

ELISA DOS SANTOS PRADO

**MARCAS DE RECRIAÇÃO NAS EDIÇÕES NÃO-PÓSTUMAS DE
INNOCENCIA:
a lição horaciana sobre domínio do assunto, descrição e lima**

**ASSIS
2018**

ELISA DOS SANTOS PRADO

**MARCAS DE RECRIAÇÃO NAS EDIÇÕES NÃO-PÓSTUMAS DE
INNOCENCIA:
a lição horaciana sobre domínio do assunto, descrição e lima**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

Co-Orientador(a): Dr. Francisco José de Jesus Topa

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P896m Prado, Elisa dos Santos

Marcas de recriação nas edições não-póstumas de *Inocencia*: a lição horaciana sobre domínio do assunto, descrição e lima / Elisa dos Santos Prado. – Assis: Universidade Estadual Paulista, 2018.

214 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-graduação em Letras, Assis, 2018.

1.Literatura Brasileira 2. Crítica textual 3. Crítica genética I. Universidade Estadual Paulista. II. Título

CDD: 869.34

Bibliotecária Responsável: Nayara Amaro Peron Carmo – CRB-8/8817

Elisa dos Santos Prado

MARCAS DE RECRIAÇÃO NAS EDIÇÕES NÃO-PÓSTUMAS DE
"INNOCENCIA": a lição horaciana sobre domínio do assunto, descrição e lima

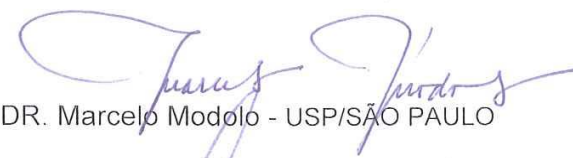
Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em LETRAS. (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 02/04/2018

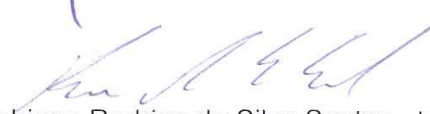
COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROF. DR. Carlos Eduardo Mