fala dela, indícios de que tinha consciência das mudanças ocorridas em sua vida depois de ter se envolvido com Cirino. Consequentemente, ela tem a clareza sobre o risco de perder a inocência, associando esse fato ao significado do seu nome, ao afirmar que temia não ter mais essa referência da pureza. “[...] fique eu sendo o que meu nome diz que sou... Já muito peço, fazendo o que faço...” (TAUNAY, 2010, p. 113, grifos nossos). As reticências, os discursos interditos incorporam e evidenciam o estado de oscilação entre santidade e pecado em que vive a sertaneja.

Francisco Maciel Silveira (1999), ao prefaciar o livro, chama a atenção para as variações no nome da protagonista e a duplicidade que nos remete o título da obra. Percebe o crítico que, por trás dessa variação no nome de Inocência, há um jogo que trata, especificamente, não da identidade dela, mas do mundo sertanejo, que abriga tanto um como outro sentido. De acordo com Silveira:

Inocência (do latim *innocentia, ae*) significa: inocuidade, candura, pureza, simplicidade, ingenuidade, qualidade do que é inocente (= inofensivo, inócuo, sem culpa, isento de malícia, simples, ingênuo,

³⁸ Há vários indícios de que os nomes das personagens em Taunay partiam de uma escolha cuidadosa. Por ser filólogo, era também conhecido como estudioso da etimologia da língua, teria atentando para o significado dos nomes. Em carta de 1873, responde a Machado de Assis sobre uma consulta em que este lhe fazia em relação ao nome apropriado para a personagem Nianni, do livro *Americanas* (1875).

ignorante). Esta palavra, em latim, é o antônimo de *nocentia, ae* — o que é nocente, prejudicial, nocivo, o que causa dano e mal.[...] A mocinha, na óptica do pai e dos preconceituosos valores sertanejos, é *Nocência*, [...] Desse prisma, a *Inocência* do título não se refere nem primeira nem unicamente à mocinha (SILVEIRA, In. TAUNAY, 1999, p. 7, grifos do autor).

Entende-se que é possível depreender do texto a materialização desses sentidos, que se associam a tantos elementos que conduzem ao universo sertanejo, representado por valores tais como colocados, de um lado, poder, preconceitos, honra, palavra empenhada, traição, violência, e de outro, generosidade, lealdade, confiança, bondade. São esses valores, ora (in)visíveis, que dominam as ações e determinam o desfecho da narrativa. “(*Inocência*, assim mesmo grafado, bem que poderia intitular-se, [...] esse romance de Taunay. É sob a ótica do Bem e do Mal que Taunay perspectiva escrever seu romance” (SILVEIRA, In. TAUNAY, 1999, p. 10). Mas adverte que:

Inocência, não obstante subtítulo “narrativa campestre”, além de não perfilhar a mesma tese não tem a ingenuidade simplista de apresentar Bem e Mal como categorias maniqueístamente estanques, condicionadas às ações deletéria ou benéfica seja da civilização, seja da natureza paradisíaca e primitiva (SILVEIRA, In. TAUNAY, 1999, p. 9, grifos do autor).

O sertão no romance vai se abrindo como espaço da (I)nocência, do entrelaçamento de forças. Bem e mal são diluídos nas cenas, se equilibram e coexistem como eixos de sustentação que funcionam em conjunto enredando vínculos que ligam episódios distintos numa circularidade contínua. O artigo “*Nocência*” *mais que inocência* (1958), de Antonio Soares Amora, traz um questionamento sobre a ambiguidade que se esconde no título da obra. A visão antecipada que o título provoca leva a muitas reflexões. Segundo Amora, várias gerações de leitores têm ido ao romance seduzidas por essa antevisão a que o título conduz (AMORA, 1958).

Nos apontamentos do crítico, não é *Inocência* que mais importa para a temática maior do texto, mas foi ela quem encantou inúmeros leitores, sempre seduzidos a encontrar a ingênua sertaneja que o título promete. O livro ganhou amplitude pela delicada sensibilidade presente na caracterização da sertaneja. Não é de se estranhar

que muitos leram o romance pelo encanto da “‘Nocência’, a adolescente que todos esperam e desejam encontrar, perdida em agreste e brutal sertão, como delicada florinha rústica, [...]” (AMORA, 1958, p. 4, grifo do autor). Algumas peculiaridades que figuram nas descrições e nas falas de Inocência levam o leitor perspicaz a desconfiar. De acordo com Amora, isso significa que:

O título do romance, realmente feliz pela sugestividade, não resultou tão feliz se pensarmos em adequação aos mais significativos elementos do romance; sua protagonista, se tem certo interesse pela autenticidade, é mais “Nocência”, filha do primaríssimo João Pereira, noiva do brutamontes do Manecão, presa do selvagem Tico – que propriamente Inocência. Mas se o título calhou mal, enquanto propriedade, e Nocência é o que é, e não o que muita gente pensa ser... (AMORA, 1958, p. 4, grifo do autor).

Se o título não se adéqua, necessariamente, ao sentido que o texto provoca, é possível encontrar essas pistas no romance. Seguindo o levantamento do crítico, necessita-se de repensar alguns conceitos que a leitura direcionada pelo título levou a significar no entendimento do texto. Quando se despe o véu da fabulação e se tem como foco o sertão, a sutileza do título veste-se de ambiguidade. Almeida lamenta que “*Inocência* vem sendo sistematicamente elogiado pela crítica a partir de um ponto de vista algo paternalista, em que a tecla constante é a idéia de ‘idílio ingênuo’, simplicidade etc....” (ALMEIDA, 1999, p. 106, grifos do autor).

Tomando o sertão em sua vertente mais crítica, podemos compreendê-lo como um território. As diversas acepções teóricas sobre território e territorialidade dão uma dimensão da complexidade no âmbito das relações dos estudos geográficos e culturais. É a partir da existência física, concreta, do território que se tem a noção de territorialidade. Conforme o pensamento de Milton Santos: “A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima” (SANTOS, 2008, p. 62). As relações humanas perpassam o espaço.

As noções de território e territorialidade se constituem por meio das interações sociais. “A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais” (SANTOS, 2008, p. 62). Nessa

confluência de técnicas e trocas, constitui-se uma fusão das forças que operam esse sistema. Segundo Milton Santos:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá (SANTOS, 2008, p. 63).

Dentro do aporte teórico da literatura e dos diferentes enfoques que o termo permite, Borges Filho complementa que, na obra literária, o conceito de território permite interpretar as “relações de poder”. “O cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse” (BORGES FILHO, 2008a, p. 6). O território ganha conotação cultural. No âmbito de *Inocência*, temos instâncias de poder que afetam os limites geográficos e também as trocas simbólicas. A identidade social do campo estabelece com a cidade a perspectiva de unidade e cisão. Borges Filho destaca que:

O conceito de território é extremamente útil para a análise literária e, sem dúvida, imprescindível em uma topoanálise. Portanto, cabe ao estudioso perguntar que tipo de cenário e/ou natureza forma um território, isto é, que espaço está em relação de dominação-apropriação com as personagens. E, em consequência, de que forma o poder é ali exercido (BORGES FILHO, 2008a, p. 6).

Em *Inocência*, tanto o sertão como a casa são espaços de “dominação-apropriação”, espaços de disputa e poder. Tomando como enfoque o sertão, temos um território de conflitos entre os grupos sociais, urbano e rural. As diferenças vão se acentuando até chegar ao limite máximo: a exclusão do elemento conflitante. Pereira e Manecão planejam e concretizam a execução de Cirino, como forma de restabelecer a honra e restituir o poder.

Cirino e Meyer, colocados na outra ponta, revestidos da paisagem da cidade, são vistos como ameaça ao território. A autoridade de Pereira sobre a filha gera uma série de desdobramentos nas esferas do poder patriarcal. Temos a vertente em que a disputa se dá na forma como regula a fronteira existente entre a casa e o sertão. A configuração territorial caracteriza a instância de poder em escalas variáveis.

O mundo que se convencionou no sertão adotado por esse romance traz aspectos sociológicos da vida sertaneja. Em *Inocência*, esses elementos tornam-se perspicazes, devido à proficiência artística concernente ao texto. É possível identificar trechos que evidenciam quem é o sertanejo com o qual a narrativa se ocupa, estabelecendo suas condições históricas, culturais e sociais:

O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas, que descobridor algum até então haja varado (TAUNAY, 2010, p. 17).

No texto, a legitimidade do sertanejo é problematizada. Ela é caracterizada por pontos de vista distintos, de acordo com as intenções do narrador. Pereira, apesar de ser morador do sertão, não é um “legítimo sertanejo”, mas torna-se a maior autoridade nas leis que vigoram nesse espaço e sua representação do sertanejo ganha ênfase na defesa da honra. O filho de Pereira, apenas citado, e Manecão são jovens, estão ausentes e constituem, apenas parcialmente, o sertanejo com os atributos mencionados.

Manecão, durante toda a narrativa, ganha importância a partir da imagem que vai se constituindo por meio da fala de Pereira, vindo a atuar somente nos capítulos finais. É um vaqueiro que, apesar de viver em contato com a cidade e não aparecer inserido na paisagem natural do sertão, configura valores e costumes sertanejos:

No fim da rua, aparecia, com efeito, um homem montado em fogueiro cavalo que sofria com firmeza e mão adestrada.
Era a personificação do capataz de tropa.
Cabelos compridos e emaranhados, ar selvático e sobranceiro, tez queimada e vigorosa musculatura constituíam um tipo que atraía de pronto a atenção.
Metidos os pés numa espécie de polainas de couro cru de veado, grandes chinelas de ferro, lenço vermelho atado ao pescoço, garruchas nos coldres da sela e chicote de cabo de osso em punho, tudo indicava o tropeiro no exercício da sua lida (TAUNAY, 2010, p. 120).

Essa é a cena em que Manecão é descrito; nota-se que o narrador o apresenta como um homem viril, imponente, atributos estes que se opõem a Cirino, homem da

cidade, frágil e de personalidade dúbia. Cirino aparece integrado à paisagem física do sertão, e não conseguiu incorporar os valores sertanejos. Manecão, ironicamente, é o seu oposto, suas raízes morais pertencem ao sertão. “— Não me deixo *anarquizar* por mulheres; mas, enfim, a gente deve um dia deitar a poita... A vida é uma viagem...” (TAUNAY, 2010, p. 121, grifo do autor). O machismo explicitado por Manecão e a delicadeza de Cirino para se referir às mulheres polarizam modos distintos de configuração da vida no sertão.

Dentre os espaços da narrativa, a Vila de Sant’Ana, ponto de encontro, de comercialização, é o único lugar em que a vida ganha ares de urbanização e que tem contato permanente com a cidade, já que por ali passam os viajantes que cruzam o sertão. O povoado localiza-se bem distante da casa de Pereira. Inocência tinha esse lugar como referência, sonhava morar lá um dia, desejava conhecer outras pessoas. A vila, bastante simplória, representa as condições do espaço físico e social onde vivem as famílias sertanejas:

De longe é sumamente pitoresco o primeiro aspecto da povoação.

Ponto terminal do sertão de Mato Grosso, [...].

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 macilentos de mulheres, ou à porta crianças pálidas das febres do Rio Paranaíba e barrigudas de comerem terra (TAUNAY, 2010, p. 118).

Esse espaço mostra as condições socioculturais do povo do sertão, seu modo elementar de vida simples. O cotidiano sertanejo e as interações ali estabelecidas ganham destaque. “É aí que mora o Major Martinho [...] Na sua loja [...] reúne-se a melhor gente da localidade, para ouvi-lo dissertar sobre política, [...] e a vida que se leva na corte do Rio de Janeiro, [...]” (TAUNAY, 2010, p. 118). O Major Martinho é descrito pelo narrador como alguém que permite essa integração do campo com a cidade. A vida ali, apesar de suas dificuldades, não está totalmente desvinculada da Corte. O major é conhecedor do povo do sertão e traz experiência de vida na cidade. Possui um repertório farto de assuntos políticos, entre outros, que são corriqueiros em sua loja. A bisbilhotice também é algo que se destaca. Não há como passar por ali e não ser

alvo de especulação. Quando Cirino por lá chegou, todos sabiam tudo sobre ele, e, logo, as atenções recaíram sobre sua pessoa:

Estava o major, como de costume, sentado ao balcão, de chinelos, sem meias, e rodeado das pessoas gradas do lugar, a contar não só as próprias proezas, que muitas tinha aquele estimável cidadão, senão também as façanhas dos antigos sertanejos, histórias que sabia na ponta da língua (TAUNAY, 2010, p. 118).

O major tem uma função peculiar, sendo uma figura comum do sertão. Ocupa uma posição de destaque e respeito, por ser conhecedor do passado e do presente daquele lugar. Por meio dele, o sertanejo mata a curiosidade de saber como é viver fora dali.

O sertão, inscrito no plano literário de *Inocência* confunde-se com o próprio sertanejo. É um espaço de permanência provisória, mas também de vivência eterna. Guarda um mundo, o mundo dos homens, indecifrável e circular, e traz belas paisagens, mas, também, traz a rugosidade do viver sertanejo, as doenças, as intrigas, a falta de recurso, a violência.

Essa reflexão sobre o espaço do sertão, em *Inocência*, estimula a compreender a elaboração da paisagem que se configura dentro e fora da tradição romântica. A pluralidade de olhares, experiências e vivências de culturas tão díspares trazem também rasuras dos diferentes espaços que se separam e se juntam nas diferentes configurações de sertão. Tensões se formam e se desfazem nos caminhos que se cruzam e nos movimentos que direcionam para uma visão não tão ingênua da obra.

2.4 Travessia do sertão: tempo e espaço na metáfora do encontro

No romance *Inocência*, tempo³⁹ e espaço ficcionais são instâncias narrativas que se interligam aos episódios, personagens e eventos para compor a travessia do

³⁹ Irene Machado (1997), no estudo sobre o tempo “convencional e tempo histórico” em *Inocência*, aponta para a predominância do tempo histórico e ressalta a “importância do sertão para definição de

sertão. Os acontecimentos principais estão aliados à viagem que cruza toda a narrativa, propiciando vários encontros que se desdobram em desencontros. Os deslocamentos espaciais e temporais integram-se, projetando o sertão do século XIX. As categorias literárias tempo e espaço são recursos eficazes no texto e adquirem significação e representações específicas de acordo com as particularidades de cada obra. Para aprofundamento dessas questões e dimensionar o curso analítico dessa interpretação, tomaremos os estudos de Mikhail Bakhtin (2010) sobre a produtividade e os níveis de representação do tempo e do espaço, associados à viagem, à estrada e ao encontro.

Segundo Mikhail Bakhtin, tempo e espaço estabelecem uma inevitável ligação. “Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente” (BAKHTIN, 2010, p. 211). A organização desses elementos no romance consiste num eficaz instrumento de análise.

Inocência principia mostrando o espaço do sertão que se faz por meio de uma travessia. Logo é acrescida a descrição da paisagem e da estrada, que conduzirá o viajante a percorrer o imenso espaço e realizar grandes encontros. O cenário da estrada ganha destaque nas primeiras páginas do romance:

A estrada que atravessa essas regiões incultas desenrola-se à maneira de alvejante faixa, aberta que é na areia, elemento dominante na composição de todo aquele solo, fertilizado aliás por um sem-número de límpidos e borbulhantes regatos, ribeirões e rios, cujos contingentes são outros tantos tributários do claro e fundo Paraná ou, na contravertente, do correntoso Paraguai (TAUNAY, 2010, p. 11, 12).

A estrada que se harmoniza nesse espaço surge deserta e tranquila. Não há ação ainda, a estrada está vazia. Há, apenas, a presença do narrador que se incumbem de mostrar os quadros paisagísticos do espaço, onde irá se desenrolar a trama e as personagens viverão seus dramas.

Da forma como estão estruturados no romance, tempo, espaço, viagem e estrada se enlaçam para direcionar os acontecimentos. É concernente para essa

uma época histórica. [...] o sertão surgiu como imagem simultânea de espaço e de tempo” (MACHADO, 1997, p. 73).

interpretação a análise de Bakhtin sobre a recorrência dessa relação na elaboração romanesca. De acordo com o crítico:

Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: ‘o caminho da vida’, ‘ingressar numa nova estrada’, ‘o caminho histórico’ e etc. (BAKHTIN, 2010, p. 350, grifos do autor).

Esses atributos influem no enredo de *Inocência*. A paisagem funciona como metáfora desse imbricamento. O espaço e o tempo que nele se inscrevem em si já são reveladores das marcas contextuais e históricas que o romance agrega. A estrada, após receber o viajante, multiplica-se em significados, tornando-se palco de grandes encontros. Conforme Bakhtin:

No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades (BAKHTIN, 2010, p. 349, grifos do autor).

O viajante entra na narrativa pela estrada que corta o sertão. A primeira cena do livro se abre na imensidão do espaço sertanejo que acolhe o homem e o insere no seu meio. As longas caminhadas parecem infundáveis. Várias estradas se entrecortam e, em ritmo vagaroso, criam o ambiente. A travessia é lenta, espaço amplo, aberto, natural. O viajante solitário se incorpora ao meio e tudo se torna desafiador.

O romance é construído com base nos encontros que se sucedem em inúmeros desencontros. É o encontro casual – entre o sertanejo e o homem citadino, entre o “rústico” e o “civilizado” – que introduz a ação narrativa no segundo capítulo, “O viajante”. É na estrada que leva a Camapuã que Cirino e Pereira se encontram:

O nosso viajante, se caminhava distraído e meio pensativo, não parecia, contudo, de gênio sombrio ou pouco divertido.

[...]

Também pouco tempo caminhou só, por isto que em breve ao seu lado emparelhou outro viajante, escanchado num cavalinho feio e zambro, mas

muito forte, o qual, coberto como estava de suor, mostrava ter vindo quase a galope.

[...]

— Olá, patrício, exclamou ele conchegando a cavalgadura à da pessoa a quem interpelava, então se vai botando para Camapuã?

Olhou o nosso cavaleiro com desconfiança e sobranceria para quem o interrogava tão sem-cerimônia e meio enviesado respondeu:

— Talvez sim... talvez não... Mas a que vem a pergunta? (TAUNAY, 2010, p. 19, 20).

É a partir desse encontro, ocorrido ao acaso na paisagem, que percursos são traçados e o fio da narrativa é puxado para dar vida ao romance. Acompanhado pelo olhar atento do narrador, Cirino, um paulista, ex-morador de Ouro Preto, encontra-se com Pereira, um morador do sertão. Cirino não tem destino certo, e Pereira, logo, oferece-lhe acolhida:

— Pois, meu rico senhor, eu moro a meia légua do Leal, torcendo à esquerda e se vosmecê não tem compromissos lá com o homem, far-me-á muito favor agasalhando-se em teto de quem é pobre, mas amigo de servir. Minha tapera é pouco retirada do caminho, [...].

Convite tão espontâneo e amável não podia deixar de ser bem aceito, sobretudo naquelas alturas, e trouxe logo entre os dois caminhantes a familiaridade que tão depressa se estabelece em viagem.

— Com toda a satisfação irei parar em sua casa, retrucou o jovem. Nunca vi o Leal, pois agora é a primeira vez que cruzo este sertão, e ando de pouso em pouso, pedindo um cantinho de paiol ou de rancho para passar a noite com os meus camaradas (TAUNAY, 2010, p. 21).

O encontro é casual, mas dele nasce uma amável amizade e juntos fazem uma longa travessia até o sítio do Pereira. Ambos viajam com objetivos que se complementam: Cirino percorre os sertões curando doentes, e Pereira busca um médico para sua filha. Enquanto o sertão, para Pereira, era lugar de permanência, para Cirino, era apenas espaço de passagens. Ambos continuam a cavalgada, na expectativa de que poderão se ajudar a resolver os problemas cuja solução os motiva a viajar, e o horizonte turvo se ilumina.

Nesse sertão, o movimento da vida segue o movimento da natureza. A viagem se inicia, e, logo, surgem os desvios, caminhos estreitos que favorecem, ainda mais, a intimidade do viajante com o espaço:

Quem viaja atento às impressões íntimas, estremece, mau grado seu, ao ouvir nesse momento de saudades o tanger de um sino muito, muito ao longe, ou o silvar distante de uma locomotiva impossível. São insetos ocultos na macega que trazem essa ilusão, por tal modo viva e perfeita que a imaginação, embora desabusada e prevenida, ergue o vôo e lá vai por esses mundos afora a doidejar e a criar mil fantasias (TAUNAY, 2010, p. 16).

A travessia do sertão se faz por várias trilhas que vão dar em outros espaços e tempos. O sertão de *Inocência* é trançado por contrastes rústicos e delicados. Os quadros da natureza tanto tocam a sensibilidade do homem urbano como do rural. As formas poéticas misturam-se à poeira da estrada, à sombra fresca das árvores, à transparência das límpidas águas dos rios que cortam o sertão. Enquanto o homem segue sua caminhada pela estrada na floresta, a vida transborda:

Também, com que vigor trabalham as barulhentas aves antes de conseguir a apetecida e saborosa amêndoa! Em grupos juntam-se elas, umas vermelhas como chispas soltas de intensa labareda, outras versicolores, outras, pelo contrário, de todo azuis, de maior viso e que, por parecerem negras em distância, têm o nome de *araraúnas*. Ali ficam alcandoradas, balouçando-se gravemente e atirando, de espaço a espaço, às imensidades das dilatadas campinas notas estridentes, quando não seja um clamor sem fim, ao quererem muitas disputar o mesmo cacho [...]. Vê tudo aquilo o sertanejo com olhar carregado de sono. Caem-lhe pesadas as pálpebras; bem se lembra de que por ali podem rastejar venenosas alimárias, mas é fatalista; confia no destino e, sem mais preocupação, adormece com serenidade.

[...]

É a tarde que chega (TAUNAY, 2010, p. 15, grifo do autor).

O tempo se alia ao espaço, e a viagem é marcada por pousos que são intercalados entre noite e dia para tornar a travessia mais amena. Quem viaja pelo sertão, logo se acostuma com o ritmo lento. Transpor grandes distâncias, enfrentar extenso período de torrenciais chuvas ou prolongadas secas faz do sertanejo um acostumado com longas esperas.

Caminhos estreitos, mato fechado, o sol intenso, grandes extensões de terra, o crepúsculo, a escuridão, o alvorecer marcam o ciclo natural da vida naquele deserto, dando a dimensão do sertão e o curso de vida do sertanejo. Nessa travessia se juntam a ele outros viajantes, vindos de outras terras:

Cresce-lhe o orgulho na razão da extensão e importância das viagens empreendidas; e seu maior gosto cifra-se em enumerar as correntes caudais que transpôs, os ribeirões que batizou, as serras que transmontou e os pantanais que afoitamente cortou, quando não levou dias e dias a rodeá-los com rara paciência.

Cada ano que finda traz-lhe mais um valioso conhecimento e acrescenta uma pedra ao monumento da sua inocente vaidade (TAUNAY, 2010, p. 17).

A pressa de chegar do viajante é vencida, pelas longas distâncias percorridas e a percorrer. Fatos inesperados se intercalam nesses vazios da solidão, criando conflitos que dão novos ritmos à narrativa, que se alternam entre suavidade e turbulência. É nesse compasso de um tempo vagaroso e nesse espaço da imensidão do sertão inabitado que o narrador povoa essa narrativa e marca o ritmo da organização temporal, a partir dos episódios, sequencialmente, apresentados, ora por ordem do acaso, ora determinados pelas ações das personagens. O sertanejo parece invencível tanto quanto os espaços que percorre, sentindo orgulho pelas conquistas e conhecimentos adquiridos com a viagem. No sertão, ele se proclama rei:

— Ninguém pode comigo, exclama ele enfaticamente. Nos campos da Vacaria, no sertão do Mimoso e nos *pântanos* do Pequiri, sou rei.

E esta presunção de realeza infunde-lhe certo modo de falar e de gesticular majestático em sua singela manifestação.

A certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o liberta da obsessão do desconhecido, o exalta e lhe dá foros de infalibilidade (TAUNAY, 2010, p. 17, grifo do autor).

O sertanejo aprendeu a lidar com as asperezas da seca, da cheia, dos ganhos e das perdas no cultivo e na colheita dos frutos da terra. Consegue superar muitas limitações, sente-se entusiasmado. As distâncias são medidas pelo tempo que se leva a percorrer. Não há limitações para desbravar o desconhecido. A referência temporal funciona como um mapa. Tempo e contratempo se interpõem ao espaço sertanejo. Nesse tempo marcado pelas mudanças das estações, os espaços transformam-se, ampliam-se, encolhem-se, guardam e cuidam do viajante que, na ânsia de ultrapassar o deserto do sertão despovoado, perde-se no deserto que abriga o íntimo de cada homem. A solidão da travessia do espaço físico leva ao espaço interior.

Todos os (des)enlaces dessa narrativa perpassam esse tempo e espaço que compõem o enredo e seu desfecho. Assim, o encontro atinge uma funcionalidade que

liga a narrativa a outros desdobramentos importantes, que são os desencontros. A estrada tem, também, os seus desvios. Cirino e Inocência são submetidos a esses desvios, pois não podem ficar juntos. É a partir do desencontro entre os amantes que ocorrem as transformações que dão fôlego ao romance. “Frequêntes são também os desvios, que da estrada partem de um e outro lado e proporcionam, na mata adjacente, trilha mais firme, por ser menos pisada” (TAUNAY, 2010, p. 12). Bakhtin fundamenta o encontro, da seguinte forma:

O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance). Deve-se sobretudo notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a *separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento*, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro (BAKHTIN, 2010, p. 223, grifos do autor).

Há muitos desencontros na narrativa: o desencontro entre Cirino e Inocência, pela impossibilidade de viver o amor proibido; o desencontro entre Pereira e a filha, por ela rejeitar se casar com Manecão, o que Pereira não aceita e, assim, rompe os laços de afetividade com a filha; o desencontro entre Manecão e Inocência, em função da falta de amor; o desencontro entre Pereira, Meyer e Cirino, devido à desconfiança de Pereira em relação a Meyer. A convivência entre ambos foi conturbada e problemática, só percebendo, o sertanejo, o seu erro de julgá-lo erroneamente, depois que o alemão já havia partido. O desencontro entre Pereira e Cirino ocorre no momento em que Pereira percebe que foi traído por Cirino, no qual depositou total confiança. Indignado com o fato, deseja matá-lo.

A estrada de ida, de entrada no universo sertanejo, também é a de volta. A estrada da vida é também a da morte. Cirino entra e sai da narrativa pela estrada, que é, geograficamente, a mesma, mas sua representação agora já é outra; nela, está embebido o espírito do amante que viaja em busca da possibilidade de realização do seu amor. A beleza de suas margens agora parece ofuscada, exprimindo o estado de alma do viajante, que se revela perturbado e exausto com o sofrimento. “Transformava-se para ele o caminho em dolorosa via, que numa vertiginosa carreira quisera vencer, mas que era preciso ir tragando pouso a pouso, ponto a ponto. A majestosa impassibilidade da natureza exasperava-o” (TAUNAY, 2010, p. 124).

O viajante Cirino, mesmo sendo um homem da cidade, debruça-se sobre o sertão e dali não consegue mais se separar: “E o mancebo, diante daquela natureza acabrunhadora a quem tanto importava a paixão que lhe atanzava o peito, [...] caiu de joelhos, orando com fervor [...]” (TAUNAY, 2010, p. 123). A viagem segue com longo período de contemplação da natureza, mas também de oração. Um turbilhão de sensações e lembranças invade o espírito de Cirino. Fraqueza, coragem, alegria e tristeza se misturam. As características românticas do texto são reforçadas.

O narrador, ao se posicionar para narrar os episódios, cria vários planos temporais, constituindo-se um conjunto de variáveis nas marcações do texto e das ações das personagens. Quando Cirino viaja ao encontro de Cesário, o tempo separa sua vida da morte:

Assim notou que o rival montava a cavalo e ia até certo ponto da estrada como que esperar por alguém que não chegava. Na ida, mostrava impaciência e inquietação; na volta vinha melancólico e curvado sobre si mesmo, absorto em fundo meditar.

Ia o infeliz mancebo ao encontro de Cesário; mas este não aparecia.

Estava quase expirado o prazo combinado, e prestes a soar a hora do completo desengano.

Oh! se ele pudera!... Agarraria com forças de Josué esse Sol que lhe marcava os dias e o deixaria imóvel, até que o seu salvador se resolvesse a estender-lhe a mão.

E já ia findando a semana!... (TAUNAY, 2010, p. 142, grifos nossos).

Nas idas e vindas, pela estrada, ao encontro de Cesário e angustiado em função de um prazo prestes a findar, Cirino põe-se a pensar, a fazer, também, uma viagem para dentro de si. O narrador dá visibilidade à importância do tempo para a personagem. À medida que os dias, as horas, os minutos passavam, a apreensão, a expectativa e tensão da personagem aumentavam. O desejo era de parar o tempo, ao qual sua vida estava presa:

Claro era o dia; lindo. Por toda a parte cantavam mil pássaros. Gritavam as gralhas nos cerrados; piavam as perdizes no relvoso chão. Cirino ia muito agitado. Nada ouvia; e os seus olhos, fitos sempre na frente, buscavam na estrada, ansiosos, o vulto de um cavaleiro (TAUNAY, 2010, p. 143).

A cena do crime ocorre na estrada, durante o dia, mas, com poucas chances de passar por ali, mesmo àquela hora, outro viajante. Manecão caminha na direção de Cirino, determinado a matá-lo, e nada mudará a sua decisão. A composição do espaço onde ocorrerá a morte é festiva, mas o estado de espírito de Cirino é de tristeza.

Em *Inocência*, há uma correlação do tempo com o espaço. Tanto um como o outro se constituem em meio a imensos vazios. Valores sociais e culturais do Brasil rural do século XIX são manifestados no modo de viver do sertanejo. Seus costumes, crenças e a organização familiar da sociedade oitocentista são significativos para esse momento histórico. Nesse universo, é possível perceber o sertão como gerador e revelador de costumes que emergem desse espaço e desse tempo.

Inocência tem seu enredo regido pelo movimento, por deslocamentos e pelas ações das personagens, movidas por encontro, desencontro e separação que rompem com o equilíbrio, gerando tensões e conflitos. Cirino chega ao sertão movido pelo acaso e, por meio do acaso, conhece Inocência e se apaixona por ela, que estava prometida a Manecão. Cirino, um viajante errante, liga o mundo civilizado ao sertanejo; é o desencadeador das contradições sociais existentes no contexto histórico do romance.

A velocidade da vida na cidade contrapõe-se à morosidade no campo. “O fato é que tempo e espaço constroem e, ao mesmo tempo, são construídos pela sociedade dos homens” (DAMATTA, 1997, p. 31). Cada lugar tem o seu ritmo e é organizado de acordo com convicções e sistemas estabelecidos por meio de regras, que regem a vida social em decorrência das relações de poder.

A viagem move o romance *Inocência*, tanto no plano geográfico como metafórico. É uma travessia em vários planos e direções. O espaço amplo do sertão acolhe o homem da cidade, mas também provoca nele, que não está acostumado com aquele tipo de vida, a angústia e a solidão. A descrição do espaço físico, imagético, faz desse livro uma intensa e inesquecível viagem pelo sertão. Cirino, Pereira, Meyer, Manecão, José, todos aparecem viajando. Todos esses viajantes trazem e levam alguma coisa para o sertão. Seja o sertanejo em suas viagens ou o viajante vindo da cidade, ambos se aliam à lentidão do tempo ao harmonizar suas vidas com os hábitos e com a natureza áspera e invencível. No interior dessa natureza, está a

estrada que corta o sertão e conduz à viagem, normalmente feita a cavalo. É deserta, extensa, mas coroada de belas paisagens que preenchem os espaços “vazios”.

O narrador faz uso de artimanhas, cria estratégias variadas de corte das cenas para articular o tempo, suspende episódios em curso para introduzir cenas pitorescas, mantendo o equilíbrio e o fio narrativo. É um narrador intruso, onisciente e onipresente. A partir dessa disposição do espaço e do tempo, são geradas as alterações sequenciais, o ritmo e a duração dos episódios que acompanham os deslocamentos das personagens nos espaços, por elas percorridos. O tempo é vagaroso no sertão, a vida anda em passos lentos, e sujeita a acontecimentos inesperados, guiados pelo acaso.

O tempo, em *Inocência*, constitui-se entre 1860 (dia 15 de julho), que marca o início da narrativa, com um encontro casual no meio do sertão, entre Cirino e Pereira, e 1863 (dia 18 de agosto), com o capítulo final, no qual Meyer anuncia seu achado à comunidade científica. Há, porém, um fato significativo na temporalidade dessa narrativa: o período – em que nada é narrado – que vai de 1862 a 1863. “A morte de Inocência foi uma morte calada, tal como sua vida” (MACHADO, 1997, p. 79). Nesse vácuo, não há episódio. Portanto, um salto no tempo não preenchido pelo narrador, mas que leva o leitor a preenchê-lo. A marcação do tempo cronológico, no início, instaura Cirino no sertão:

O dia 15 de julho de 1860 era dia claro, sereno e fresco, como costumam ser os chamados de inverno no interior do Brasil.

Ia o Sol alto em seu percurso, iluminando com seus raios, não muito ardentes para regiões intertropicais, a estrada cujo aspecto há pouco tentamos descrever e que da Vila de Sant’Ana do Paranaíba vai ter aos campos de Camapuã.

A essa hora, um viajante, montado numa boa besta tordilho-queimada, gorda e marchadeira, seguia aquela estrada (TAUNAY, 2010, p. 18, 19).

Há três níveis de construção na cena que se convergem. Impressões do lugar, elementos da temporalidade e caracterização do viajante. O narrador usa o artifício do deslocamento para mostrar ao leitor, de forma equilibrada, o panorama do sertão. O espaço a ser descoberto vai surgindo, gradualmente, e cada detalhe é mostrado de forma espaçada.

Ao percorrer o caminho no tempo e espaço de *Inocência*, notamos alguns pontos que se tornaram esclarecedores para direcionar as posteriores reflexões, conflitos e descobertas que se seguirão no curso da análise. A viagem sempre foi tema recorrente na literatura e funciona como processo contínuo que permite inúmeras trocas. O viajante, na obra, traz a cidade para o campo e leva o campo para a cidade.

2.5 A imensidão íntima: sol e lua na atmosfera idílica

Na dialética do dentro e do fora que permeia a narrativa *Inocência*, as cenas ‘íntimas’⁴⁰ ocorrem tanto no espaço fechado da casa como no sertão aberto. Os dois encontros mais intensos, o idílio e a última entrevista, são no sertão, transformando esse espaço em uma imensidão íntima. “A imensidão é o movimento do homem imóvel” (BACHELARD, 2008a, p. 190). O sertão, como espaço da intimidade, contrapõe-se ao cenário do quarto, sendo aquele o espaço da aventura, por tornar mais perigosa e arriscada a cena amorosa. “O exterior e o interior são ambos *íntimos*, estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (BACHELARD, 2008a, p. 221, grifo do autor). Estando *Inocência* curada e o médico impossibilitado de visitá-la em seu quarto, ambos, movidos pela paixão, são levados a desafiar as barreiras físicas, e os encontros passam a ocorrer no sertão:

Já nesse tempo, como dissemos, *Inocência* de todo se restabelecera, ainda que Cirino tivesse feito quanto possível render a enfermidade. Mas, quando o rubor da saúde voltou à acetinada cútis da sertaneja e o vigor ao esbelto corpo, não houve pretexto a que se apegar, e as entrevistas curtas e graves de médico foram cortadas, até mesmo para não desviar a atenção de Pereira da pessoa de Meyer (TAUNAY, 2010, p. 94).

Vivendo aprisionados em seus desejos, *Inocência* e Cirino agem por impulso e, diante da natureza exuberante que cerca a casa e os espaços que os separam, veem a

⁴⁰ É importante frisar que as cenas de intimidade ocorridas durante os encontros roubados não passaram de trocas sutis de carícias, limitando-se Cirino a beijar apenas as mãos da amada e a trocar promessas de amor eterno, não havendo entre eles erotismo ou contato sexual.

natureza como refúgio para suportar as aflições da alma, manifestando uma característica peculiar romântica. O sertão abriga, intimamente, os amantes que conversam e planejam um futuro juntos, numa atmosfera de alegria e medo. Em um dos encontros, à janela, ocorre uma das mais belas cenas amorosas do romance: o sol e a lua são trazidos à composição poética da cena para realçar a beleza de Inocência, diante dos olhos apaixonados de Cirino:

— Deixa-me ver bem o teu rosto, dizia Cirino a Inocência. Para mim, é muito mais belo que a Lua e tem mais brilho que o Sol.
E, apesar de alguma resistência, fraca embora, mas conscienciosa, que lhe foi oposta, conseguiu que a formosa rapariga se recostasse ao peitoril da janela (TAUNAY, 2010, p. 96, grifos nossos).

A imagem de Inocência à janela aparece no capítulo “Idílio” e traz, na epígrafe, uma referência a Shakespeare, *Romeu e Julieta*, Ato II:

“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” (SHAKESPEARE, *apud* TAUNAY, 2010, p. 93, grifos nossos).

Essa aproximação de Inocência a Julieta liga o romance sertanejo à tradição clássica, e a metáfora da privação de liberdade está, igualmente, presente em ambos os romances.

Para reforçar a ambientação do espaço de mistério, as cenas na janela e as externas, entre os amantes, encerram-se permeadas pelo elemento da assombração: “Nesse momento e, como que para responder à asseveração, de dentro do pomar partiu aquele fino assobio que tanto assombrara os amantes na primeira das suas entrevistas” (TAUNAY, 2010, p. 115). O misticismo leva Inocência a afirmar que o barulho é assombração, não desconfiando que o anão Tico fosse o autor de tais peripécias no intuito de intimidar o casal, assustando-o para que os encontros não ocorressem. “Por toda a parte, o ruído misterioso e peculiar a uma noite calma de verão” (TAUNAY, 2010, p. 98). Apesar da noite calma, o clima é denso, gerando suspense e apreensão.

O laranjal, que enfeitava o entorno da casa, outrora o local em que Inocência descansava, costurava e brincava com os animais, tornou-se, agora, o lugar dos encontros. Jobim, analisando Inocência, comenta:

Do laranjal que lhe cercava a sossegada vivenda, naquele tempo estrelado de mil flores, e que não raro a vira chegar, calcinada pela febre, em busca de sombra refrescante das ramagens, entretendo às vezes os dedos exangues na trama leve dos bordados, não consentiu o destino que ela colhesse alguns botões para tecer sua grinalda de núpcias (JOBIM, 1922, p. VII).

O espaço do laranjal demarca a coexistência de dois mundos em que Inocência consegue expandir-se, fora e dentro dela. Esse espaço habitado por ela é um lugar vivido e sua morada onírica, guardando imagens representativas e tornando-se o abrigo da felicidade. O espaço e cada elemento nele inserido constituem a fonte criadora que consolida o simbolismo apresentado na paisagem literária de *Inocência*.

A atmosfera de mistério, encanto, dúvida faz com que Cirino perceba o espaço imaculado da natureza e da casa do mineiro que o acolheu como o espaço de angústia e aflição. “Uma noite, em que havia luar embaciado por ligeira bruma, tomou a sua aflição tal violência que ele decidiu fugir daquele local de sofrimentos e incertezas, logo na manhã seguinte” (TAUNAY, 2010, p. 94). Segundo Irene Machado, o cenário do sertão, em *Inocência*, é uma extensão da alma e ocorre nas mais variadas formas. “O espaço infinito do sertão ora é o desafio do espírito, ora é abrigo da paixão que une os jovens apaixonados, ora é amparo para toda sorte de sofrimento” (MACHADO, 1997, p. 69).

No espaço de tantas oposições surgem, na composição da paisagem, o sol e a lua. No romance, a chegada do dia, a aurora, é celebrada pela vida que se anima na floresta e no labor sertanejo, que não cessa até o último raio de sol. “O Sol é a **fonte** de luz, do calor, da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 836, grifo dos autores). A lua aparece de modo contrastante ao sol. Denota passividade, não possui luz própria, apenas refletindo a luz do sol, “a Lua atravessa fases diferentes e mudanças de forma, [símbolo de] “periodicidade e renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 561, grifos dos autores).

Analogicamente, Cirino remete às características simbólicas do sol. A partir da análise do nome da personagem, podemos depreender os anagramas [Ciro] = deus do sol e [Círio] = “O círio simboliza a luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 256). Ambos os significados associam-se ao que ilumina, incitando ao despertar da vida, à fertilidade. Há, ainda, outro sentido simbólico, em que círio é tomado com sentido fálico, erótico. Na obra, Cirino é esse ser guerreiro e cheio de luz que vem para iluminar a vida de Inocência, em todos os sentidos. O erotismo interdito de Cirino é sacralizado pelo sentimento de amor: “Hei de respeitá-la, como se fosse uma santa...” (TAUNAY, 2010, p. 113). É uma personagem que entra em cena para restabelecer a saúde de Inocência, aquecer e reacender as chamas da sua vida. Por outro lado, a jovem tem semelhanças com a lua; é apenas um reflexo da luz de Cirino, que tenta tirá-la da obscuridade. (De)cresce, durante a trama, e, depois, dissolve-se no sertão.

Assim são Cirino e Inocência; sol e lua. “O Sol e a Lua correspondem respectivamente ao espírito e à alma (**spiritus** e **anima**) [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 837, grifo dos autores). Ambos se renderam a promessas que os prendiam um ao outro, nos sôfregos e furtivos encontros que se sucederam: “— De noite, a gente em tudo vê maravilhas... Para mim, a única que vi era você, minha vida, meu anjo do céu” (TAUNAY, 2010, p. 100).

Inocência é crepuscular; as principais cenas em que ela figura ocorrem no período noturno. A paisagem aparece ornada pela lua, num misto de atmosfera sublime e funesta. “A Lua, *astro das noites*, evoca metaforicamente a beleza e também a luz na imensidade tenebrosa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 562, grifos dos autores). Os encontros externos, assim como as consultas dentro do quarto, ocorreram em ambientes pouco iluminados. É no exterior da casa que ocorreu o último encontro e um dos melhores momentos entre os apaixonados. A cena da última entrevista se deu durante a madrugada, num momento de transição, nem totalmente claro, nem escuro, em uma das noites misteriosas e na mais silenciosa hora do sertão: “Seria uma hora depois de meia-noite” (TAUNAY, 2010, p. 94). O narrador prepara, novamente, um cenário intimista:

Àquela hora dava a Lua de minguante alguma claridade à terra; entretanto, como que se pressentia outra luz a preparar-se no céu para irradiar com súbito esplendor e infundir animação e alegria à natureza adormecida. [...] Riscava-se o oriente de dúbias linhas vermelhas, prenúncio mal perceptível da manhã; nos espaços pestanejavam as estrelas com brilho bastante amortecido, ao passo que fina e amarelada névoa empalecia o tênue segmento iluminado do argênteo astro. Não era mais noite; mas ainda não era sequer a aurora (TAUNAY, 2010, p. 112).

Esse encontro é decisivo para que os amantes tracem projetos futuros. O brilho e a névoa já simbolizam a incerteza da efetivação do plano com sucesso. É nesse entretempo, ao findar da noite e ao chegar do dia, que os amantes, sufocados entre sonho e realidade, desejo e medo, selam, inconscientemente, suas mortes.

O idílio surge, em *Inocência*, como elemento que permeia o núcleo central da narrativa, tendo um capítulo dedicado a ele. Mikhail Bakhtin ressalta a importância do idílio para a evolução do romance, sobretudo do romance regionalista. O teórico destaca vários tipos de idílio – sendo considerados clássicos e mais recorrentes o familiar, o do trabalho e o amoroso (BAKHTIN, 2010, p. 333). Partindo do idílio amoroso, é possível analisar o desdobramento do idílio familiar:

No idílio amoroso, todos os aspectos indicados por nós são expressos de modo atenuado. Às convenções sociais, à complexidade e à segmentação da vida privada, se opõem aqui a simplicidade completamente convencional da vida no seio da natureza; essa mesma vida se reduz ao amor totalmente sublimado (BAKHTIN, 2010, p. 334).

Mesmo diante do perigo de serem descobertos, os encontros se sucediam, e, nesses momentos, a família era, inevitavelmente, colocada em evidência, pois se o mundo de *Inocência* desmoronasse, sua casa, também, iria à ruína. Além do mais, seria impossível que uma jovem que se encontrava com o amante às escondidas, durante a noite, pudesse preservar a honra da família intacta.

Inocência liga-se à vida idílica, tendo a terra, a casa paterna e a família como “pequeno mundo limitado no espaço. A unidade de lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo recanto, a mesma terra)” (BAKHTIN, 2010, p. 334, grifos do autor). Tendo a vida efêmera, a jovem não teve tempo nem oportunidade de conhecer outros lugares, e a sua casa e o sertão tornaram-se seu espaço de vida e morte, ainda que sonhasse, um dia, sair dali.

Capítulo 3

A CASA E O QUARTO: FRONTEIRA E CLAUSURA

“Pois bem: recebo o leitor nessa casa com todos os sentimentos. O primeiro diz, naturalmente da hospitalidade com que espero acolher aqui quem vem procurar alguma coisa. [...] Mas posso garantir que é uma ampla e acolhedora morada, onde espero receber com honradez e carinho, revelando a fonte de cada peça e procurando iluminar do melhor modo possível seus corredores e porões.”

(DAMATTA, 1997, p. 12)

“Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental.”

(BACHELARD, 2008a, p. 23)

3.1 A casa – o microcosmo de *Inocência*: entre o vivido e o sonhado

A imagem da casa é recorrente na literatura. Com arquitetura variada, essa espacialidade estabelece tanto a relação do homem com o universo em que vive, quanto com o grupo cultural e social. A casa, com configurações e denominações tão variadas – lar, abrigo, habitação, moradia, entre outras – denota a multiplicidade de significados que podemos a ela atribuir⁴¹. Diante de tantas variações, Bachelard define sua análise aferindo a esse signo o sentido de proteção, de simplicidade, capaz de transbordar poeticidade, abrigar e proteger a alma de seus moradores. “A casa é um refúgio, um retiro, um centro” (BACHELARD, 2003, p. 80). O crítico elabora seus estudos partindo dos espaços da imensidão do universo, em um movimento que vai do macro para o micro, remetendo aos signos de cabana, gaveta, armários, cofres, ninho, concha e canto.

Ao poetizar o espaço numa dimensão fenomenológica da vida, Gaston Bachelard propõe a leitura dos espaços à luz da teoria da topoanálise. Segundo o autor: “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008a, p. 28). Os estudos de Bachelard revelam aspectos psicológicos. No entanto, o estudo do espaço, conforme Borges Filho, abrange, também, aspectos sociais e culturais, entre outros:

Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (BORGES FILHO, 2008, p. 1).

Pensando em uma interpretação mais ampla do espaço, Borges Filho propõe o estudo da topoanálise de modo que se torne possível transitar por vários campos do saber, produzindo diálogos e propiciando interpretação mais abrangente e contextual da personagem, no meio físico e social. Dessa maneira, buscamos não estudar a obra isoladamente, mas dentro de uma interação contextual ampla, em que é possível interagir vários desdobramentos do espaço ficcional criado pelo escritor.

⁴¹ No romance, a casa recebe várias denominações: tapera, rancharia, teto, vivenda, morada.

Bachelard, na obra *A Poética do Espaço*, desenvolveu um estudo sistemático sobre a espacialidade da casa na literatura, evocando a relação íntima do homem com esse espaço: “Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2008a, p. 20). A topologia da casa ganha enfoque nas discussões, especialmente de Bachelard que realiza estudo sobre esse símbolo. Conforme o crítico, a primeira inclinação que se tem numa topoanálise da casa é fazer a leitura física e só depois ater-se ao corpo psicológico. “[...] a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. [...]. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas” (BACHELARD, 2008a, p. 63). Essa análise física da casa, embora criticada pelo teórico, permite perceber a paisagem sociocultural e histórica da sociedade em que essa casa está edificada.

Numa leitura funcional do espaço configurado na obra literária, a casa se desdobra em uma dimensão concreta e uma abstrata. A produção do espaço ficcional é resultado de uma complexa elaboração de entrelaçamentos que perpassam a reflexão do ser e do estar. Luiz Brandão Santos e Silvana Oliveira (2001) indagam:

É possível *ser* sem *estar*? De maneira geral, quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou inanimado –, criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar*. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um *espaço* para o ser. Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o *espaço* é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67, grifos dos autores).

Representada como suporte físico e simbólico, a casa, na literatura, assume extrema importância e privilegia a relação de intimidade do ser com o espaço em que habita. A casa, em uma obra, constitui a conjuntura interna, estrategicamente, pensada para colocar as personagens em cena. Os espaços em que elas se movem podem ser produzidos por meio de descrições ou impressões que traduzem a ideia de cenário, ambiente, e ambientação.

O espaço “macrocosmo” do sertão e o “microcosmo” da casa são cenários centrais na topoanálise de *Inocência*, tornando-se palco das ações, assumindo a casa

o cenário dos conflitos familiares e individuais. “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008a, p. 36).

Nesse romance, a casa incorpora significados e implicações emocionais que conjugam as relações simbólicas e afetivas desse signo com a personalidade de Inocência. A casa simboliza a passagem entre dois mundos, o interior e o exterior, plenamente implícitos nos espaços de vivência das personagens. O espaço da casa reflete os sentidos das relações familiares recorrentes no século XIX. Na leitura espacial do romance, permite-se analisar a passagem do plano social ao psicológico, tendo como base toda a complexidade e multiplicidade que nos remete à imagem da casa. Assim, é possível tomar a análise da casa, além de uma simples descrição, como espaço de sentidos variados.

Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 196). A casa é o universo na vida de Inocência, seu lugar de permanência, e a maior parte de suas ações são decorrentes desse espaço. Ao ler essa espacialidade na obra, é possível verificar uma metamorfose nos espaços, que acompanha a evolução da narrativa. A casa onde vivem Inocência e Pereira está localizada no sertão mato-grossense, em seu entorno ornada de uma natureza esplêndida, uma paisagem precisamente bela.

O sítio de Pereira insere-se no sertão, “isolado”, sem vizinhos e num desvio pouco conhecido. Os dois viajantes, que por lá estiveram, a ele chegaram por acaso, erro de percurso. Assim que Pereira encontra Cirino, tem-se a primeira imagem da casa, que é descrita pelo proprietário, ressaltando o significado que a simples habitação tem para ele e o prazer que ele sente em oferecer sua hospitalidade:

— Decerto não as sentirá em nossa casa todo o tempo que lá quiser ficar. Não encontrará *luxurias* nem coisas da capital, unicamente o que pode ter nestes *mundos*: quatro paredes de pau-a-pique mal rebocadas, uma cama de vento, bom feijão a fatar, ervas a mineira, arroz de papa, farinha de milho torradinha, café com rapadura e talvez até um lombo fresco de porco.

[...]

—O que sobretudo desejo é que tenha comigo o coração na boca. Se não gostar do passadio, vá logo *desembuchando*. Na minha rancharia pouso pouca gente, porque fica para dentro da estrada... assim, talvez lhe falte

alguma coisa; em todo o caso farei pelo melhor... (TAUNAY, 2010, p. 21, grifos do autor).

O amável convite e a espontaneidade desse modesto habitante do sertão, que com orgulho abre o coração e a casa para hospedar o viajante que acabara de conhecer, não deixam dúvida de que lugar melhor não encontraria Cirino para fazer pouso. Essa primeira imagem articula o espaço concreto da casa com aspectos da subjetividade, o sentimento de Pereira em receber bem o visitante. O valor singular da habitação estabelece o sentido de vivência afetiva de Pereira e de sua família e seu modo peculiar de viver ali.

O sítio de Pereira traz uma imagem primordial da espacialidade do campo. Há uma imbricação dos valores sertanejos nas referências que cercam o universo de seus habitantes. A estrutura segue uma hierarquia de como seus membros estão distribuídos no interior dela. O modo como está dividida colabora para criar a imagem da família.

A casa abrange conotação ampla no romance. Há um capítulo específico para mostrá-la. O capítulo “A casa do mineiro” traz a imagem interna e externa da casa, que é apresentada no aspecto físico e cuja descrição enfatiza o espírito de hospitalidade do mineiro e seu orgulho em receber o viajante em sua casa. O sentido de acolhimento ganha relevo.

A relação de afetividade do anfitrião com sua casa, emoldurada de poeticidade, coloca, em primeiro plano, o ambiente acolhedor para o viajante que procura abrigo na imensidão do deserto que constitui o sertão. A falta de conforto, a simplicidade em que consiste o aspecto físico e o mobiliário não são motivos para que o viajante não se sinta acolhido. Essa focalização da casa se faz centrando-se no lado de fora:

Consistia a morada de Pereira num casarão vasto e baixo, coberto de sapé, com uma porta larga entre duas janelas muito estreitas e mal abertas. Na parede da frente que, talvez com o peso da cobertura, bojava sensivelmente fora da vertical, grandes rachas longitudinais mostravam a urgência de sérias reparações em toda aquela obra feita de terra amassada e grandes paus-a-pique (TAUNAY, 2010, p. 31).

A arquitetura da casa se conjuga plenamente com o espírito de seu dono, rústica, simples, mas de significado singular no que atinge na integração com seu

exterior, com o lugar em que está edificada. Ela surge infiltrada na natureza. A habitação que se aninha distante de tudo, que serve de abrigo para refugiar sua inocente filha, apresenta sinais de ruínas, contrastando com o devaneio do seu proprietário. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

O exterior da casa é a máscara ou aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 197).

Chefiada por Pereira, a casa parecia inviolável, o reduto onde a família poderia repousar intacta. No entanto, é uma casa que se abre para a entrada de estranhos.

Os animais domésticos dividem com os moradores os espaços no entorno da casa. “Ao *oitão* da direita existia encostado um grande paiol construído de troncos de palmeiras, por entre os quais iam rolando as espigas de milho, com o contínuo fossar dos porquinhos, que dali não arredavam pé” (TAUNAY, 2010, p. 31, grifo do autor). O alpendre, também, comunga com os costumes do lugar. Uma extensão da casa, uma projeção de uma época, valores e hábitos vigentes da família do interior do Brasil:

Corrido na frente de toda a vivenda, via-se um alpendre de palha de buriti, sustentado por grossas taquaras, ligeiro apêndice acrescentado por ocasião de alguma passada festa, em que o número de convidados ultrapassara os limites de abrigo da hospitaleira habitação (TAUNAY, 2010, p. 31).

A hospitalidade tão realçada remete à festividade, à alegria, pois era o local construído para realizar as festas. À focalização detalhada do espaço interno, agrega-se intenso valor simbólico, permitindo um olhar mais íntimo sobre o interior das personagens, por meio da leitura topoanalítica. “Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da “casinha humilde” evocam com freqüência esse elemento da poética do espaço” (BACHELARD, 2008a, p. 24, grifos do autor). As raízes estão fincadas naquele espaço, e o narrador mostra ao leitor:

Internamente, era ela dividida em dois lanços: um, todo fechado, com exceção da porta por onde se entrava, e que constituía o cômodo destinado aos hóspedes, outro, à retaguarda, pertencia à família, ficando, portanto, completamente vedado às vistas dos estranhos e sem comunicação interna com o compartimento da frente (TAUNAY, 2010, p. 31).

Ao ler a “casinha primitiva” do Pereira, verifica-se uma sobreposição de camadas, que aos poucos vão sendo retiradas. A aparência de tranquilidade, de ninho, de concha vai dando lugar à espacialidade do conflito. O espaço vivenciado torna-se opressivo e conturbado à medida que estranhos se infiltram no cotidiano da família e as barreiras físicas são vencidas pelo sentimento de hospitalidade. Há uma analogia, a porta que se abre para o estranho, o viajante, fecha-se para a filha, colocando-a sob proteção extrema. “A porta esquematiza duas possibilidades fortes, [...] Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada” (BACHELARD, 2008a, p. 225).

O espaço da casa que se estende, em *Inocência*, é um contínuo do sertão e das personagens que nela habitam. A casa é o espaço harmonizador da vida e da morte. “É corpo e é alma” (BACHELARD, 2008a, p. 26). O homem é ali constituído em uma cosmologia intrínseca ao espaço habitado. A simbologia da casa, em *Inocência*, ganha sentidos diferenciados, que vão do positivo ao negativo. Conforme as relações afetivas e modos viventes, é lugar de abismo e clausura, “com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas” (BACHELARD, 2008a, p. 24, 25). A casa compõe a dialética da harmonia e desarmonia.

Há vários momentos em que a carga significativa da noite torna-se repleta de sentido: “Serena e quase luminosa corria a noite. [...] No puro campo do céu cintilava, com irriante brilho, um sem-número de estrelas, projetando na larga fita da estrada do sertão, misteriosa e dúbia claridade” (TAUNAY, 2010, p. 43). Essa passagem marca a chegada do viajante Meyer. Ao descrever a noite, sombria e envolvida de mistério, o narrador deixa pista de que, com a entrada do segundo viajante, quebra-se a harmonia da casa, rompe o espaço, tal qual faziam os viajantes que viajaram pelo interior do Brasil no século XIX. Até então não havia conflito explícito; tudo corria na mais inocente tranquilidade.

O espaço revela valores sociais de uma época e de uma cultura implícitos nos traços da estrutura física dessa casa. Sua divisão, estrategicamente pensada, interpenetra a organização social e valores que povoam o espaço da casa dando a dimensão concreta da sociedade rural interiorana. “A categoria das edificações existentes no local onde vive ou se move a personagem pode indicar o seu espaço social [...]” (LINS, 1976, p. 74). Os espaços habitados são verdadeiramente povoados com os sentidos de habitar e viver da família patriarcal e da cultura sertaneja. Para se chegar até o quarto de Inocência, era preciso passar por alguns obstáculos que circundavam a parte da casa reservada à família:

E saindo da sala, acompanhou Pereira, que o fez passar por duas cercas e rodear a casa toda, antes de tomar a porta do fundo, fronteira a magnífico laranjal, naquela ocasião todo pontuado das brancas e olorosas flores.
— Neste lugar, disse o mineiro apontando para o pomar, todos os dias se juntam tamanhos bandos de graúnas, que é um barulho dos meus pecados. *Nocência* gosta muito disso e vem sempre coser debaixo do arvoredado. É uma menina esquisita... (TAUNAY, 2010, p. 38, grifos nossos).

Essa cena, em que Pereira leva o médico até a paciente, mostra que a parte da casa de Pereira reservada à família estava bem protegida. Para se chegar ao quarto de Inocência, era preciso passar pelas barreiras que cercavam a casa. Todavia, Pereira age de forma confusa: ao mesmo tempo em que recolhe a filha dos olhares dos viajantes, leva-os para o interior da casa, sem mesmo avisar a filha da decisão.

Há uma violação da intimidade. O pai aproveita a ocasião, enquanto mostra a propriedade, para falar sobre a filha. Suas colocações, no entanto, estão pinceladas de referências estranhas, como, por exemplo, quando a define como “esquisita”. Neste sentido, a casa, tomada como instrumento para análise do espaço social, adéqua-se ao significado de morar e habitar em cada cultura e lugar. Uma determinada topografia da casa influi, diretamente, nas relações e modos como a família conserva valores e se relaciona com a exterioridade. Conforme Bachelard:

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O

espaço habitado transcende o espaço geométrico (BACHELARD, 2008a, p. 62).

A imagem da casa traz simetria entre o espaço físico e o estado de espírito de Inocência. A imensidão espacial, o macroespaço que envolve a casa onde Inocência habita, a floresta, a natureza, o sertão, contrastam com o microespaço onde são realizadas suas ações, no decorrer da narrativa. Fechada em um mundo solitário, reclusa de todos os desejos, é limitada, física e psicologicamente. Essa condição em que se apresenta, essa escassez de espaço, esse vazio da casa em que vive são a extensão de sua vida e de sua alma, em que o espaço tende a se degradar.

A personagem Pereira pode ser lida como espaço social. Suas ações e atitudes revelam o lugar social em que vive. Move-se no cerne da sociedade oitocentista, sendo ele mesmo a configuração desse espaço. O fio do espaço do sertão embrenha-se na casa de Pereira, evidenciando os valores de seu tempo:

— Isto aqui, disse Pereira penetrando na sala e sentando-se numa tripeça de pau, não é meu, é de quem me procura. Poucos vêm cá decerto parar, mas enfim é sempre bom contar com eles... Minha gente mora na dependência dos fundos.
E apontou para a parede fronteira à porta de entrada, fazendo um gesto para mostrar que a casa se estendia além (TAUNAY, 2010, p. 31, 32, grifos nossos).

A casa configura-se em dois planos, social e estético. O espaço tanto serve para a ambientação das personagens na cena, como para mostrar a organização da família sertaneja. Assim, Pereira, mostrando-se muito simpático, estabelece aproximação com Cirino, mas a sua fala reflete sobre o espaço delimitador entre o visitante e a família. A parte dos fundos reservada à Inocência exprime censura e proteção.

A delimitação do espaço e a condição metafórica do confinamento, porém, não excluem a relação de afeto do pai para com a filha. O tolhimento, para ambos, é decorrente de uma imposição severa que os deixa mutuamente cativos. Ambos estão encarcerados dentro de um território de poder. A razão de Pereira exercer autoridade não o desqualifica da figura de um pai cuidadoso. A situação em que são colocados – tanto o pai dominador como a filha dominada – (des)articula, continuamente, a força coercitiva que se esconde atrás da aparente docilidade expressa nos diálogos entre

eles. Pereira está corroído pela organização patriarcal decadente, da qual faz parte, e insiste em perpetuar esses valores na educação de Inocência.

O estado de confinamento e as situações correlatas de “encarceramento, limitação, encerramento, clausura, enclausuramento, internação, internamento, isolamento, separação” (HOUAISS, 2001, p. 736) englobadas por tais termos integram a identidade e os rigores do sertão e do sertanejo, que, nesse romance, constituem-se em estado indissolúvel. Pereira, que intimamente se coloca no lugar do pai autoritário, não é totalmente grosseiro, ou não tem consciência do impacto causado pela imposição e limitação a que submete a filha. Há, em muitas passagens da narrativa, demonstrações explícitas de carinho e cuidados pela filha. “— Ora, filhinha do meu coração, não se *canhe*; é preciso... Amanhã há de você sentir-se boa; não é, doutor?” (TAUNAY, 2010, p. 52, grifo do autor). O que chama a atenção na citação é o fato de o narrador expor o lado frágil de Pereira, que pouco combina com seu perfil autoritário.

Essa relação afetuosa ofusca-se com a desintegração da família que ocorre no final, quando descobre a traição e que, em nome da honra, é levado a agir grosseiramente. “O pai agarrara-a pela mão, obrigando-a a curvar-se toda. Depois, com violento empurrão, arrojou-a longe, de encontro à parede” (TAUNAY, 2010, p. 138). Pereira se desespera diante da filha que se recusa casar-se com Manecão.

Durante toda a narrativa, Inocência é simbolicamente violentada pela força do poder patriarcal instaurada no interior de seu contexto de vida. Devido ao lugar social em que se insere, está subordinada a transitar em um pequeno espaço que, conseqüentemente, limita seus sonhos e desejos. Fechada no espaço privado, Inocência busca, de alguma forma, se libertar do poder patriarcal, da clausura e do silenciamento. Para Bourdieu, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2001, p. 7, 8). Tanto Pereira como Inocência são vítimas do poder patriarcal, e apenas repetem as condições sociais estabelecidas. A jovem é sempre vista com desconfiança pelo pai, que assim se refere ao discurso da filha:

[...] Pois não é que um belo dia ela me pediu que lhe ensinasse a ler?... Que idéia! Ainda há pouco tempo me disse que quisera ter nascido princesa... Eu lhe retruquei: E sabe você o que é ser princesa? Sei, me *secundou* ela com toda a clareza, é uma moça muito boa, muito bonita, que tem uma coroa de diamantes na cabeça, muitos *lavrados* no pescoço e que manda nos homens... Fiquei meio tonto (TAUNAY, 2010, p. 38, 39, grifos do autor).

Frágil e enferma, Inocência era silenciada. Sua voz, poucas vezes, foi enunciada na narrativa, além de alguns momentos em que se sujeita a repetir o que o pai lhe ordena, como nesse trecho em que é apresentada a Meyer por Pereira. O pai manda, e ela obedece: “— Vamos, diga... Tenho muito gosto em conhecê-lo... diga. Com vagar e acanhamento, repetiu Inocência estas palavras [...]” (TAUNAY, 2010, p. 65).

Inocência está aprisionada a uma ordem social que a impede de exercer seus poderes plenos de liberdade. No entanto, o poder patriarcal legitimado, manifestado por Pereira, oscila entre os níveis de (in)consciência, colocando-o como autor e vítima de sua própria violência. “Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas [...]” (TAUNAY, 2010, p. 36). Pereira é carinhoso com sua filha enquanto esta corresponde com seus objetivos, mantendo-se passiva e dominada por ele. “Chegou-se o pai à cama e, com todo o carinho, chamou: *Nocência! Nocência!*” (TAUNAY, 2010, p. 51, grifos do autor). “— Sente-se pior, meu benzinho?” (TAUNAY, 2010, p. 64, grifo nosso). Apesar de Inocência ser vítima do pátrio poder e das obrigações sociais, Pereira era capaz de manifestar proteção e carinho para com a filha.

Sua dominação era simbólica, invisível. “Cá no meu modo do pensar, entendo que não se maltratem as coitadinhas, mas também é preciso não dar asas às formigas...” (TAUNAY, 2010, p. 37). O pai, dividido entre um sistema opressor e o amor que sente pela filha, é vencido pelo poder mobilizador que o leva a agir com violência: “Caiu a infeliz com abafado gemido e ficou estendida por terra, amparando o peito com as mãos. Mortal palidez cobria-lhe as faces, e de ligeira brecha que se abria na testa deslizavam gotas de sangue (TAUNAY, 2010, p. 138). Essa cena de agressão física e tortura psicológica demarca a passagem da violência velada, que transcorre em toda a narrativa, para a agressão visível. Pereira não se

contém e agride a filha, como demonstração de força e para restabelecer o poder ameaçado. Inocência encontra-se em uma situação de vítima, diante da fúria do pai.

Escravizado pela moral que rege sua vida, Pereira não teve consciência ou sensibilidade para perceber como suas ações, em nome da honra, afetaram psicologicamente Inocência. Pereira edificou uma barreira intransponível entre o privado e o público, tornando o espaço da casa revelador de opressão. Uma “atmosfera” sombria passa a reger tanto a vida do pai como a da filha. Osman Lins, ao estudar o “espaço romanesco”, analisa a relação entre atmosfera e espaço social:

O espaço social, entretanto, não se confunde com a *atmosfera*. Estando a noção de atmosfera associada ao espaço e denotando, inclusive, o *ar que respiramos*, tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência (LINS, 1976, p. 75).

A atmosfera sombria, conturbada e opressiva culmina com o desfecho da narrativa, em que o clima de harmonia entra em desarranjo. Sem as amarras da limitação espacial, certamente Inocência se libertaria do casamento arranjado e viveria livre para se casar com o homem que amasse. O espaço fechado da casa em que vivia influenciou na fragilidade dela em lidar com a exterioridade. O primeiro abalo, provocado pela entrada de Cirino na casa, foi suficiente para desmoronar tudo e criar o ambiente de conflito e uma súbita vontade de se libertar. Pereira se perde no labirinto de sua própria casa, ou melhor, no labirinto em que colocou sua filha. Inocência vive e morre sem nunca ter saído do sertão.

O belo e delicado corpo de Inocência é guardado, cuidadosamente, com segurança pelo pai. Pereira, ao criar a filha sem a presença da mãe, tenta dar-lhe, ao máximo, os cuidados necessários. É diante do olhar de amor e poder que cresce a sertaneja, envolta em um manto de tradição familiar, que tinha a honra como um bem precioso a cuidar. Cabia a Pereira a responsabilidade de orientá-la e prepará-la para um futuro só possível por meio de um casamento, exercendo a função de pai social. Pereira não está preocupado em tornar a filha prendada para as tarefas domésticas, como era costume da época. Os cuidados extremos distanciavam Inocência de uma vida dentro da normalidade, levando-a para um plano de misticismo. Honra e castidade eram bens simbólicos preciosos para Pereira.

A narrativa não faz referência alguma a Inocência realizando trabalhos domésticos, e Pereira menciona apenas que ela sabia bordar. Guardar a casa e a filha era, para Pereira, uma fase passageira, pois logo ela se casaria, e ele ficaria livre de tal obrigação. Inocência estava prometida a Manecão, e cabia ao pai vigiar a filha, mantendo-a virgem, até o momento do casamento:

— Esta obrigação de casar as mulheres é o diabo!... Se não tomam estado, ficam *jururus* e *fanadinhas*...; se casam podem cair nas mãos de algum marido malvado... E depois, as histórias!... Hi, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo pode quebrar (TAUNAY, 2010, p. 36, grifos do autor).

Pereira não se sente seguro, mesmo mantendo a filha intacta, fechada dentro de casa para o casamento. Ao colocá-la numa “redoma de vidro”, sabe que seu poder é limitado e que deveria conter todas as ameaças externas que pudessem quebrar as barreiras simbólicas e físicas que protegiam Inocência e a fechavam para o mundo.

Casa e casamento estão intimamente ligados ao discurso do romance e estabelecem relações controversas. A paridade entre esses signos é explorada de forma distinta e modulam variados sentidos. Pereira quer casar Inocência para preservar a honra da casa, mas ao mesmo tempo deseja que, depois de casada, a filha continue morando ali. Ela, por sua vez, aceita o casamento com Manecão para se libertar da casa fechada do pai:

— Eu bem dizia que o Sr. me *havera* de perder... Antes de o ter visto... casar com aquele homem, me agradava até... Era uma novidade... porque ele me disse que me levava para a vila... Mas agora esta idéia me mete horror! Por que é que mecê mexeu comigo? Sou uma pobre menina, que não tem mãe desde criancinha... Não há tanta moça nas cidades... nos *povoados*?... Porque veio tirar o sono... a vontade de viver a quem era... tão alegre... que até hoje não pensou em maldade... e nunca fez dano a ninguém? (TAUNAY, 2010, p. 97, grifos do autor).

Para Inocência, o casamento representa a recusa à casa patriarcal. Nota-se que o matrimônio era uma excelente oportunidade para lhe proporcionar uma vida diferente da habitual. Era conveniente se sujeitar a casar-se com Manecão, mesmo sem amá-lo. Observa-se que, nesse ponto, ela foi enganada pelo noivo, que prometeu o contrário a Pereira, garantindo a ele que manteria Inocência na casa paterna:

[...] só o pensar em que tenho de entregá-la nas mãos de um homem, bole comigo todo... É preciso, porém. Há anos... devia já ter cuidado nesse arranjo, mas... não sei... cada vez que pensava nisso... caía-me a alma aos pés. Também é menina que não foi criada como as mais... Ah! Sr. Cirino, isto de filhos, são pedaços do coração que a gente arranca do corpo e bota a andar por esse mundo de Cristo. Umedeceram-se ligeiramente os cílios do bom pai.

[...]

— O meu mais velho pára, Deus sabe onde... Se eu morresse neste instante, ficava a pequena ao desamparo... Também, era preciso acabar com esta incerteza... Além disso, o Manecão prometeu-me deixá-la aqui em casa, e deste modo fica tudo arranjado... isto é, remediado, filha casada é traste que não pertence mais ao pai (TAUNAY, 2010, p. 37).

O casamento é, para Pereira, a solução para resolver o problema do futuro da filha, que, embora vista como encargo, posse, dever social do pai cuidar dos filhos, é, também, tratada com demonstração de ternura. Pereira, dividido em seus sentimentos e na função de porta voz da família, tratou logo de encontrar um pretendente. Há um jogo de interesse entre Pereira e Manecão do qual Inocência não participa:

— Ora muito que bem, continuou Pereira caindo aos poucos na habitual garrulice, quando vi a menina tomar corpo, tratei logo de casá-la.

— Ah! é casada? perguntou Cirino.

— Isto é, é e não é. A coisa está apalavrada. Por aqui costuma labutar no costeiro do gado para São Paulo um homem de mão-cheia, que talvez o Sr. conheça... o Manecão Doca...

— Não, respondeu Cirino abanando a cabeça.

— Pois *isso* é um homem às direitas, desempenado e *trabucador* como ele só... fura estes sertões todos e vem tangendo pontas de gado que metem pasmo (TAUNAY, 2010, p. 35, 36, grifos do autor).

Dentre as características de Manecão elencadas por Pereira como atrativos que o fizeram merecedor de se casar com moça tão bela, destacam-se a condição econômica e a conduta social do pretendente. Não houve preocupação com o vínculo afetivo. Assim como a opinião de Pereira sobre mulheres, igualmente eram as colocações de Cesário:

— [...] O noivo passou por cá e levou a minha licença. É homem de mão-cheia. A pequena deve estar contente. Ah! nem todas no sertão são felizes assim. Tem-se por aqui o mau vezo de arranjar casamentos às cegas, e às vezes se *encambulha* um mocetão com uma fanadinha ou então uma sujeita de encher o olho com algum rapaz todo engrouvinhado... Cruz! E, uma vez dada a palavra, acabou-se...

[...]

— Mas... se... sua afilhada... não gostasse de Manecão?

[...]

— E que nos importa isso? Uma menina como ela não sabe o que lhe fica bem ou mal... Ninguém a vai consultar. Mulheres, o que querem é casar. Não ouviu já o patrício dizer que elas não casam com carrapato, porque não sabem qual é o macho? (TAUNAY, 2010, p. 131, grifo do autor).

O padrinho de Inocência demonstra ser machista, nessa conversa com Cirino. Na visão de Cesário, as qualidades de Manecão eram suficientes para que Inocência fosse feliz. A mulher é tratada com ironia e ridicularizada por ele.

O casamento tanto tem o sentido de aprisionamento como de liberdade. Se realizado com Cirino, ganharia sentido positivo, seria a graça e a salvação, mas, com Manecão, seria infortúnio. Cirino convida Inocência a fugir da casa do pai, mas ela se nega a fazê-lo, pois o seu referencial de mulher não lhe permitia atitude tão ousada:

— [...] E se fugíssemos?... Olhe, amanhã a estas mesmas horas ou mais cedo, trago para aqui dois bons animais... Você monta num, eu noutra... batemos para Sant'Ana e, a galope sempre, havemos de chegar a Uberaba... onde acharemos um padre que nos case... Vamos, ouviu?

— E mecê havia de me estimar *toda a vida*?

— Sempre... Diga, sim... diga pelo amor de Deus, e estamos salvos... diga!... (TAUNAY, 2010, P. 113, grifos do autor).

A consciência de que essa conduta a levaria à morte fez frear o impulso de Cirino. Ao alertá-la dos perigos, ambos passam a reavaliar a situação e a pensar em uma alternativa de menor risco. E a intervenção feita por ele parte de uma ideia proposta por ela, que se resume em ir pedir ajuda a Cesário.

A casa demarca o refúgio, o encontro com a vida natural, a intimidade, a solidão e o isolamento. É o espaço do acolhimento e aconchego. O intimismo do espaço vivido pela jovem sertaneja é revelador das ilusões e dos desejos reprimidos. A cosmologia da casa comunga com a vida simples no sertão. E a relação dialética entre dentro, fora, fechado, aberto, imensidão e limitação compõe a cartografia da obra, plurissignificativa em possibilidades de análise da categoria do espaço.

3.2 O quarto – ninho da intimidade e silêncio

A casa, mesmo simples e rústica, pode guardar muitos segredos. Ler uma casa, um quarto, é ler, também, as pessoas que habitam nesses espaços. Os valores atribuídos à casa, classificando-a como lugar privado, torna o quarto o espaço da intimidade por excelência, como aponta Bachelard: “E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto [...]” (BACHELARD, 2008a, p. 33). A casa natal, a casa da lembrança, a casa onírica, o quarto vivido, o quarto sonhado incorporam, segundo Bachelard, os vários sentidos desses espaços íntimos na vida do homem.

O sentido de intimidade atribuído à espacialidade do quarto sofreu variações no tempo e no espaço. Historicamente, há uma mudança expressiva da sociedade medieval para a contemporânea. O quarto ganha *status* e passa a ser representado na literatura como o espaço dos encontros e das paixões. Com os românticos no século XIX, a valorização da intimidade e do refúgio do eu ganhou importância com o subjetivismo, e esse recinto privado incorporou o sentido da individualidade. Nesses espaços, a imaginação flui e os devaneios preenchem a solidão.

No imaginário sertanejo brasileiro do século XIX, a casa e, sobretudo, o quarto eram ambientes restritos e de recolhimento, reservados, longe dos olhos dos visitantes que por ali circulavam, e tanto incorporavam o sentido de privacidade como também o de privação. Servia para esconder as moças e resguardá-las para não colocar em perigo a honra da família. Era uma relação de poder e subordinação, e o excesso de regulação da liberdade das mulheres, no patriarcalismo rural, transformou o espaço de proteção em espaço de controle. Gilberto Freyre, no livro *Sobrados e Mocambos* (2006), afirma que, no século XIX, no Brasil, a restrição de não aparecer aos estranhos não era algo específico das mulheres do campo. Esconder as mulheres era uma prática comum, também, na cidade:

A senhora de engenho quase nunca aparecia aos estranhos, é verdade; era entrar homem estranho em casa e ouvia-se logo o ruje-ruje de saias de mulher fugindo, o barulho de moças de chinelo sem meia se escondendo pelos quartos ou subindo as escadas. O que se dava tanto nos sobrados das cidades como nos engenhos (FREIRE, 2006, p. 144).

Gilberto Freyre apoia-se nos registros de Saint-Hilaire, sobre o século XIX, para enfatizar a indignação do europeu ao se deparar com essa condição de isolamento da mulher brasileira, em pleno século XIX. No entanto, é necessário ressaltar que, na mesma época, a mulher sertaneja vivia de forma mais recatada e fechada dentro de casa, comparando-a às da cidade⁴².

Nas falas das personagens e nas colocações do narrador, temas como patriarcalismo, analfabetismo, credence, abrem reflexões sobre diferenças culturais. Há inúmeras evidências, como neste trecho, que mostram a mulher do campo vivendo submissa, condenada ao analfabetismo: “Contaram-me que hoje lá nas cidades... arrenego!... não há menina, por pobrezinha que seja, que não saiba ler livros de letra de fôrma e garatujar no papel...” (TAUNAY, 2010, p. 36). Esses elementos trazem constatações de fatos históricos daquele contexto social.

Os romances do século XIX simbolizaram o quarto como limitador da vida social da mulher, contrastando-o com o espaço da intimidade e do conforto. Osman Lins (1976) diz que: “O espaço caracterizador é em geral restrito — um quarto, uma casa —, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (LINS, 1976, p. 98). Ler um quarto é ler, também, a personagem. Cada detalhe representa a mediação e a interação do seu morador com o mundo e com seus silêncios:

Então, diante dessas solidões, o topoanalista interroga: o aposento era grande? O sótão estava atravancado de coisas? O canto era quente? E donde vinha a luz? Como também, nesses espaços, o ser tomava contato com o silêncio? Como ele saboreava os silêncios tão especiais dos diversos abrigos do devaneio solitário (BACHELARD, 2008a, p. 28).

O quarto é um espaço evidentemente representativo no romance *Inocência*. É a metáfora do confinamento. É recolhida, nesse espaço de intimidade, que a

⁴² É preciso não generalizar, pois existem também documentadas situações em que a mulher figura de forma diferente da apontada por Saint-Hilaire. No caso específico do Mato Grosso, região em que se contextualiza *Inocência*, Hércules Florence, pintor-viajante europeu, durante a Expedição Langsdorff percorreu essa região entre 1825 e 1829, e registrou costumes e impressões sobre a fazenda Jacobina, naquela Província. Segundo os registros, a fazenda era administrada por uma mulher, fato raro e notável para a época. Para maiores detalhes, consultar FLORENCE, Hércules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. Trad. Visconde de Taunay. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

protagonista revela seu drama familiar e pessoal, físico e existencial, ao conviver com a felicidade, sonho, ilusão, mas também com a doença, a morte e a solidão. O quarto é o lugar eleito para trazer a essa personagem sua percepção dos vazios e dos valores que a sua permanência ali produz. É de dentro do quarto, entre ausência e presença, exterior e interior, esconder e mostrar que vai se delineando o perfil de Inocência. Ela está aprisionada no quarto e no seu corpo. A rigidez do pai e a doença fazem com que o espaço da intimidade torne-se opressor.

Antes de Pereira levar Cirino ao quarto de Inocência, há uma série de recomendações em um capítulo intitulado “Aviso prévio”, que mostra a correlação do espaço privado com os costumes do sertão. As advertências sobre os cuidados que se deve ter com as mulheres aparecem desde as epígrafes que abrem o referido capítulo. Pereira descreve, detalhadamente, a filha tanto no aspecto físico como no psicológico. Antes mesmo de levar Cirino ao quarto da paciente, prepara o ambiente para que tudo ocorra sob seu domínio. “Minha filha *Nocência* fez 18 anos pelo Natal, e é rapariga que pela feição parece moça de cidade, muito arisczinha de modos, mas bonita e boa deveras... Coitada, foi criada sem mãe, e aqui nestes *fundões*” (TAUNAY, 2010, p. 35, grifos do autor).

Os encontros ocorridos no quarto, espaço sagrado e proibido, só foram possíveis sob o pretexto do médico que visita a paciente. Ele é informado com clareza sobre o chão onde pisa e as advertências são claras e diretas. Estabelecer essa relação de cordialidade foi fundamental para que a confiança fosse instaurada:

— Pois bem, mas... tenho um grande defeito; sou muito desconfiado. Vai o doutor entrar no interior da minha casa e... deve portar-se como...

— Oh, Sr. Pereira! atalhou Cirino com animação, mas sem grande estranheza, pois conhecia o zelo com que os homens do sertão guardam da vista dos profanos os seus aposentos domésticos, posso gabar-me de ter sido recebido no seio de muita família honesta e sei proceder como devo (TAUNAY, 2010, p. 35, grifos nossos).

O aposento, em que está a doente, é um espaço denso de valor simbólico. Materializa a vida simples, com pouca mobília, e evoca o modo de viver e compreender as relações que são estabelecidas. Há certa tensão, que logo é desfeita, devido à naturalidade com que Cirino reage diante das recomendações de Pereira. “Homem nenhum, sem ser muito chegado a este seu criado, pisou nunca no quarto de

minha filha... Eu lhe juro... Só em casos destes, de extrema *percisão*...” (TAUNAY, 2010, p. 37, grifo do autor). O pai se sente na obrigação de enfatizar o universo fechado da filha, como espaço de proteção.

Michel Foucault (2009), no texto “Outros espaços”, ao discutir a relação do homem com o espaço, apresenta o conceito de *heterotopia*. Segundo o autor, na Idade Média, a hierarquia entre “lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais [...]” era uma constante (FOUCAULT, 2009, p. 412). Foucault aproxima-se de Bachelard, ao reafirmar que todo espaço habitado é heterogêneo. Segundo Foucault:

[...] o espaço da nossa percepção primária, o espaço dos nossos sonhos e o espaço das nossas paixões encerram em si próprios qualidades à primeira vista intrínsecas: há um espaço luminoso, etéreo e transparente, ou um espaço tenebroso, imperfeito e que inibe os movimentos; um espaço do cima, dos píncaros, e um espaço do baixo, da lama; há ainda um espaço flutuante como água espargindo e um espaço que é fixo como uma pedra, congelado como cristal (FOUCAULT, 2009, p. 413, 414).

Enquanto Bachelard dedica-se a estudar o espaço interno, íntimo, Foucault dedica-se ao externo, social. Os estudos de Foucault sobre heterotopia não evidenciam conexão entre espaço e paisagem⁴³. Cabe, neste estudo, utilizar as contribuições de ambos para estabelecer uma análise tanto intrínseca quanto extrínseca do espaço habitado em *Inocência*. Segundo Foucault:

Nas sociedades ditas “primitivas”, há uma certa forma de heterotopias que eu chamaria de heterotopias de crise, ou seja, que há lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise. Os adolescentes, as mulheres na época da menstruação, as mulheres de resguardo, os velhos etc. (FOUCAULT, 2009, p. 416)

Os espaços da casa e do quarto, no romance, revelam essa “heterotopia de crise”. *Inocência* tinha uma vida reclusa no quarto, por este ser o lugar dela enquanto mulher, condição que a insere na cultura da sociedade de sua época. Para Foucault:

⁴³ Michel Foucault não relaciona heterotopia com paisagem.

“As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis” (FOUCAULT, 2009, p. 420). A *heterotopia* traz uma correlação do espaço com o poder. Em consonância com o tratamento dado às espacialidades, no pensamento desse crítico, depreendemos que, em *Inocência*, os espaços constituídos dentro da casa e do quarto entram em crise com o espaço de fora. Foucault faz a seguinte observação:

Há ainda outras heterotopias que, ainda que à primeira vista pareçam ser abertura, servem de forma velada e curiosas exclusões. [...] Estou a pensar naqueles quartos que existiam nos casarões do Brasil, e um pouco por toda a América do Sul: a entrada para esses quartos de dormir não era a entrada para a casa em si, a entrada da família; qualquer viajante que por ali passasse poderia abrir a porta e ocupar dormir uma noite. Mas esses quartos estavam construídos de uma tal forma que esse indivíduo passageiro nunca tinha acesso livre as partes da casa da família; o visitante era portanto um verdadeiro convidado transitório, não era convidado sequer (FOUCAULT, 2009, p. 420).

Os espaços compartilhados na casa condensam e (des)ordenam o território de desejos e medos, onde os valores são legitimados pelo poder centralizador do patriarcalismo. Por outro lado, o espaço encapsulado do afeto abre-se para a exterioridade, a descontinuidade. O quarto e a casa, nessa perspectiva heterotópica, apresentam um retrato desses costumes e de todo o sistema sociocultural sertanejo. Esses dois espaços apresentam-se como um corpo fértil em mutação, que configura, também, um estado de alma, oscilando entre a *topofilia* e a *topofobia*⁴⁴. A afetividade do sertanejo com o lugar gera a *topofilia*. Pereira se integra, intensamente, ao seu meio, tornando-se parte da paisagem do local, tão intensa é a sua atuação e a articulação interna do espaço. Vive, então, em tensão constante:

Se, de um lado, criava involuntária admiração por Meyer [...]; do outro, sentia as mãos presas pelas obrigações imperiosas da hospitalidade, a

⁴⁴ O termo *topofilia* foi inicialmente introduzido por Bachelard em 1957, no livro *A Poética do Espaço* (2003) e posteriormente retomado por Yi-Fu Tuan em 1974. Segundo Bachelard, *topofilia* é o “*espaço feliz*” (BACHELARD, 2008a, p. 19). De acordo com Tuan, o termo “*topofilia* é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico”. *Topofobia* ainda na concepção de Tuan é relação de medo e sentimento de aversão que uma pessoa estabelece com determinado espaço (TUAN, 1974, p. 5).

qual, com a recomendação expressa de seu irmão mais velho, assumia caráter quase sagrado.

Juntem-se a isto os preconceitos sobre o recato doméstico, a responsabilidade de vedar o santuário da família aos olhos de todos, o amor extremoso à filha, em quem não depositava, contudo, como mulher que era, confiança alguma, as suposições logo ideadas acerca da impressão que naturalmente aquele estrangeiro produzira no coração da sua Inocência, já quase pertencendo ela a outrem, e as colisões que previu para manter inabalável a sua palavra de honra, palavra dada em dois sentidos agora antagônicos - um mundo enfim de cogitações e de terrores. E tudo isto revolvendo-se na cabeça de Pereira, refletia-se com sombrios traços de inquietação em seu rosto habitualmente tão jovial (TAUNAY, 2010, p. 68, grifos nossos).

Relações de afeto e medo com o espaço habitado foram discutidas, também, por Gaston Bachelard, porém, sem o uso dos termos de etimologia grega empregados por Foucault (*topofobia*, por exemplo). O espaço do quarto, em *Inocência*, tanto é maternal, uterino, ninho (*topofilia*) como é, também, tenebroso, o lugar de conflito (*topofobia*). Trata-se de um espaço bipolar e descontínuo.

Nesse caso, as heterotopias propostas por Michel Foucault se distanciam do pensamento de Gaston Bachelard, à medida que se desdobram para uma abordagem em que os espaços tornam-se território de resistência e conflitos e apontam, também, para as transformações na percepção do espaço pelo homem, nos diversos contextos socioculturais.

Pode-se, assim, perceber um vínculo entre essas diversas abordagens dadas ao estudo do espaço e da fronteira, como síntese das tensões do homem com o espaço habitado, consolidando os conflitos identitários. Michel Certeau, no capítulo IX, “Relatos de espaço”, do livro *A invenção do cotidiano*, define a fronteira, analisando-a como distância e encontros. De acordo com esse crítico, “[...] a fronteira é um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros” (CERTEAU, 1998, p. 213). A casa é representada no livro como uma fronteira e metáfora da solidão, fechada, escura, espaço de transitoriedade e de mutação. A fronteira é, segundo Certeau, um espaço de crise, lugar de “transgressão do limite, desobediência à lei do lugar, ela representa a partida, a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador [...] a ‘traição’ de uma ordem” (CERTEAU, 1998, p. 215, grifo do autor). Cirino ultrapassa a fronteira que Pereira lhe havia imposto, desobedecendo às recomendações e ignorando o código do sertão.

Do ponto de vista da teoria do espaço, a fronteira é representativa no romance. Borges Filho, ao teorizar sobre essa temática na literatura, em seu artigo “A questão da fronteira na construção do espaço narrativo”, afirma que:

[...] o espaço da fronteira é, essencialmente, um espaço paradoxal. Isso acontece, pois a fronteira é ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre os dois subespaços. Ela aproxima e distancia insularidades. É ambígua. Divisão e passagem. Possibilita inversões e deslocamentos. Fecha e abre, preserva e destrói a autonomia, protege e ameaça (BORGES FILHO, 2008b, p. 8).

As zonas de conflito são múltiplas, como já foram apontadas nesta análise. Desdobram-se em vários ângulos causando tensão nas cenas. Espaço de ausência e de afeto, deslocamento de identidades, interseção entre o igual e o diferente. A fronteira tomada aqui tanto se refere a um espaço abstrato como concreto. Tanto é um lugar de conflitos, como de intercâmbios culturais e sociais. É um espaço limitador e opressivo, de inquietação e, também, de trocas. Ao mesmo tempo em que acolhe, expulsa, protege e coloca em perigo.

É importante salientar que, em *Inocência*, a presença da fronteira se constitui em várias perspectivas e se relaciona com as identidades culturais. Todo o sistema sertanejo está codificado na instância da fronteira. O espaço que liga e separa o campo e a cidade e vice-versa questiona estabiliza e desestabiliza as fronteiras identitárias.

O quarto de *Inocência* tanto denota clausura como repouso. É um espaço de desejos e medos. A primeira figuração do quarto no romance representa a fase em que a jovem encontra-se doente no leito. Depois se tem a fase de felicidade, descoberta do amor, sonho e fantasia e, no terceiro momento, solidão e vazio. A primeira cena em que o quarto é mostrado ocorre à noite, e há pouca iluminação:

Quando Cirino penetrou no quarto da filha do mineiro, era quase noite, de maneira que, no primeiro olhar que atirou ao redor de si, só pôde lobrigar, além de diversos trastes de formas antiquadas, uma dessas camas, muito em uso no interior; altas e largas, feitas de tiras de couro engradadas. Estava encostada a um canto, e nela havia uma pessoa deitada. Mandara Pereira acender uma vela de sebo. Vinda a luz, aproximaram-se ambos do leito da enferma que, achegando ao corpo e puxando para

debaixo do queixo uma coberta de algodão de Minas, se encolheu toda, e voltou-se para os que entravam (TAUNAY, 2010, p. 39, grifos nossos).

O quarto se abre, provocando uma violação da privacidade; Inocência não é avisada e parece assustar-se com a entrada do médico e do pai. A moça está frágil e indefesa e necessita de amparo. O pai se dedica a dar-lhe proteção e a trata com carinho, sem perceber sua atitude de desnudamento da intimidade da filha. O verbo penetrar intensifica o sentido de entrar no espaço sagrado em que a pureza de Inocência está guardada, e o desconforto que provoca já implica a ruptura.

O recolhimento torna-se abertura, e tudo acontece muito rápido. Essa penetração de Cirino no quarto constitui invasão da vida e dos sentimentos dela. O espanto vai se transformando em deslumbramento. O instante de penumbra torna-se iluminado pela luz da vela. Cirino, aproveitando-se de sua condição de médico, encontra facilidade na familiaridade com a paciente, sem causar desconfiança no pai, e, agindo sorrateiro e rapidamente, encontra formas de desvendar o íntimo da paciente:

— Por que amarrou esse lenço? perguntou em seguida o moço.

— Por nada, respondeu ela com acanhamento.

— Sente dor de cabeça?

— Nhor-não.

— Tire-o, pois: convém não chamar o sangue; solte, pelo contrário, os cabelos.

Inocência obedeceu e descobriu uma espessa cabeleira, negra como o âmago da cabiúna e que em liberdade devia cair até abaixo da cintura. Estava enrolado em bastas tranças, que davam duas voltas inteiras ao redor do cocoruto.

— É preciso, continuou Cirino, ter de dia o quarto arejado e pôr a cama na linha do nascente ao poente (TAUNAY, 2010, p. 40).

Cirino, pouco a pouco, vai sondando e desvendando cada detalhe do corpo da garota e não se contém no desejo de ver-lhe o cabelo. Sugere a mudança de lugar da cama para que se permita a entrada de luz, claridade, abertura, e encerra esse contato com a paciente. Porém, pequenos detalhes que compõem a cena vão caracterizando uma mudança no ambiente do quarto, deixando-o mais alegre.

Quando Meyer vai conhecer Inocência, diferentemente de Cirino, o encontro ocorre na sala, diante de um cerimonial e em um espaço intermediário de passagem, na alternância entre o claro e o escuro:

Depois de atravessarem um quarto bastante escuro, chegaram os visitantes à sala de jantar, vasto aposento ladrilhado, mas sem forro, a um canto do qual estava a filha do mineiro, mais deitada do que sentada numa espécie de canapé de taquara (TAUNAY, 2010, p. 64).

Inocência se mostra assustada e, apesar de doente, sua beleza é realçada. O alemão fica deslumbrado diante da sertaneja e não se contém ao elogiá-la, causando um conflito entre ele e Pereira. “Ao ver chegar tanta gente, abriu a formosa menina uns grandes olhos de espanto; quis toda enleada erguer-se, mas não pôde e, corando ligeiramente, teve como que um delíquio de fraqueza” (TAUNAY, 2010, p. 64).

A porta da casa abre-se e fecha-se para o mundo, no contraste entre o interior e o exterior. “Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser? A que profundidade do ser podem descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade?” (BACHELARD, 2008a, p. 226). Chamas são acesas, e Pereira, ao sentir-se arrependido por permitir ao estranho ver sua filha, repreende o alemão e fica irritado por ter agido euforicamente. A partir desse momento, o tratamento dado a Meyer mudou, e as portas da casa de Pereira se fecharam para ele.

No seio exuberante da floresta, do lado de fora da casa, há uma explosão de vida, com a natureza surgindo fértil, de forma reprodutiva. Árvores, flores, animais, pássaros são descritos num misto de lirismo e cientificismo. Há um contraste entre a casa e a natureza. A terra fecunda se contrapõe à esterilidade de Inocência.

Na segunda visita do médico ao quarto da paciente era evidente seu prazer em vê-la. Estão presentes o pai da moça e o anão. “Quando Cirino entrou no quarto de Inocência, já estava ela acordada. Sentara-se o pai à cabeceira da cama, a cujos pés se acorara Tico, o anão, sobre uma grande pele de onça” (TAUNAY, 2010, p. 50). Nada disso é motivo de impedimento para que nasça nesse encontro um amor entre eles. Cirino procura uma maneira de ficar mais próximo da doente e por poucos minutos consegue fazer o Pereira se ausentar do quarto a fim de buscar café para que a paciente possa tomar o medicamento. Minutos depois, apenas com a troca de

olhares, o ambiente sofre uma transformação enchendo-se de intimidade. O quarto agora já não reflete mais a penumbra, mas a felicidade da descoberta de um ao outro.

As duas primeiras visitas ocorrem durante a noite e no quarto. A terceira, porém, ocorre ao meio-dia, na sala de visitas, e o detalhe, se o fato a seguir pode ser assim minimizado por tal termo: sem a presença de Pereira que, diante de suas desconfianças, ocupava-se em vigiar o Meyer. Depois de chamar por Maria Conga, Cirino se deu conta de que esta não se encontrava ali e, percebendo somente a presença do anão na casa, resolve entrar. “Sem mais cerimônia entrou, pois, na casa, penetrando no quarto que ficava entre a cozinha [...] onde se dera a apresentação de Meyer a Inocência” (TAUNAY, 2010, p. 73). Cirino age com esperteza e, ao perceber que na casa só se encontravam a paciente e o anão, aproxima-se com satisfação. Ao ver Inocência, Cirino fica deslumbrado com sua beleza, mas ele não entra no quarto dela “Ao chegar à porta, não a tranpôs; mas encostando-se à grossa trave que fazia de umbral, ali ficou parada, indecisa, com o olhar turbado e esquivo” (TAUNAY, 2010, p. 73, grifos nossos). O sentimento é de descoberta, ganha significado especial, e o ambiente ganha contorno estranho; entre eles, há grandes obstáculos.

Ao pisar o limiar da porta, Cirino deparou-se com uma fronteira, circundada por uma dupla barreira, física e simbólica – o umbral e Tico:

A pouco e pouco, fora Cirino recuperando o sangue-frio e se aproximando da moça, que mais se apegou à ombreira, como que a procurar abrigo e proteção.

De um lado da porta ficou ela; do outro Cirino, ambos tão enleados e cheios de sobressalto que davam razão às olhadas de espanto com que os encarava Tico, empertigado bem defronte dos dois em suas encurvadas perninhas (TAUNAY, 2010, p. 73, 74, grifo nosso).

A ambientação da cena torna-se a figuração do intimismo para celebração da comunhão de desejos entre Cirino e Inocência. A presença de Tico causa uma aparente perturbação no médico, que confuso, retém suas ações a fim de que possa sondar a presença do anão entre eles. Passado o impacto, e já familiarizado com a situação, instaura-se a possibilidade de esperança. A figuração do espaço fechado e a porta que separa um do outro representam mais um espaço intermediário entre o

desejar e o ter, o fora e o dentro que impedem a concretização do encontro. Tico é uma barreira, um obstáculo que irá persegui-los até o fim⁴⁵.

No quarto de Inocência havia uma janela, local em que ocorreram encontros furtivos entre os amantes. Possibilidade de abertura de comunicação com o exterior da casa, a janela é o cenário dos encontros, das juras de amor e de confronto entre a liberdade e a prisão, o desejo proibido. A janela abre-se para a paisagem do sertão e constitui-se em mais uma, entre tantas, fronteiras entre eles. Na obra, Cirino e Inocência vivem numa zona de tensão: as fronteiras se instalam em meio a várias barreiras e obstáculos que se estabelecem no plano físico e metafórico. Essas personagens sufocam-se e são sufocadas, mostram-se e se recolhem, camuflando carências, farsas, medos, dramas e segredos. Do lado de fora, a floresta, a natureza, o desconhecido. Numa casa tão fechada como a de Inocência, a janela adquire valor fundamental, conforme Bachelard (2003):

Temas tão particulares como a janela só adquirem seu pleno sentido se percebermos o caráter *central* da casa. Estamos em casa, escondidos, olhamos *para fora*. A janela na casa dos campos é um olho aberto, um olhar lançado para a planície, para o céu longínquo, para o mundo *exterior* num sentido profundamente filosófico (BACHELARD, 2003, p. 89, grifos do autor).

O imaginário de Inocência se materializa e é daquele espaço, de sua janela, que contempla a beleza lá fora, a liberdade dos pássaros, o infinito na escuridão da noite. “A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam” (BACHELARD, 2008a, p. 149, grifos nossos). A janela é o espaço habitado – o canto do quarto banhado de luz e sombra, de espera e de procura – que ganha significação do inesperado, do transponível dos horizontes possíveis. Tudo que é exterior à janela indica vastidão, o cheio, o espaço aberto:

⁴⁵ Apesar de ser mudo, Tico tem papel expressivo na narrativa; nada lhe escapa, desde a primeira cena entre os amantes, até o desfecho, em que revela a Pereira a traição de Cirino. É uma personagem que acompanha Inocência, vigiando e observando tudo que se passa com ela. É muda, mas é quem, ironicamente, comunica a Pereira e a Manecão o fato mais representativo do romance, a paixão de Cirino e Inocência.

Estavam os espaços como que iluminados por essa luz serena e fixa que irradia de um globo despolido; luz fosca, branda, sem intermitências no brilho, sem cintilações, e difundida igualmente por toda a atmosfera.

[...]

Depois de alguma vacilação, deu uma volta por toda a habitação, pulando os cercados, e tomou o rumo do frondoso laranjal, a cuja espessa sombra se abrigou por algum tempo. Achevou-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, 2010, p. 94, grifos nossos).

A janela, descuidadamente deixada aberta, simboliza o sinal de que Inocência também desejava ver Cirino. Tanto a janela física como a simbólica sugerem o espaço da experimentação. A presença de seu corpo preenche o espaço anteriormente vazio e realça a força da atração provocada pelo deslocamento do olhar de deslumbramento de Cirino. A imagem de Inocência na janela revela (re)descoberta:

A princípio, nenhum movimento fez; mas, depois, lentamente se foi retirando e aos poucos fechou o postigo.

Cirino deu um só pulo e de leve, muito de leve, bateu apressadas pancadas na tábua da janela.

— Inocência!... Inocência!... chamou com voz sumida, mas ardente e cheia de súplica.

Ninguém lhe respondeu.

— Inocência, implorou o moço, olhe... abra, tenha pena de mim... Eu morro por sua causa...

Depois de breve tempo, que para Cirino pareceu um século, descerrou-se a medo a janela, e apareceu a moça toda assustada, sem saber por que razão ali estava nem explicar tudo aquilo (TAUNAY, 2010, p. 94, 95, grifos nossos).

Na cena, mais uma vez, o encontro ocorre apenas pela abertura da janela. Em meio a um jogo de fechar e abrir, mostrar e esconder, Inocência vai se revelando para Cirino que ganha sua confiança e seu amor. Ela quer preencher o vazio que domina seu quarto, mas tem medo de colocar em risco sua moral. O contato físico ocorre somente com o toque nas mãos, mas o suficiente para simbolizar a entrega ilimitada que abriga o desejo mútuo de amar e ser amado:

Conservava-se Inocência ainda um pouco arredada da janela, de modo que Cirino, para lhe falar baixinho, tinha o corpo inclinado do lado de

dentro. Segurava as mãos da namorada e puxava-a com doce violência, quando mostrava querer afastar-se.

— Era o ardente colóquio dos dois cortado de freqüentes pausas, durante as quais se embebiavam recíprocos os olhares carregados de paixão (TAUNAY, 2010, p. 96, grifos nossos).

Na terceira fase da figuração do quarto, ocorre uma mudança na vida de Inocência. Agora, curada, e não estando mais na condição de paciente, fica impossibilitada de ver Cirino. Inicia-se, então, uma fase de fechamento. Após as entrevistas na janela, esta se fecha, devolvendo, ao espaço do quarto, o vazio e o silêncio de antes. Conforme Bachelard, “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão [...]” (BACHELARD, 2008a, p. 145).

O isolamento para Inocência é uma escolha (in)voluntária, difícil de conceber. “Ficara a pobre menina tão impressionada com o final da primeira entrevista, que, por alguns dias, mal saía do seu quarto” (TAUNAY, 2010, p. 99). O quarto torna-se a prisão física e psicológica. Dividida entre o vivido e o sonhado, lentamente vão se tecendo alternativas para sair daquela situação emblemática. Entre Inocência e Cirino, há uma barreira física, e a janela torna-se a pequena abertura para o contato entre eles. Terminado o intervalo de recolhimento e não resistindo a tamanho desejo, reabre a janela para que entre a liberdade desejada por ela. A personagem, confusa entre sonho e realidade, certeza e dúvida, dilata-se e se contrai, nas inúmeras tentativas de entrega:

Numa dessas noites de ansiedade, viu afinal reabrir-se a janela de Inocência. A pobrezinha, abrasada também de amor, queria respirar o ar da noite e beber na viração do sertão um pouco de tranqüilidade para sua alma não afeita ao tumultuar dos sentimentos que a agitavam e, quem sabe?

[...]

Cirino, rápido como uma seta, rápido como aquela pedra arrojada tão vigorosamente, achou-se ao pé da janela e cobriu de beijos as mãos da sua amada (TAUNAY, 2010, p. 99, 100).

Há um corte brusco na cena: um barulho estranho, vindo do laranjal próximo à janela, interrompe os dois, que se assustam e rapidamente se separam. Vários acontecimentos se sucedem, e Inocência volta novamente para dentro do quarto, e de

si. Com a partida de Cirino e a chegada de Manecão, o quarto reveste-se de lembranças, tristezas e esperanças. O quarto, agora, ganha feições de ninho, de esconderijo.

A angústia de Inocência encontra refúgio no interior do quarto, local em que se sente à vontade para refletir sobre seus sentimentos, fazer suas preces e lamentar seu sofrimento. No quarto, sozinha, suas inquietações vêm à tona, e as situações externas refletem nas atitudes e no íntimo dela:

Mal saia do quarto, pretextando recaída de sezões: entretanto, não era o seu corpo o doente, não; a sua alma, sim, essa sofria morte e paixão; e amargas lágrimas, sobretudo à noite, lhe inundavam o rosto.

— Meus Deus, exclamava ela, que será de mim? Nossa Senhora da Guia me socorra. Que pode uma infeliz rapariga dos sertões contra tanta desgraça? (TAUNAY, 2010, p. 128).

Inocência tinha consciência de sua impossibilidade de fazer algo que pudesse mudar aquela realidade. Quando Cirino lhe propõe conversar com Pereira, a fim de pedir permissão para o casamento, ela diz, “[...] — Mecê não conhece o que é palavra de mineiro... ferro quebra, ela não...” (TAUNAY, 2010, p. 113). Procura, de qualquer forma, fazer algo, mas, sente-se desprotegida e agarra-se à fé e à religiosidade para atenuar as aflições da alma. A religiosidade se faz presente e se manifesta de diversas formas no romance, como nos trechos em que Inocência passa por dificuldades. Nos momentos em que se fecha para o mundo e se silencia para os outros, a personagem entra em reflexão sobre sua vida e seu destino, buscando nas orações o refúgio e o conforto de que tanto necessita:

E de joelhos, diante de tosco oratório alumiado por esguias velas de cera, orava com fervor, balbuciando as preces que costumava recitar antes de se deitar.

Uma noite, disse ela:

— Quisera uma reza que me enchesse mais o coração... que mais me aliviasse o peso da agonia de hoje...

E, como levada de inspiração, prostrou-se murmurando:

— *Minha Nossa Senhora* mãe da Virgem que nunca pecou, ide adiante de Deus. Pedi-lhe que tenha pena de mim... que não me deixe assim nesta dor cá de dentro tão cruel. Estendei a vossa mão sobre mim. Se é crime amar a Cirino, mandai-me a morte (TAUNAY, 2010, p. 128, grifos do autor).

A súplica de Inocência, nos momentos de orações, ao oferecer a sua vida à vontade divina, demonstra o seu grau de religiosidade. A sacralização da vida, as tradições religiosas são inseridas na casa do mineiro. O oratório e a imagem da santa, que fazem parte da mobília do quarto de Inocência, simbolizam a presença do sagrado. O misticismo e o drama existencial da personagem se mesclam na oração e na construção simbólica da cena. Seus segredos são revelados diante da mudez da santa, e suas sensações e reações se alternam entre a calma e o desespero:

Às vezes, sentia Inocência em si ímpetos de resistência: era a natureza do pai que acordava, natureza forte, teimosa.

— Hei de ir, dizia então com olhos a chamejar, à igreja, mas de rastos! No rosto do padre gritarei: Não, não!... Matem-me... mas eu não quero...

Quando a lembrança de Cirino se lhe apresentava mais viva, estorcia-se de desespero. A paixão punha-lhe o peito em fogo...

— Que é isto, Santo Deus? Aquele homem me teria botado um mau-olhado? Cirino, Cirino, volta, vem tomar-me... leva-me!... eu morro! Sou tua, só tua... de mais ninguém. E caía prostrada no leito, sacudida por arrepios nervosos (TAUNAY, 2010, p. 128, grifos nossos).

Não havia outra mulher com quem Inocência pudesse confidenciar e compartilhar as dores do amor, ou receber orientação. Embora houvesse a presença de Maria Conga na casa, em nenhuma cena ela mantém diálogo com Inocência. Assim, tudo fica mais difícil para ela, que busca agarrar-se a suas orações. Inocência chega ao desespero extremo e, quando Pereira entra no quarto, ela sente que havia chegado a hora de revelar-se ao pai:

Um dia, entrou inesperadamente Pereira e achou-a toda lacrimosa. Vinha sereno, mas com ar decidido.

— Que tem você, menina, perguntou ele, meio terno, de alguns dias para cá?

Inocência encolheu-se toda como uma pombinha que se sente agarrar. Puxou-a brandamente o pai e fê-la sentar no seu colo.

— Vamos, que é isto, *Nocência*? Por que se *socou* assim no quarto?... Manecão lá fora a toda a hora está perguntando por você... isto não é bonito... É, ou não, o seu noivo?

[...]

— Papai, sabe por que tudo isto?

— Sim.

— É porque eu... não devo...

— Não devo o quê?

— Casar (TAUNAY, 2010, p. 128, 129, grifos do autor).

A partir dessa declaração tudo passa a ser diferente. A doce e amada filha se transforma aos olhos do pai em uma imagem de decepção. A princípio, mesmo se remoendo de dor e surpreso com a atitude de Inocência, sua primeira reação não é violenta, pois acreditava que ainda poderia remediar a situação. Mas a filha prossegue e, fazendo uso da religiosidade, inventa uma história mirabolante para convencer o pai:

- Sim, meu pai, este casamento não deve fazer-se.
- Você está doida? observou Pereira com fingida tranqüilidade.
- Prosseguiu então Inocência com muita rapidez, as faces incendiadas de rubor:
- Conto-lhe tudo papai... Não me queira mal... Foi um sonho... O outro dia, antes de Manecão chegar, estava sesteando e tive um sonho... Neste sonho, ouviu, papai? minha mãe vinha descendo do céu... Coitada! estava tão branca que metia pena... Vinha *bem limpa*, com um vestido todo azul... leve, leve!
- Sua mãe? balbuciou Pereira tomando de ligeiro assombro.
- Nhor-sim, ela mesma...
- Mas você não a conheceu! Morreu, quando você era *pequetita*... (TAUNAY, 2010, p. 129, grifos do autor).

No início, o pai demonstrou estar impressionado com o acontecimento narrado pela filha. O plano parecia perfeito; afinal, a fé é um recurso inabalável, e um pedido vindo de um ente já falecido teria que ser acatado. Desse diálogo entre pai e filha que transcorria dentro do quarto, do encontro entre o mundo das ilusões, da inocência, poderia surgir o mundo real, propiciando a ela uma vida nova:

- Não faz nada, continuou Inocência, logo vi que era minha mãe... Olhava para mim tão amorosa!... Perguntou-me: *Cadê* seu pai? Respondi com medo: Está na roça; quer mecê, que ele venha? — Não, me disse ela, não é *perciso*; diga-lhe a ele que eu vim ate cá, para não deixar Manecão casar com você, porque há de ser infeliz... muito!... muito!...
- E depois? perguntou Pereira levantando a cabeça com ar sombrio, girando os olhos.
- Depois... disse mais... Se esse homem casar com você, uma grande desgraça há de entrar... nesta casa que foi minha e onde não haverá mais sossego. Bote seu pai bem sentido nisso. E sem mais palavra, sumiu-se como uma luz que se apaga (TAUNAY, 2010, p. 129, 130, grifos do autor).

Inocência tenta fazer com que o pai, envolvido pelo valor afetivo e emocional, desista de casá-la com Manecão. Sabia o quanto o pai a amava e lhe queria bem. A sensibilidade não foi suficiente para tocar o coração do pai que não se fez convencido pelos mistérios religiosos e se pôs a interrogar a filha para se certificar do fato. Precisava de um pequeno detalhe que lhe garantisse a veracidade do que ela havia narrado:

Cravou Pereira olhar inquiridor na filha.
 Uma suspeita lhe atravessou o espírito.
 — Que sinal tinha sua mãe no rosto?
 Inocência empalideceu.
 Levando ambas as mãos à cabeça e prorrompendo em ruidoso pranto, exclamou:
 — Não sei... eu estou mentindo... Isto tudo é mentira! É mentira! Não vi minha mãe!... Perdão, minha mãe, perdão! (TAUNAY, 2010, p. 130).

Inocência não resistiu à menor dúvida do pai. O que a leva a confessar sua mentira é a religiosidade, que para ela é essencial. Não consegue sustentar o plano diante do pai, mas especialmente por envolver sua mãe já morta. O fenômeno religioso estimula a capacidade de se manter fiel aos princípios românticos da personagem. Os códigos são construídos de forma rígida, determinando a visão de mundo de Inocência, cuja natureza religiosa tende a se manifestar, estimulando-a a obedecer e a cultuar o lado bom do ser humano, apesar de estar vivendo na fronteira entre a fé e o pecado, o bem e o mal, o profano e o sagrado. Seu mundo físico e espiritual, projetado no ambiente limitador do quarto, reflete a problemática vivencial, tornando-se uma forma de mostrar seus conflitos interiores.

A manifestação do sagrado e profano na percepção do espaço da intimidade (casa/quarto) e da exterioridade (natureza) no romance está vinculada aos costumes culturais e valores do campo. Mircea Eliade (1992) explica que o espaço em que se expressa o sagrado constitui uma “hierofania”. Segundo Eliade:

A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico (ELIADE, 1992, p. 13).

Um espaço torna-se sacralizado em função dos símbolos e valores atribuídos. Assim, podemos ter representações em que o espaço familiar da casa e do quarto tanto pode representar um lugar sagrado, como pode, também, significar um lugar de profanação.

Em *Inocência*, o quarto, espaço de dentro, sagrado, da família, é uma *hierofania*, em que os rituais seguem uma tradição. Um espaço de representação do sagrado é legitimador de ordem e poder. A porta funciona como fronteira e delimita a distância entre dois territórios. “Pode-se medir o precipício que separa as duas modalidades de experiência – sagrada e profana – lendo-se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana” (ELIADE, 1992, p. 12). O fora (a natureza) constitui a profanação da ordem, libertação, trânsito livre, uma homogeneidade. “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 1992, p. 20). O espaço sagrado é fragmentado, o profano é contínuo.

A passagem da casa o (dentro) para a natureza o (fora) se dá por meio da porta. “O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam [...]” (ELIADE, 1992, p. 19). A casa, o território habitado, é, por conseguinte, sacralizado, mas está marcado de intervalos em que essa sacralização é colocada em ameaça.

Mas como explicar a sacralização da natureza pelo homem do campo, nessa inversão de sentido pela qual essa leitura envereda? Nesse romance, a natureza surge carregada de valores míticos e simbólicos: de um lado, a natureza revela a eternidade, uma força divina, e incita a presença de Deus, a divindade; do outro, revela um afastamento quando esse espaço passa a ser usado para cometer crime, vingança, manifestar ódio. O espaço na natureza é concebido como santuário e inferno, em que as forças do bem e do mal se misturam. Nesse sentido, profano e sagrado oscilam e se invertem entre o espaço da casa e da natureza.

No romance, na terra em que brota a vida, também se derrama o sangue. O sagrado e o profano continuamente mudam de lado. No final, a terra recebe o corpo de Inocência, numa escala de sublimação, rompendo com o sentido de impureza atribuída à mulher, durante toda a trama. O último trecho do romance refere-se à

morte da protagonista. “Inocência, coitadinha... [...] Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, o imenso sertão de Sant’Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade” (TAUNAY, 2010, p. 148). Ainda, segundo Mircea Eliade:

A mulher relaciona-se, pois, miticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. [...]. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra *Mater*, da Mãe universal (ELIADE, 1992, p. 71, 72).

O retorno de Inocência à terra, dentro da concepção cosmológica, ilumina-a fazendo renascer, fecundar o sertão, nessa realização mítica, num ritual de renovação e expressão de força, em que é divinizada e eternizada ao ser colocada na terra, na natureza.

A moça deseja ter paz, privacidade, e por isso se fecha no quarto para refletir. É um período de reclusão e de conscientização que finaliza quando decide romper o silêncio negando a condição de prisão. “— Até que afinal a dona saiu do ninho... É que hoje o dia está de sol, não é?” (TAUNAY, 2010, p. 137). Após essa cena e a tentativa frustrada de liberdade, ao retornar para o quarto fechando-se para a morte, o ninho transforma-se no leito e de modo circular tudo volta ao início: solidão, doença, tristeza. “Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (BACHELARD, 2008a, p. 20, grifos do autor). A sombra da morte preenche o quarto. Ser livre, dentro do espaço da casa, tornou-se impossível; viver ficou doloroso demais. Com suas expectativas esvaçadas, em que canto pousar? “E, depois, sobre quê, para quem se abrem as portas? Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão?” (BACHELARD, 2008a, p. 227). A personagem se retira de cena fisicamente para retornar, mitificada na figura da borboleta.

A luta da jovem protagonista é íntima e solitária, sua relação com o espaço onde vive apresenta, no primeiro estágio, uma relação *topofílica* que, depois, sofre alterações, passando do positivo ao negativo. Após conhecer Cirino, o espaço de dentro da casa e de seu entorno passa a representar, para Inocência, um lugar de medo, qualificando uma relação *topofóbica*. O espaço acompanha o estado de alma e

o perfil psicológico da personagem. A floresta, o rio e o quarto, que antes representavam tranquilidade, transformam-se em espaços de conflito. Inocência encontra-se emparedada em seu quarto, espaço em que transcorre quase toda a sua ação, ficando resguardada da vida social, o que a leva a ter, também, seus desejos emparedados, dentro do próprio corpo.

3.3 A metáfora do olhar e confinamento – entre luz e sombra

A simbologia do olhar é muito presente na literatura e pode adquirir formas bem variadas, especialmente quando se trata do olhar da mulher. Diante de olhares que espionam, condenam, confessam, prometem, atraem, aprisionam, seduzem, guardam, protegem e matam, muitas heroínas da literatura revelaram, pelo enigma do olhar, traços marcantes e definidores de suas personalidades. Alfredo Bosi publicou dois estudos sobre essa temática: “A fenomenologia do olhar” (1988), que traz uma reflexão sobre as diferentes formas de olhar e as variações entre olhar, ver e pensar, e “Machado de Assis - O Enigma do Olhar” (2000), em que analisa a mobilidade do olhar. De acordo com Bosi:

O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo e passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza (BOSI, 2000, p.10).

Embora na língua portuguesa os vocábulos olho e olhar não sejam estritamente distintos, na cultura grega havia uma diferenciação entre eles: o olho apenas vê, indistintamente, enquanto o olhar sonda, examina, estuda, julga. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007):

O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 653).

Olhar e ser olhada, interrogar e revelar, mostrar e recolher fazem parte da vida de Inocência. O olhar dela foi focalizado com atenção especial, permitindo várias possibilidades de reflexão. Inocência passou a ser percebida no mundo, em sua individualidade, quando conheceu Cirino e este passou a fazer parte da vida dela. O olhar recatado de Inocência se encontra com o olhar⁴⁶ em chamadas de Cirino. “Fez-se a menina da cor de pitanga, levantou uns olhos surpresos e voltou logo o rosto para fugir dos olhares ardentes de Cirino” (TAUNAY, 2010, p. 74, grifos nossos).

A primeira referência a Inocência, no romance, ocorre quando Pereira se encontra com Cirino e lhe fala da filha doente: “Até agora era uma rapariga *forçada*, sadia e rosada como um jambo; nem sei até como lhe entrou a maleita no corpo” (TAUNAY, 2010, p. 23, grifo do autor). O pai compara a filha a um fruto silvestre para exaltar o quanto Inocência era saudável e resistente antes da doença. Pereira demonstra-se orgulhoso em ter uma filha bela e com características tão fortes quanto o universo sertanejo onde vive. Os adjetivos usados remetem à imagem que Pereira queria passar ao viajante sobre sua filha, do ideal de beleza da mulher do campo.

Com Cirino, Inocência aprendeu a vislumbrar possibilidades de se libertar do espaço de confinamento da casa. Por outro lado, o olhar superior de Pereira roubou-lhe a liberdade e a colocou diante do espelho impiedoso da honra e da moral. Cirino, ao tentar devolver a liberdade a Inocência, fez com que ela enxergasse a maldade, como nessa cena em que ela revela essa descoberta:

— Escute, Cirino, observou ela, nestes dias tenho aprendido muita coisa. Andava neste mundo e dele não conhecia maldade alguma... A paixão que tenho por mecê foi como uma luz que faiscou cá dentro de mim. Agora começo a enxergar melhor... Ninguém me disse nada; mas parece que a minha alma acordou para me avisar do que é bom e do que é mau... Sei que devo de ter medo de mecê, porque pode botar-me a perder... Não formo juízo como; mas a minha honra e a de toda a minha família estão nas suas mãos... (TAUNAY, 2010, p. 100, 101, grifos nossos).

⁴⁶ Merleau-Ponty, no texto “O Olho e o Espírito”, reflete sobre o poder do olhar na relação do ser e o mundo: “Só se vê aquilo que se olha” (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 278). Ou aquilo que se propõe a ver conscientemente. O olho abre-se para a exterioridade e o olhar para a interioridade. O olho permite ao humano expressar uma consciência de si e do mundo, ver a realidade objetiva, mas também possibilita mostrar o subjetivo, a alma. “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 299).

Inocência revela a Cirino a grande transformação que ele provocou em sua vida. Ao acordar para o mundo do discernimento e da consciência, ela confessa que já não se sente totalmente inocente e ingênua como antes. Ela vive um momento de luminosidade e lucidez, tornando-se capaz de refletir sobre suas ações. Cirino propõe a Inocência fugir para a cidade de Uberaba e lá concretizar o casamento, mas ela reage:

— E meu pai, Cirino? Que *havera* de ser?... Atirava-me a maldição... eu ficava perdida... uma mulher de má vida... sem a bênção de meu pai... Não... mecê está me tentando... Não quero fugir... Antes a desgraça para toda a existência... Mecê é moço da cidade; não lhe custa enganar uma criatura como eu... (TAUNAY, 2010, p. 113, grifos do autor).

Por mais que esteja apaixonada, há em seu discurso a consciência de que Cirino possa estar tentando enganá-la. Mas há também o temor quanto ao fato de tornar-se uma mulher socialmente desprestigiada por desobedecer ao pai e por cometer um pecado mais grave que aquele de se encontrar às escondidas com Cirino.

Ao se estabelecer uma linguagem particular entre Cirino e Inocência, ambos passam a se comunicar sob o olhar do encantamento e desejo. Seus olhares são movidos pela sutileza, e Inocência mostra a Cirino seu mundo pelos olhos. Eles pouco se comunicam verbalmente, mas, nos intervalos do olhar vigilante, trocam olhares comprometedores.

Vivendo sob o domínio do pai e das sombras do patriarcalismo, a jovem, poucas vezes, foi vista por outros homens, mas, na primeira oportunidade que teve, usou a força do olhar para ver e ser vista por Cirino. A linguagem gestual e, sobretudo, o olhar, tornaram-se um canal eficiente de comunicação para ela. No espaço limitador da casa, onde o silenciamento imperava, usou o olhar tanto para expressar amor e felicidade, quanto para expressar a tristeza. Fernando Gil (2011), que analisa o poder do amor romântico, atuando como luz e descoberta de si e do outro, afirma:

Note-se que o amor romântico é luz, epifania e, por assim dizer, esclarecimento de si para si. Ele como que carrega o aspecto moderno de apresentar o indivíduo à sua própria consciência, à sua própria individualidade. Mas o fim da cegueira de si mesmo traz a contraface,

que é a revelação “da maldade” não vingar, Inocência percebe apenas uma única saída: a necessidade, a princípio, do compromisso com os desígnios patriarcais (GIL, 2011, p. 143).

A percepção do mal por Inocência é bastante sutil, na medida em que ela não avança no sentido de romper com o mundo que a cerca, continuando fiel à ordem patriarcal. O enfrentamento com o pai, a partir da consciência de si, não resiste aos sentimentalismos românticos que envolvem a personagem.

Uma das heroínas mais famosas do romance brasileiro pela distintiva expressão forte do olhar é Capitu⁴⁷. No entanto, Inocência surgiu bem antes da personagem de Machado e já esboçava certa força no olhar. Embora seja Inocência uma personagem do Romantismo e seu olhar não tão impressionante como o de Capitu, podemos encontrar alguma similaridade entre elas. Ambas as personagens insinuem, no olhar vago e excitante, algo indecifrável. Inocência tem o olhar expressivo, como mostrado nesta descrição:

Tem cabelos compridos e finos como seda de paina, um nariz mimoso e uns olhos matadores... [...] — Pobrezinha... Por esta não há de vir o mal ao mundo... É uma pombinha do céu... Tão boa, tão carinhosa!... E feiticeira!!! (TAUNAY, 2010, p. 36, 37, grifos nossos).

Inocência e Capitu se aproximam na forma de dissimulação, de ocultar seus segredos; o olhar é máscara e espelho. A imagem de Inocência se projeta em meio à sombra e à luz. A descrição das cenas é feita com sutileza, realçando a sua beleza e fragilidade. A preocupação do narrador com a iluminação sempre acentua a dualidade presente na composição física e psicológica dessa personagem. A ambientação é constituída a partir da conjugação de vários elementos, em que a representação física aparece sempre conjugada com o espiritual, e o visível e o invisível se alternam:

Caía então luz de chapa sobre ela, iluminando-lhe o rosto, parte do colo e da cabeça, coberta por um lenço vermelho atado por trás da nuca.

⁴⁷ No capítulo “Uma palavra”, do romance *Dom Casmurro*, faz-se a seguinte referência aos enigmáticos olhos de Capitu: “Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima” (ASSIS, 1999, p. 132, grifos nossos).

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 (TAUNAY, 2010, p. 39, grifos nossos).

A cena se passa durante a noite e em um quarto pouco iluminado. O espaço é mobilizador da angústia que regula a atmosfera do evento de apresentação de Inocência ao visitante. Com muita sutileza, o narrador vai insinuando que por trás da imagem aparente de beleza esconde-se outra, melancólica. É uma beleza doente, ora física, ora psicológica. Corpo e alma se fundem colocando em dúvida se realmente a imagem que se vê é a da inocência. A ambiguidade entre fechado e aberto, presente e ausente gera a tensão e o conflito que vão se intensificando durante a narrativa.

Das três epígrafes que abrem o capítulo “Inocência”, duas são relacionadas ao olhar. No esquema do livro, esses textos funcionam como uma antecipação, um resumo do que será narrado, e da importância que será dada ao olhar da protagonista no capítulo dedicado a ela. Uma das epígrafes vem do livro *Peveiril do Pico*, de Walter Scott: “Tudo, em Fenela, realçava a idéia de uma miniatura. Além do mais, havia em sua fisionomia e, sobretudo, no olhar, extraordinária prontidão, fogo e atilamento” (SCOTT, *apud* TAUNAY, 2010, p. 38).

No mundo de Inocência não havia muito para ser visto, mas seu olhar dizia muito sobre si. Reclusa dentro da casa, escondida ali no sertão, Inocência revela seu medo, alegria, dúvida e angústia – sentimentos percebidos por Cirino, no espelho dos olhos dela. A primeira vez em que se viram, foi quando Cirino entrou em seu quarto para medicá-la. No pequeno instante em que Pereira vai até a cozinha pegar um pouco de café a pedido do médico, nada é dito, mas há uma intensa comunicação pelo olhar. O olhar influi na atmosfera de sombra e luz que compõe o ambiente:

Pereira tardava; e Cirino, com os olhos fixos, a fisionomia meditativa e um pouco de palidez, que denunciava a íntima comoção, não se fartava de admirar a beleza da gentil doente.

Uma vez, entreabriu os olhos e a medo atirou um olhar que se cruzou com o do mancebo, olhar rápido, instantâneo, mas que lhe repercutiu direito ao coração e lhe fez estremecer o corpo todo (TAUNAY, 2010, p. 51, grifos nossos).

O laço eterno entre os amantes foi feito com uma simples troca de olhares. Cirino soube ler nos olhos de Inocência a promessa de amor, antes mesmo de trocar a primeira palavra. Vários foram os olhares trocados, e os sentidos gerados desses olhares foram influenciadores do desfecho da narrativa. É sob um olhar de descoberta e encantamento que Cirino e Inocência apreendem um ao outro. “Levantou uns olhos súplices e, agarrando resolutamente o remédio, bebeu-o todo de um jato” (TAUNAY, 2010, p. 52, grifos nossos). Inocência finge dormir quando o pai retorna e, ao fazer isso, estabelece um jogo com Cirino. É no olhar de desejo que ela se mostra a ele:

Aquele venusto rosto que contemplara a sós; aqueles formosos olhos, cujo brilho a furto percebera, aquele colo alabastrino que a medo se descobrira, aquelas indecisas curvas de um corpo adorável, todo aquele conjunto harmonioso e encantador que vira à luz de frouxa vela, fatalmente o lançavam nesse pélago semeado de tormentas que se chama paixão! (TAUNAY, 2010, p. 53, grifos nossos).

A composição da cena preenche todo o vazio do quarto. É noite, e apenas uma vela clareia o ambiente físico. O olhar é dramatizado e o ambiente psicológico torna-se iluminado pelo olhar que domina a cena. O mistério é instaurado com muita sutileza, tudo é dito e percebido somente através da visão. A espiritualidade ganha relevo na focalização do interior da casa, desnudando a intimidade da personagem que se esconde ali, resguardada dos olhos do mundo. Nesse momento, o narrador coloca indícios de que aquele olhar ingênuo, doce, esconde algo violento e trágico.

O olhar de Inocência guarda um mistério; em nenhuma passagem é descrito como totalmente belo ou bom. Há sempre a dualidade, a contemplação dos opostos que direciona para o desconhecido, o enigmático, o arisco, o fugidio. É um olhar que causa cegueira, pois, diante do encanto desses olhos, Cirino – aprisionado pelo desejo e na impossibilidade de amar dentro daquele espaço de censura – não consegue mais dimensionar o perigo:

Daí a pouco, ouviu passos arrastados e aos seus olhos mostrou-se Inocência embrulhada em uma grande manta de algodão de Minas, de variegadas cores e com os longos e formosos cabelos caídos e puxados todos para trás. Os grandes e aveludados olhos orlados de fundas olheiras,

e o quebrantamento do semblante, muita fraqueza denunciavam ainda; entretanto, as cetinosas faces como que se apressavam a tomar cores, à semelhança de rosas impacientes de desabrochar e expandir-se vivazes e alegres (TAUNAY, 2010, p. 73, grifos nossos).

A jovem Inocência de Taunay guarda uma simbologia no olhar, uma candura e uma maldição. Cirino, viajando solitariamente pelo sertão, quando pressente o perigo pensa na amada e diz: “— Maldita a hora em que vi aquela mulher... Seguia eu sossegado o meu rumo... botaram-me a perder os seus olhos!...” (TAUNAY, 2010, p. 117, grifos nossos). Cirino encontrou, em Inocência, a paz e o conflito. Diante da fragilidade pela doença, sua força revela-se no olhar. Seu olhar é de gozo e angústia: “[...] as suas pupilas se iam erguendo até se fixarem em Cirino, límpidas, grandes, abertas, como que dando entrada para ele ler claro o que se passava na alma” (TAUNAY, 2010, p. 76, grifos nossos). Inocência estaria, assim, pondo em evidência a máscara que seu nome esconde. Para Cirino, ela representava o mito da ingenuidade. De certa forma, ela o direciona para a morte. “— Sim... você que é uma mulher como nunca vi... Seus olhos me queimaram... Sinto fogo dentro de mim... Já não vivo... o que só quero é vê-la... é amá-la,...” (TAUNAY, 2010, p. 95). A articulação entre o ver e o olhar em Inocência permite a passagem entre o corpo e a alma, em que o sensível e o visível se confundem:

Decididamente lhe agradava aquele médico: curava do seu corpo enfermo e entendia-lhe com a alma. Raros homens que não seu pai e Manecão, além de pretos velhos, tinha até então visto; mas a ela, tão ignorante das coisas e do mundo, parecia-lhe que ente algum nem de longe poderia ser comparado em elegância e beleza a esse que lhe ficava agora em frente. Depois, que cadeia misteriosa de simpatia a ia prendendo àquele estranho, simples viajante que via hoje, para, sem dúvida, nunca mais tornar a vê-lo? (TAUNAY, 2010, p. 75, 76, grifos nossos).

O narrador prioriza o olhar de Inocência, focalizando-o nas cenas em que há o encontro com Cirino. A condição moral da mulher é colocada como elemento de corrupção e desestabilidade. Os olhos de Inocência são como chamas, que iluminam a escuridão em que vive, no universo povoado e dominado por homens.

Quando Cirino procura Cesário, o padrinho de Inocência, tem-se uma fala que retoma a influência do olhar de maldição da mulher sobre o homem, revelando a

visão preconceituosa de Cesário sobre a mulher. Inocência é caracterizada como uma mulher que vive em um espaço de repressão determinante do seu destino, que lhe confere o seu lugar como mulher naquela sociedade sertaneja. A casa funciona como uma moldura que a fixa no sertão limitador de suas escolhas:

— Que posso eu fazer? Não sabe o senhor que ela hoje não pertence nem mesmo ao pai, ao seu próprio pai? Pertence à palavra de honra, e palavra de mineiro não volta atrás... Não sabia o senhor disso, quando deixou que o amor lhe entrasse pelos olhos?... Mulheres não pensam... (TAUNAY, 2010, p. 134).

O direcionamento dado à vida da jovem resulta da sua condição de ser mulher, portanto, sujeita às regras delimitadoras de seu papel e lugar na sociedade. Para Cesário, a mulher é um ser que não pensa e ameaça a honra da família. Por outro lado, na concepção patriarcalista de Cesário, é incompreensível que Cirino, um homem da cidade, não saiba se prevenir contra os perigos que a mulher impõe ao homem.

A casa em que Inocência vive diz muito sobre ela. Ao se recolher em sua intimidade tem sua personalidade modelada na sombra em que foi colocada. A sua inquietude, ainda que perceptível, não se frutifica diante da força da palavra de honra vigente no mundo que ela habita. Aprendeu a viver naquele espaço e se harmoniza ali, até o momento em que é desestabilizada pela paixão que interferiu no seu modo de pensar, a ponto de não mais desejar continuar naquelas condições de opressão.

Ao refletir sobre sua condição, sentiu-se impossibilitada de escolher outra forma de vida e, conduzida pelo desejo de liberdade, rompe com o espaço limitador, quer ser dona de sua vida, de seu corpo. “O espaço [...] interfere como um libertador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem” (LINS, 1976, p. 100). Nas cenas finais, em que Inocência aparece em ação, a condição de sufocamento a leva a romper com toda a harmonia familiar, arruinando, inclusive, sua própria vida.

Ao pronunciar para o pai e para o noivo que não se casaria, Inocência provoca a raiva e o desprezo. “*Nocência* para nós está perdida... para nós, porque um homem lhe deitou um mau-olhado...” (TAUNAY, 2010, p. 139, grifo do autor). Pereira atribui a mudança de atitude da filha ao olhar do viajante que a enfeitiçou.

A simbologia do olhar contorna os caminhos de Inocência que, durante seu percurso, tenta espiar o mundo, olhando-o do limitado espaço da casa em que vive. Seu olhar torna-se singular, à medida que busca, sensivelmente, transfigurar seu modo de ver a própria vida, mostrar-se de diferentes maneiras e ver além das possibilidades do espaço físico.

3.4 *Papilio Innocentia*: o casulo e a crisálida

A associação analógica entre Inocência e a borboleta – *Papilio Innocentia* – ganha relevo nos traços físicos e no perfil psicológico da personagem. Inocência é duplamente frágil: com a saúde debilitada, tem o corpo enfermo; com a liberdade censurada, sente-se incapacitada para lutar contra as forças que a oprimem. A simbologia da borboleta, em *Inocência*, reforça o sentido de liberdade vigiada e da transitoriedade que caracteriza o sertão. A travessia metafórica da vida à morte, configurada nesse romance, dá-se dentro de um espaço oscilante que vai do aberto ao fechado, do macro ao micro, do plano físico ao espiritual.

A casa de Inocência era o seu casulo, seu invólucro. Estava a casa tão enraizada em sua vida, tão infiltrada em seu interior que a primeira impressão que se tem é de que, para a “inocente” sertaneja, não há vida fora dali, assim como, nos lembra Gaston Bachelard, para Quasímodo, a Catedral era “sua toca, seu invólucro”, tal era a simetria entre ambos. Nas palavras de Victor Hugo: “A rugosa catedral era sua carapaça” (HUGO *apud* BACHELARD, 2008a, p. 103). Pensar o espaço em que vivia Inocência como casulo, também, remete-nos à ideia de transitoriedade, lugar de passagem. De lagarta a crisálida, para se chegar ao estágio maduro em que se transforma em borboleta, há um difícil e doloroso processo de preparação, luta e repouso. De sua fase inicial até a maturidade de pensamento, a personagem passa por mutações significativas que influenciaram seu modo de se relacionar com o pai. Sair do casulo, do invólucro, vivenciar, de forma latente, o estágio intermediário de crisálida e ganhar o voo de uma borboleta foram as várias etapas que marcaram a vida de Inocência. O estágio de crisálida, ou ninfose, à maneira de uma borboleta, foi

o mais demorado e representativo, pois era preciso dissimular seus desejos para não desestabilizar a família, ou fazer ruírem as estruturas da casa.

Pode-se pensar que Inocência incorporava a simbologia da borboleta. Conseguir sair do espaço de confinamento para o voo da liberdade foi a passagem da morte para a vida. Viver sem poder fazer as próprias escolhas foi submeter-se à morte, em plena juventude. O estágio de crisálida é belíssimo porque potencializa a vida em fruição e propicia as condições favoráveis para o nascimento do ser frágil, que pulsa dentro desse espaço de segurança. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “[...] o simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o *ovo* que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição [...] a saída do *túmulo*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 138).

A crisálida é um delicado espaço de morada provisória. Conforme Bachelard: “Por si só, a palavra *crisálida* é uma particularidade reveladora. Nela se conjugam dois sonhos [...] do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia” (BACHELARD, 2008a, p. 78, grifo do autor). Nesse sentido, “[...] ninho, crisálida e roupa constituem apenas um momento da morada. Quanto mais condensado é o repouso, quanto mais fechada é a crisálida, [...]” (BACHELARD, 2008a, p. 78, 79). Inocência descobriu que havia um mundo maior lá fora e sentiu-se impulsionada a sair para experimentar esses novos espaços.

Quando o entomologista encontra a borboleta, imediatamente a chama de *Papilio Innocentia* e, como pesquisador, não tem dúvida de que se trata de uma espécie desconhecida. “— É uma espécie... nova... completamente nova! Mas já tem nome... Batizei-a logo... Vou-lhe mostrar... Espere um instante...” (TAUNAY, 2010, p. 106). A euforia de Meyer e o corte em sua fala antecipam o momento em que o alemão anuncia a homenagem que faz à Inocência. A borboleta está aprisionada em uma caixinha à qual o narrador dá ênfase: “E, entrando na sala, voltou sem demora com uma caixinha quadrada de folha-de-flandres, que trazia com toda a reverência e cujo tampo abriu cuidadosamente” (TAUNAY, 2010, p. 106, grifos nossos). A ideia de prisão é reforçada com o corte que se dá à cena para dar destaque ao recipiente em que a borboleta está guardada. Traz também a noção de lugar de passagem, morada provisória. A borboleta é descrita, primeiro pelo narrador, depois por Meyer:

Pregada em larga tábua de pita, via-se formosa e grande borboleta, com asas meio abertas, como que disposta a tomar vôo.

Eram essas asas de maravilhoso colorido; as superiores, do branco mais puro e luzidio; as de baixo, de um azul metálico de brilho vivíssimo.

Dir-se-ia a combinação aprimorada dos dois mais belos lepidópteros das matas virgens do Rio de Janeiro, Laertes e Adônis, estes, azuis como cerúleo cantinho do céu, aqueles, alvinitentes como pétalas de magnólia recém-desabrochada.

Era sem contestação lindíssimo espécime, verdadeiro capricho da esplêndida natureza daqueles páramos (TAUNAY, 2010, p. 106).

Nessa descrição da borboleta, busca-se referendar a beleza fazendo alusão a dois personagens da mitologia, Laertes e Adônis. A ideia de liberdade roubada, de voo interrompido, ao trazer a borboleta aprisionada, mas com asas abertas, leva à imediata comparação a Inocência:

— Este inseto, prelecionou ele como se o ouvissem dois profissionais na matéria, pertence à falange das Helicônias. Denominei-a logo *Papilio Innocentia*, em honra à filha do Sr. Pereira, de que tenho recebido tão bom tratamento. Tributo todo o respeito ao grande sábio Lineu — e Meyer levou a mão ao chapéu — mas a sua classificação já está um pouco velha. A classe é, pois, *Diurna*; a falange, *Helicônia*; o gênero, *Papilio* e a espécie, *Innocentia*, espécie minha e cuja glória ninguém mais me pode tirar... (TAUNAY, 2010, p. 106, grifos do autor).

A descrição de Meyer e do narrador ocorrem simultaneamente, de forma sobreposta. Há uma inclinação para trazer uma descrição técnica e científica do inseto. A cena transcorre em meio a uma mistura de alegria, ímpeto e desconfiança. Meyer não se contém de felicidade. Pereira, porém, não fica satisfeito com a homenagem do alemão a sua filha. A borboleta é o paradoxo da prisão: o inseto alado, sem a possibilidade de voo. Flora Sussekind (1990) faz breve referência da simbologia da borboleta, em *Inocência*, chamando a atenção para o papel estratégico do narrador ao permear a cena com humor e ironia:

Descrição dupla, pois o viajante alemão tomara emprestado nome de “espécime” já classificado pelo narrador-viajante de Taunay ao longo de sua história. E cabia a este, portanto, referendar ou não a analogia entre a “formosa” borboleta apanhada com as asas ainda meio abertas, antes do vôo, e a moça Inocência, disposta a livrar-se de um casamento imposto pelo pai desde que se apaixonara pelo doutor Cirino. A classificação de ambos se revelaria, por fim, acertada. Inocência, na sua versão feminina

ou lepidóptera, não escaparia à caixinha de vidro do viajante, na sua versão científica ou romanesca (SUSSEKIND, 1990, p. 220, grifos da autora).

A analogia entre a borboleta e a personagem assume importância na construção do processo literário de *Inocência*. Ainda, segundo as pontuações de Flora Sussekind: “Não é gratuito que o narrador se detenha na descrição da maior descoberta feita por Meyer nos sertões brasileiros, a de uma borboleta a que daria o nome *Papilio innocentia*” (SUSSEKIND, 1990, p. 220). João Lafetá, ao analisar o romance sob o signo do mistério e encanto, salienta que, entre tantas outras qualidades, um dos segredos e beleza do romance estaria associado à borboleta: “[...] é olhar a borboleta e ler o romance” (LAFETÁ, 2004, p. 283). As duas imagens, a da borboleta e a da mulher, encontram-se aprisionadas.

O romance termina com o reaparecimento de Meyer, apresentando a borboleta à comunidade científica. Uma longa nota, publicada em vários jornais de Magdeburgo (Alemanha), traz a apresentação da borboleta à alta sociedade científica europeia:

“O que há de mais digno de admiração, dizia o *Tempo (Die Zeit)*, em toda a imensa e preciosíssima coleção trazida pelo Dr. Meyer das suas viagens, é sem contestação uma borboleta, gênero completamente novo e de esplendor acima de qualquer concepção. É a *Papilio Innocentia*...

[...]

O nome, acrescentava a folha, dado pelo eminente naturalista àquele soberbo espécime foi graciosa homenagem à beleza de uma donzela (*Mädchen*) dos desertos da Província de Mato Grosso (Brasil), criatura, segundo conta o Dr. Meyer, de fascinadora formosura” (TAUNAY, 2010, p. 147, 148, aspas do autor).

O narrador fecha o texto anunciando a morte de Inocência, logo após essa descrição da borboleta feita pelo naturalista. Envoltas em simbologia e misticismo, Inocência se eterniza no sertão. Seu voo lépido enche de graça os campos de Camapuã, sinalizando uma travessia, fechando o ciclo de lagarta e de crisálida para dar início ao de borboleta. A vida breve de Inocência, a armadura e a couraça que metaforicamente a vestiam, não permitiram que Cirino dela fizesse uma mulher completa. Mesmo desejando ajudá-la a sair do casulo, não conseguiu. Ela não estava pronta para enfrentar a experiência frustrada do amor, e suas asas frágeis não

suportaram o peso do mundo patriarcal. Inocência teve suas asas cortadas e foi impossibilitada de fazer o voo da liberdade.

Nesse romance, é possível ler a casa como corpo e o corpo como casa. O espaço em que estava inserida era como se fosse a extensão do corpo da protagonista. Tudo passa a girar em torno da casa e de Inocência. Esse espaço era seu único lugar no mundo. A personagem se projeta e se modela à feição daquele ambiente. “Se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia” (LINS, 1976, p. 99). Por outro lado, tinha seu corpo como casa, um lugar para se refugiar nos momentos tensos em que necessitava de privacidade e podia se recolher em seus pensamentos.

O corpo é a extensão da casa em que vive. A casa está personificada em Inocência. No início é um corpo que padece da doença física, um corpo fechado, que, depois, passa a ser consumido pelo amor infeliz. O corpo de Inocência é, pois, espiritualizado; não há erotismo. O corpo é uma metáfora de anjo e demônio escondidos sob a ética. A sensualidade é apenas insinuada, descrita de forma contida. Ao transpor o mundo físico para o espiritual, Inocência torna-se a figura mítica do sertão. Jorge Jobim comenta: “Inocência atravessa toda a narrativa consumida por duas chamas interiores: no começo, a malária a queima; no fim a paixão a abrasa. É um círio pálido ardendo pelas duas pontas” (JOBIM, 1922, p. VII, VIII).

Quando Inocência decide romper com Manecão, sentindo-se encurralada em sua casa e em seu corpo, escolhe morrer a ser obrigada a casar-se com o noivo arranjado. A morada da alma é a sua única possibilidade de conforto, pois a casa paterna não é mais sinônimo de proteção. “Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos” (BACHELARD, 2008a, p. 20, grifos do autor). Ao se configurar na borboleta liberta do corpo físico – do espaço fechado da casa para conquistar o espaço aberto dos campos e infinitos da alma – Inocência busca a realização do amor espiritual com Cirino:

— Se não houver outro remédio, temos que nos lembrar que as almas, quando se acaba tudo neste mundo, vão, pelos céus cheios de estrelas, passeando como num jardim... Se eu me finasse e mecê também, punhasse a minha alma a correr pelos ares, procurando a de mecê, procurando,

procurando, e então nós dois, juntinhos íamos viajando ora para aqui, ora para ali, às vezes pelo carreiro de São Tiago, às vezes baixando a este erno a ver onde é que botaram os nossos corpos... Não era tão bom? Envolvida em sua pureza como num manto de bronze, entregava-se Inocência com exaltamento e sem reserva à força da paixão (TAUNAY, 2010, p. 101, grifos nossos).

O paralelo entre corpo e alma, característica romântica, transcende a cena. A fala de Inocência reforça sua condição de fragilidade e do desejo de entrelaçar e eternizar sua vida na de Cirino. O ambiente místico coloca a passagem da vida à morte num plano imaculado. O comentário do narrador reforça a condição de prisioneira em que vivia a sertaneja, no espaço físico e no seu corpo. Mesmo impulsionada pela paixão, ela não entrega seu corpo aos desejos. Tudo é muito suave; a cena não sugere erotismo, mesmo depois de vários encontros, seu corpo continua a ser virginal abrigo. O mundo natural se fertiliza e faz aflorar a ambivalência que encerra a vida de Inocência.

3. 5 Paisagens da solidão⁴⁸: outras travessias

Eduardo Subirats (1986), no ensaio “Paisagens da Solidão”, discute, sob uma perspectiva filosófica e cultural, a natureza no Romantismo, destacando as crises decorrentes dos ideais progressistas. O autor parte de uma análise do trabalho de Friedrich para contextualizar a tríade homem-natureza-solidão. “Não pode ser mais unívoca a proclamação de uma natureza espiritualizada, nem mais clara a busca de uma unidade entre o indivíduo e a paisagem” (SUBIRATS, 1986, p. 49). Com os românticos, é possível encontrar, de forma acentuada, a “representação interiorizada da natureza” enlaçada ao “tema da solidão” (SUBIRATS, 1986, p. 50).

A paisagem da solidão é tomada aqui como uma expressão literária, força simbólica, elemento imaterial para se ler este espaço de esvaziamento. O sertão

⁴⁸ Paisagens da Solidão – foi-me sugerido por Eduardo Subirats.

representado aqui vai de uma imensidão poética, a um local de drama. Eduardo Subirats registra a seguinte observação:

A miséria material, o desamparo, a fome, os motivos da exploração capitalista, e o tema da solidão do indivíduo frente à natureza, a morte interior sob as figuras do tédio, de não-comunicação ou do desespero são dois grupos temáticos fundamentalmente equivalentes, pois remetem a um mesmo princípio civilizador (SUBIRATS, 1986, p. 55).

A paisagem do sertão, como representação da solidão nos moldes da experiência taunayana, coloca, em estado de angústia, o homem em relação à natureza, o homem em luta consigo mesmo, com seu semelhante e com o sistema opressor em degradação. A reflexão crítico-cultural remete à ideia da civilização e da servidão. Não se pretendeu nesta leitura chegar a uma análise maniqueísta e tampouco estereotipada dos espaços no romance, mas analisá-lo como uma rede de símbolos e metáforas que se interliga dialogicamente, proporcionando o sistema cultural e social ruralista. Considerando o que esta leitura apontou até aqui, é possível inferir que a união das noções éticas e estéticas no texto é configurada a partir da problematização do espaço.

Lançaremos um olhar mais de perto aos encadeamentos narrativos que nos permitam refazer o movimento dialético e simultâneo do dentro e fora, macro e micro a que a obra nos leva. As várias instâncias espaciais que incorporam as personagens aos seus contextos de vida nos dão a dimensão da casa e do sertão, como territórios de força e poder. Gaston Bachelard ao analisar a imensidão nos diz que “é por sua imensidão que dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas solidões se tocam se confundem” (BACHELARD, 2008a, p. 207). Esses espaços se afastam e se unem concomitantemente. *Inocência* é um território de solidão, que se reafirma por meio de vários eventos articulados.

O curso desta análise sobre a solidão nos leva a questionar a relação da solidão na poética romântica de Visconde de Taunay, que (re)tece o sertão e o sertanejo, coloca em reflexão a inserção do homem na natureza, vivendo em seu estado de solidão. É a partir da construção do olhar “outro” que os estereótipos são criados. O vínculo desse autor com o sertão iniciou-se muito antes da escrita de *Inocência* e foi

marcado por momentos de alegria e sofrimento. A escolha feita por Taunay para se infiltrar no sertão foi penosa. Ainda na juventude, foi surpreendido com a convocação para guerra:

Era um dia límpido esplêndido, de céu puríssimo, luz ofuscadora, sombras negras e mar esmeraldino e no meio das belezas excepcionais daquele formoso recanto [...] confrangeu-se-me a alma de artista com a idéia de servidão a que me ia sujeitar (TAUNAY, 2005, p. 108).

As condições em que se encontrava o levaram a fazer escolhas difíceis. No entanto, esse relato da memória foi registrado tempos depois da realização da viagem, havendo um distanciamento dos fatos. Esse prenúncio de angústia foi se intensificando mediante as condições impostas pela vida solitária no sertão. As lembranças mostraram como era viver no sertão, privado de conforto. “Quanta saudade da minha gente, de minha mãe, do Rio de Janeiro! Quem não se achou no meio de fundos sertões, não pode imaginar momentos assim tão cruciantes e repassados de indizível angústia” (TAUNAY, 2005, p. 235). É pelo viés literário e da memória que esse escritor registra suas impressões. O lado artístico e poético de sua escrita esteve presente mesmo quando não se propunha a escrever literatura. Na escrita desse autor, há um cruzamento do vivido e do representado. O ficcional encontra-se com o pessoal, o poético com o social.

O termo solidão liga-se ao sertão em função da amplitude, do isolamento físico, da problemática social e relação de poder que leva ao vazio humano intensificando o sentido de vastidão e lugar desabitado, “sem moradores”⁴⁹. É nessa vertente de produzir uma literatura nacionalista que o sertão-solidão torna-se um símbolo da identidade brasileira, que se encontra uma das veias discursivas de *Inocência*.

Em *Visões de Sertão*, no capítulo “Cruzando o sertão”, ao atravessar o “despovoado e dilatadíssimo planalto de Camapoan”, local em que se passa a narrativa *Inocência*, o autor experimentou “as vastas solidões interpostas”, em terras

⁴⁹ Na 1ª edição de *Inocência*, de 1872, a nota de rodapé que explica o sentido de “sem moradores”, qualificação para “sertão bruto”, vem acompanhada da seguinte explicação do autor: “Sem moradores. - Não é o deserto, palavra que envolve sempre a idéia de esterilidade, mas a completa solidão” (TAUNAY, 1872, p. 10, grifos nossos). É espaço que se focaliza fora do centro, construído como periferia do mundo “civilizado”. A partir da 2ª edição de *Inocência* essa informação foi retirada.

distantes de um Brasil hostil ao habitual em que vivia, no Rio de Janeiro (TAUNAY, 1923, p. 5, 6). No final da vida, Visconde de Taunay isolou-se socialmente, devido à doença que sofria. Conforme Phocion Serpa: “Os últimos dez anos de sua vida foram de profunda melancolia e, ainda assim, de intenso trabalho intelectual” (SERPA, 1952, p. 17). Na sua última obra, *No Declínio* (1899), a solidão se acentua.

A ligação do estado de espírito do sertanejo com a terra, com a solidão, é requisito para pensar os conflitos da obra. O apelo à solidão que atravessa o texto parte da colisão das várias paisagens e estado de fechamento, recolhimento e dilemas que o viver no sertão produz. A dupla conexão do estado de alma com a paisagem move-se de forma crescente, conforme a noite chega:

Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde!
Parece que a solidão alarga os seus limites para se tornar acabrunhadora.
Enegrece o solo; formam os matagais sombrios maciços, e ao longe se
desdobra tênue véu de um roxo uniforme e desmaiado, no qual, como
linhas a meio apagadas, ressaltam os troncos de uma ou outra palmeira
mais alterosa.
É a hora, em que se aperta de inexplicável receio o coração (TAUNAY,
2010, p. 15).

Quanto mais se aprofunda na análise da obra, mais se evidenciam os aspectos da solidão. As sutilezas dos detalhes, as alterações no estado de alma do sertanejo abrem caminhos para que ele possa fazer outras travessias. A atmosfera lúgubre instala-se nas descrições das paisagens, acentuando o tom de mistério.

Flora Sussekind, analisando os textos de viagem de Visconde de Taunay, diz haver uma constante alteração no modo de descrever desse autor, oscilação constante entre a beleza espetacular e os traços sombrios, fato também observado nas descrições de *Inocência*. “Há, na verdade, melancolia quase tópica nos quadros da natureza de Taunay. Com frequência associada a descrições do crepúsculo. Como na primeira seção de *Inocência*” (SUSSEKIND, 1996, p. 100). As mudanças no tom das descrições trazem a ideia de paraíso e inferno que a paisagem sertaneja exprime.

A solidão, condição existencial do ser humano, é recorrente na obra desse escritor e está além de limitar espaços; é parte da paisagem humana e do poder simbólico manifestados nas relações afetivas e sociais que decorrem da trama

narrativa. A sua força transborda da associação dos desencontros, sofrimento, clausura e doença.

O Romantismo trouxe à tona a condição do sujeito criador, numa relação de solidão consigo e com o outro. A fusão entre espírito e natureza leva o homem a se refugiar em sua intimidade. Os recursos narrativos utilizados pelos românticos são amplos, mas a solidão foi um sentimento dominante entre muitos escritores. Segundo Antonio Candido:

Os românticos – Bernardo, Alencar Távora – tomaram uma região como quadro natural e social em que se passavam atos e sentimentos sobre os quais incidia a atenção do ficcionista. É notório que livro como *O Sertanejo*, *O Garimpeiro*, *Inocência*, *Lourenço*, são construídos em torno de um problema humano, individual ou social, e que, despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das particularidades regionais (CANDIDO, 1981, p. 212, grifos nossos).

Em *Inocência*, o “problema humano, individual ou social” de maior ênfase é a solidão, que tanto individualiza como iguala o homem rústico e civilizado na condição existencial e limitações impostas pelas condições sociais e pessoais. O espaço influenciou na condição de solidão das personagens, sobretudo de Inocência, que estava duplamente isolada, no sertão e na casa. A vida dela está marcada por vários eventos que a empurram para uma vida solitária.

A epígrafe de Jean-Jacques Rousseau⁵⁰, retirada da obra *O encanto da solidão*, que abre *Inocência*, é um indício da intensidade e do estado de solidão em que as personagens vivem. O lirismo de Visconde de Taunay o insere nessa corrente romântica que concebe o homem em simbiose com a natureza. O romance nos leva a Rousseau ao tomar como referência essa visão de harmonia plena. Os ideais de Rousseau, manifestados no Romantismo, ampliam a relação de subjetividade e intimismo, a expansão do eu, a interiorização do ser no seio da natureza selvagem.

⁵⁰ O pensamento desse filósofo e pré-romântico francês liga-se a esse romance e às ideias de Taunay, em virtude da inter-relação do homem com a natureza. “Então com passo tranqüilo metia-me eu por algum recanto da floresta, algum lugar deserto, onde nada me indicasse a mão do homem, nem denunciasse a servidão e o domínio; asilo em que pudesse crer ter primeiro entrado, onde nenhum importuno viesse interpor-se entre mim e a natureza” (ROUSSEAU *apud* TAUNAY, 2010, p. 11). A epígrafe produz efeito moralista e pedagógico.

A solidão das personagens assume várias facetas e tanto decorre de uma condição natural e social como de uma escolha voluntária. A introspectiva do espírito romântico que se alcança no romance é enfatizada. Ao ir em busca de ajuda, Cirino passa por intenso desalento. Ao tentar violar os códigos sente-se angustiado. A personagem surge evolvida numa imensa tristeza:

E quando o homem medita, torna-se triste.
 Franca e espontânea é a alegria, como todo o fato repentino da natureza.
 A tristeza é uma vaga aspiração metafísica, uma elação inquieta e quase dolorosa acima da contingência material.
 Ninguém se prepara para ficar alegre. A melancolia, pelo contrário, aos poucos é que chega como efeito de fenômenos psicológicos a encadear-se uns nos outros (TAUNAY, 2010, p. 122).

O amor levado ao extremo, o sofrimento e a desilusão, o estado mórbido ganham destaque. A dor da personagem aguça a reflexão do narrador que se coloca a filosofar, em tom determinista, sobre a situação de tristeza de Cirino. A solidão dessa personagem se junta ao cotidiano do Brasil rural. Diante da tristeza que o sufoca, ele não se contém e grita por Inocência:

Levanta Cirino a voz. De repente, deu um grande grito, como que o sufocava:
 — Inocência!... Inocência!
 E as sonoridades da solidão, dóceis a qualquer ruído, repetiram aquele adorado nome, como repetiam o uivo selvático da suçuarana, a nota plangente do sabiá ou a martelada metálica da araponga (TAUNAY, 2010, p. 124, grifos nossos).

O silêncio que atravessa o espaço geográfico é quebrado por Cirino. Limitado em suas ações, pouco poderia fazer para mudar o estado das coisas. No recôndito do sertão, luta para não ser aniquilado por sua solidão. O sertão deserto aguça as tormentas do espírito. A voz e o eco, simulacros daquele mundo perdido, ganham ênfase nas ressonâncias e conjecturas que reforçam a incompletude de Cirino vivendo ali: “Quando o homem sofre deveras, deseja nos raptos do alucinado orgulho ver tudo derrocado pela fúria dos temporais, em harmonia com a tempestade que lhe vai ao íntimo” (TAUNAY, 2010, p. 124). Há preocupação em buscar aprofundamento da condição humana, diante do sofrimento provocado pela solidão.

A incursão da solidão nas tramas sociais que Visconde de Taunay expõe, por meio de uma consciência crítica para se ler a identidade do Brasil, está entrelaçada a um espaço de interação entre o sertão e a Corte pela relação de poder. A profusão de símbolos realça os valores de uma sociedade que se movimenta entre a escuridão e a claridade. O sertão e o sertanejo, objetos das inflexões nesse romance, expostos a partir da observação direta, priorizam a sutileza humana na relação entre fraquezas humanas e forças simbólicas.

Pereira busca fazer com que o lugar onde vive possa ser visto e reconhecido como de gente honesta e honrada. Nesse sentido, o homem do campo busca contato com a cidade, motivado pelo desejo de sair do isolamento:

— [...] Em querendo taramelar um pouco mais a meu gosto, busco o compadre. Isto arma logo uma conversa que me dá um fartão... [...] O homem parece que sabe o Império de cor e salteado! Nem o vigário! Olhe, Sr. Cirino, vou dizer-lhe uma coisa, que talvez lhe pareça *embromação*: às vezes dou um pulo até a vila só para bater língua com o major, porque com esta gente daqui não se tira partido: escoraçada e arisca que é um Deus nos acuda! Então, como lhe ia contando, galopeio até lá, e pego numa *mapiagem* que me enche as medidas. Não há... (TAUNAY, 2010, p. 23, 24).

O Major Melo Taques a quem Pereira se refere é uma figura alegórica de intermediação na necessidade de estreitar relações entre o homem do campo e da cidade num contexto que possa amenizar sua solidão social. A personagem vive em constante vigilância e teme se fechar no mundo dito “incivilizado”.

Outra forma de solidão que se instala no sertão, no romance, vincula-se aos conflitos anunciados pela doença. O desencanto do homem vitimado pela doença abre discussão diante desse mecanismo social que isola o sertanejo, numa condição de desilusão e angústia. A doença torna-se um agente que leva o homem a se excluir e ser excluído socialmente, como bem exemplificado no drama do morfético Garcia:

— Ah! doutor, eu sou um pobre homem... velho já cansado... Por que não me velo a morte em lugar desta podridão que me esta comendo as carnes?... Muito tempo a senti dentro de mim... Disfarcei, até ao dia em que minha neta... a filha do meu coração.. a Jacinta... ela mesma, mostrou certo receio de me abraçar. Ah! senhor, quanto se sofre nesta vida! (TAUNAY, 2010, p. 91).

A constatação de estar acometido por uma doença incurável, e a sentença de morte proferida pelo médico levaram o morfético a se isolar, da sociedade e da família. A luta entre a doença e a vontade de se manter vivo se encerra quando Cirino tira-lhe a dúvida, afirmando que é realmente uma doença contagiosa:

Agora, só me resta saber uma coisa e vou-me de partida. — Esse mal pega, doutor?

[...] — Pega afirmou Cirino com tristeza.

— Adeus, disse ele [...] Este sertão não me vê mais nunca!

[...]

Acolheu o silêncio essas palavras de eterna despedida.

Garcia então, [...], a passo tomou rumo da estrada geral e sumiu-se numa das voltas do caminho, quando já vinha a noite estendendo o seu lúgubre manto (TAUNAY, 2010, p. 92).

O drama vivido pela personagem o deixa sem rumo, e moribundo ele sai a vagar pela noite. A fatalidade de Garcia deixa perplexos todos que assistem à consulta. A extrema submissão desse homem à situação em que se encontra leva-o a se fechar para vida.

As personagens reprimidas em seus problemas, conscientes e submissas estão impossibilitadas de lutar; os conflitos são maiores que a capacidade de resolvê-los; a felicidade já não é mais possível, e a solidão as domina tanto quanto os espaços que as prendem. O sertão desamparado, sem o olhar do Império, torna-se metaforicamente doente.

Entrar e sair da casa, metaforicamente, movimentar-se nos desertos dominados pela imparcialidade dos códigos e a (in)comunicabilidade entre as personagens foram a nossa tentativa de leitura neste capítulo. Neste sentido, os fios narrativos entrelaçam as identidades – exterior e interior – que se encontram na fronteira. A poética romântica, a crítica ao patriarcalismo e o espírito renovador são componentes significativos para compreensão e legitimação da escrita de Visconde de Taunay.

A análise literária da solidão nesse romance abre caminhos para reflexões de que a solidão não se restringe somente ao estado de alma das personagens, mas, sobretudo à consolidação do estado identitário, da problemática histórica intersocial. As personagens analisadas carregam consigo o sentimento de solidão, mas não

conseguem extravasar suas angústias. No limiar da sociabilidade e inquietação íntima das personagens, a solidão social e a psicológica se cruzam.

Na escrita literária de Visconde de Taunay, a representação da solidão tanto é de base ontológica como sociológica. O autor busca refletir sobre a identidade do sertanejo a partir da concepção de que, mesmo sendo culturalmente visto como um ser forte, possui fraquezas e necessidades. Ao questionar a identidade das principais personagens, busca legitimar os espaços da solidão em que as trocas afetivas estão negligenciadas. O sentimento de solidão é ponte indissolúvel na obra de Visconde de Taunay e ganha ressonância no habitar do sertão. O embrutecimento da vida que o sertanejo incorpora leva ao enrijecer. “Endurecem todas as paisagens” (BACHELARD, 2008b, p. 165). A hostilidade leva até os mais fortes a sucumbirem, a se sentirem desprezados dentro da própria vida. A escrita de Taunay ganha sentido nos silêncios com ruídos e na expressividade que a representação humana incorpora ao romance.

Com o prolongamento da solidão, Inocência tem a morte antecipada; sozinha, sem ter com quem contar: “Os sonhos de pedras procuram forças íntimas” (BACHELARD, 2008b, p. 9). A dureza do lugar intensifica a miséria humana. A imparcialidade, o endurecimento, a inércia são estágios que a levam ao abandono, ao aniquilamento. A sua voz não tem ressonância, o que diz é inaudível. Necessita do acolhimento do Estado.

Sob o signo do incurável, da enfermidade, a imagem literária contorna e desencadeia cores, formas e sentidos que dão particularidade ao “sertão-bruto”, ao homem-solidão que a tenacidade da escrita desse autor adere ao homem do campo. O processo de sua escrita adquiriu consistência na fusão estética de estilo e, enquanto romântico, soube colocar em prática seu desejo de escritor, que era tratar com delicadeza assuntos ásperos, mas provocar reflexões, abrir feridas superficialmente encobertas. De acordo com Anatol Rosenfeld:

O grande sonho dos românticos é a inocência, a segunda inocência que englobe, ao mesmo tempo, todo o caminho percorrido através da cultura, isto é, uma inocência que não seria mais a primitiva, a do jardim do Éden, mas uma inocência sábia (ROSENFELD, 1985, p. 274).

Para escrever *Inocência*, Visconde de Taunay usou sua “inocência sábia”, suportou grandes solidões, ironizou, camuflou e apresentou uma escrita estrategicamente pensada e elaborada por meio do seu projeto literário. Desenvolveu com ímpeto seu trabalho, mas parecia sentir-se ofuscado. Recorreu a fontes variadas para realizar-se como escritor, desejo que não escondeu do público. Ainda, segundo Rosenfeld,

[...] o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo empós a unidade e a inocência, era perseguido por sua própria sombra desdobrada pela consciência do ser homem dividido, estranhado, social e culturalmente (ROSENFELD, 1985, p. 274).

Visconde de Taunay se dividiu e se multiplicou, indo do sucesso absoluto ao desprezo. Infelizmente, não comungou o mesmo reconhecimento no conjunto de sua obra. Não conseguiu manter-se em destaque com os romances urbanos. A crítica manifestou enfaticamente não se agradar, e para ele foi inquietante conviver com isso. Tornou-se um homem comedido, enveredando-se por um caminho de declínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Diz-se que a vida é uma viagem, mas não um caminho. É preciso fazê-lo, e assim como se faz, logo se desfaz. Sempre se começa novamente, e sempre é diferente.

[...]

É tempo de aprendizagem e tempo de viagem: sem morada, sem repouso”.

(SUBIRATS, 1986, p. 70)

Como é costume ao findar um percurso, faremos uma breve reflexão de nossas descobertas no transcorrer desta pesquisa. Procuramos contribuir para ampliação dos estudos sobre a obra de Visconde de Taunay, por meio das análises e das questões aqui levantadas, discutindo como o espaço, na narrativa *Inocência*, adquire valor singular ao ser construído por meio de um eixo central no qual interpenetram os demais elementos e temas que circundam o texto.

No primeiro capítulo, procuramos nos situar no espaço contextual da obra e no período do final do Romantismo para que fosse possível orientar e ordenar as discussões sobre a polêmica nacionalização literária. Vimos que os diversos sentidos de nação postulados pela crítica conduzem à concepção metafórica e simbólica desse termo, referenciando a ideia de que a narração da nação se faz de forma ambivalente, nas mais variadas obras e contextos.

Quando colocada em questão a nação projetada em *Inocência*, foi possível identificar consonância com a vertente nacionalista romântica, no vigor das suas descrições da paisagem natural e cultural que se mostrou preponderante na realização desse romance. A heterogeneidade nesse texto é construtora do discurso identitário do Brasil ruralista e problematiza o ideal de nação que a narrativa coloca em discursividade ao protagonizar o espaço e a cultura do campo.

Construídas em bases críticas e fazendo o caminho inverso ao habitual na época, a narração da nação em *Inocência* parte de bases românticas e toma o espaço periférico e o homem da margem como referências para legitimar a cultura nacional. O desvendamento do espaço rural nesse romance levou à compreensão de metáforas produtoras de discursos que motivaram a (re)pensar os elementos que tematizaram o nacionalismo patente nessa obra.

No segundo capítulo, enveredamo-nos pelo “sertão bruto” e de lá depreendemos que os sentidos desse espaço da pluralidade e do heterogêneo transbordam e categorizam a territorialidade e nela se dá a junção de diferentes temas, culturas e espaços, a saber: Brasil e Europa, campo e cidade, civilização e barbárie, progresso e “atraso”, paisagem geográfica e paisagem cultural, litoral e sertão, Romantismo e Realismo, clausura e liberdade, fidelidade e traição, inocência e nocência. O sertão é, sobretudo, um símbolo da heterogeneidade nacional nesse romance, morada de homem rústico e mulher dominada pelo patriarcalismo.

A leitura sob a perspectiva do regionalismo assume relevância por se apresentar tanto em consonância quanto em dissonância com a tradição nacional. A vertente regionalista congrega ao texto um discurso capaz de (des)regular os valores regionais que vigoravam no período romântico. Nesse cenário, ao (des)integrar a cultura do campo, o sertanejo surge com características incomuns. Pereira é caracterizado como um sertanejo, mas tem, como raízes, valores referentes à cultura da cidade, o que simboliza o pluralismo cultural.

Ao trazer, de forma substancial, a paisagem do campo entrecruzada com a diversidade da cultura da cidade, o autor desarticulou a uniformização da visão dicotômica presente na literatura da época, uma vez que a narrativa taunayana coloca, em simetria, essas duas espacialidades. A análise intrínseca da paisagem do sertão revelou que, na obra, embora se caracterizem aspectos realistas, a base ainda se estrutura no Romantismo. Verificou-se que, nas construções das personagens, afloram os traços românticos, enquanto as representações paisagísticas colocam em relevo os atributos realistas. Esse fato constitui um traço divergente entre a crítica no que concerne à classificação da obra.

No terceiro capítulo, analisamos a configuração da casa no romance e identificamos que a morada, embora edificada em um espaço movediço, está sustentada com pilares que resistem a fortes tempestades, como as vivenciadas por Inocência e Pereira. A casa é simples e bem vigiada e, mesmo tendo portas bem lacradas pelos valores da honra, é invadida por Cirino, um viajante traiçoeiro, que entra metaforicamente pela janela. Sua artimanha confere-lhe encontros sorrateiros com Inocência e tem a força capaz de acender e apagar a chama da vida dela.

A conexão entre a casa e a protagonista agrega valores mútuos e demarca, nessa simbologia da casa, um local privilegiado para ler Inocência e todo o sistema autoritário que a encarcera. Os valores simbólicos e culturais agregados à topografia da casa refletem na vida de seus moradores.

Entendemos que a fronteira compreendida por meio da casa funciona como signo limitador e de controle. As formulações espaciais a partir da leitura da fronteira física e metafórica evidenciaram a teia das diferenças culturais que inevitavelmente constituem uma barreira entre as personagens.

Cabe reafirmar que Inocência foi excluída da vida social. Surge e desaparece da narrativa dentro do ambiente fechado da casa e do sertão e tem a liberdade censurada pelo domínio do pai. Ironicamente, fabrica-se na narrativa o paradoxo da liberdade e clausura na alegoria de Inocência e a borboleta. Cria-se então uma mitificação, meio que possibilita libertar e imortalizar a frágil prisioneira.

Frente à intransigência das regras do sertão, à dureza e sequidão humana, às relações de afeto que não resistem à força da palavra, surge a paisagem da solidão. O sistema patriarcal repressor não permite que o médico errante liberte a sertaneja da solidão. A ficção romântica e o sentimentalismo ganham abertura e reafirmam o desencanto humano e o destino trágico dessas personagens.

Estudar a obra de Visconde de Taunay, sobretudo como viu e apreendeu o drama social e cultural do homem consumido pela doença e limitado na solidão interminável, foi condição para esta leitura de *Inocência*. As matizes românticas ganham sustentação nas paisagens entorpecidas pelo espírito de proclamar a literatura nacional.

As rasuras e alianças dos diferentes espaços que se separam e se juntam nas configurações suscitadas no texto geraram muitas tensões que, ao longo desse percurso, formaram – nos caminhos que se cruzaram e nos movimentos que direcionaram – a escrita desta dissertação. A colaboração desta análise, embebida pela leitura topoanalítica, conferiu, ao romance *Inocência*, um mundo de contradições permanentes, mas levou a uma interpretação consistente e segura. As discussões estimularam a compreender a elaboração da paisagem sertaneja e extrair dela a substância que nutriu e garantiu longa vida ao romance, nestes cento e quarenta anos de existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Ática, 2010.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Visconde de. *Império e República*. São Paulo: Melhoramentos, 1933.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Visconde de. *Visões do Sertão*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Visconde de. *Céus e Terras do Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1922.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Visconde de. *Inocência*. Sylvio Dinarte. Tipographia Nacional. São Paulo: 1872. Acervo USP. São Paulo.

Bibliografia sobre o autor

ALAMBERT, Francisco. “Literatura e política no Visconde de Taunay”. In: *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. ALMEIDA, Ângela Mendes et all. (Orgs). Rio de Janeiro: FAPERJ: MAUAD, 2001. p. 219-228.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. “O regionalismo em *Inocência*”. In: *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999.

AMORA, Antônio Soares. “‘Inocência’: mais que inocência”. In: *Suplemento Literário, O Estado de São Paulo*, 1958.

AZEVEDO, Gentil de. *O Visconde de Taunay: História de sua vida*. (Categoria Ensaio) Academia Brasileira de Letras. Prêmio José Ermírio de Moraes - Pen Clube de São Paulo, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. “Irecê e Iracema: do Verismo Etnográfico à Magia Verbal”. In: MEDEIROS, Sérgio (Organizador). *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 145-172.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante e a construção da imagética de Mato Grosso*. Campinas, 2007. 243 f. Tese de Doutorado (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas – SP, 2007.

CORREIA, Dom Aquino. “D. Francisco de Aquino Correia”. In: *Revista da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras* n. 2 dezembro de 2003.

GIL, Fernando C. “A Presença do Homem Livre Pobre em *Inocência*”. In: *História e Perspectivas*. Uberlândia, jul/dez: 2011, p. 129-147.

IANNONE, Carlos Alberto. “A obra de Visconde de Taunay”. In: *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

JOBIM, Jorge. “Taunay” In: OLIVEIRA, Alberto de e Jobim, Jorge. *Visconde de Taunay*. Rio de Janeiro: Garnier, 1922, p. I-X.

JOBIM, José Luís. “Quem deve ser brasileiro? As opiniões de Taunay e Machado de Assis sobre a nacionalização”. In: *Matraga* – Revista do programa de pós-graduação em Letras da UERJ. V.17. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2005, p. 13-23.

LAFETÁ, João Luiz. “Sobre o Visconde de Taunay”. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, Coleção Espírito Crítico, (Org.). Antonio Arnoni Prado, 2004.

MACHADO, Irene A. *Roteiro de leitura: Inocência, de Visconde de Taunay*. São Paulo: Ática, 1997.

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

MEDEIROS, Sérgio. “Prefácio para esta edição”. In: TAUNAY, Alfredo D’Escagnolle Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MONTENEGRO, Olívio. “Alfredo de Taunay”. In. *O Romance Brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MURICÍ, Andrade. “A ‘Inocência’, no centenário de Taunay”. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Ano III n. 6, p. 3-22. Jun. 1973.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. “Do sertanejo à Campanha imigratória: imagens do Brasil pelo Visconde de Taunay”. In: *Revista de História Regional*. Universidade Estadual de Ponta Grossa. V. 13, n. 2, 2008, p. 170-190.

OLIVEIRA, Luciene Carmo Nonato. *Tradição, nacionalismo, angústia: Um estudo sobre a obra Inocência, de Visconde de Taunay*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós Graduação em Letras, 2009.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

RODRIGUES, Eni Neves da Silva. *Impressões em preto e branco: história da leitura em Mato Grosso na segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: 2008. [s.n.]. Tese de Doutorado (Instituto de Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas – SP, 2008.

ROMERO, Sílvio. “O Visconde de Taunay (o homem de letras)”. In: *Estudos de literatura contemporânea* (edição comemorativa). Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: UFS, 2002, p. 405-418.

SERPHA, Poncio. *Visconde de Taunay: Ensaio Bibliográfico*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

SILVEIRA, Francisco Maciel. “Tragédia da Nocência – para ler sem Inocência”. In: *Inocência*. (Coleção grandes leituras). São Paulo: FTD, 1999.

WIMMER, Norma. “Uma estréia no romance: *A mocidade de Trajano*”. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: A Literatura Brasileira: História e Ideologia*, 1 v. n. 15, 2010 p. 42-48. Disponível em: [http:// w3.ufsm.br/grpesqla.br/](http://w3.ufsm.br/grpesqla.br/). Acesso em: 10 de dezembro de 2011.

Bibliografia geral

ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a Ficção Romântica”. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* (direção). Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969, p. 837-948.

AMADO, Janaína. “Região, Sertão, Nação”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 8 v. n. 15, 1995, p. 145-151. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/>. Acesso em: 04 de maio de 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão dos nacionalismos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 5ª ed. São Paulo: FTD, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do Repouso – Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da Vontade* – Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 3 ed. 2008b.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora F. Bernardino et all., 6 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BORGES FILHO, Ozíris. “Espaço e literatura: introdução à toponálise”. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 13 a 17 jul 2008a.

BORGES FILHO, Ozíris. “A questão da fronteira na construção do espaço da obra literária”. In *Triceversa*, Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais. Assis, v. 2, n.1, mai-out. 2008b.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis - *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 65-87.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, nº 15, jan/jun, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Bruno. “Um outro sertão literário: linguajar pantaneiro e espaço nacional em *Inocência* de Taunay”. *Revista Investigações*, vol. 23, nº 1, Janeiro/2010, p. 135-152.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 3 ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* (direção). Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* (direção). Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1995.

DAMATTA, Roberto. “Espaço-casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil”. In: *A casa & a Rua*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. “Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade e literatura”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Rio de Janeiro, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: a decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*, ed. 16, São Paulo: Global, 2006.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços” In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, ed. 2. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009.

FLORENCE, Hércules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*. Tradução de Visconde de Taunay. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O Homem Cordial. In: *Raízes do Brasil*, ed. 26. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 139-152.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Nova Cultural, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1980.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Sobre o Campo e a Cidade - olhar, sensibilidade e imaginário*. Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História/UNICAMP, 1999.

OLIVEIRA, Ricardo de. “Ficção, ciência, história e a invenção da Brasilidade Sertaneja”. In: *Ipotesi* (UFJF). Minas Gerais, 4 v., n. 1, 2000, p. 37-53.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro”. In: *História, Ciências, Saúde*, v. (suplemento), julho 1998, p. 199.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Anelito de. “A Política da tradição; processos de canonização e marginalização na literatura brasileira”. In: Oliva Osmar Pereira (Org.). *Diálogos com a Tradição: permanência e transformações*. Minas Gerais: Unimontes, 2010, p. 63-71.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Regionalismo”. In: *História da literatura brasileira: Prosa de ficção de 1870 a 1920*, ed. 3. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto nacional do livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 179-224.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” In: ROUANET, Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão*. Caderno da Pós/Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 12-43.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*, v. 5, ed. 7. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo I. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

ROSENFELD, Anatol. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 274.

SANTOS, Milton. *Espaço e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1982.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Traduzido por Artur Mourão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia, Universidade da Beira Interior, Portugal. Covilhã, 2009. Disponível www.lusosofia.net. Acesso janeiro de 2012.

SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da Solidão: Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. Tradução de Denise Guimarães Bottmann. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SUSSEKIND, Flora. “Palavras loucas, orelhas moucas: os relatos de viagem dos românticos brasileiros”. In: *Revista USP Dossiê Brasil dos Viajantes*. São Paulo, n. 30, junho/agosto, 1996, p. 96 – 107.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia - um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1974.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908*. Brasília: UNB, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.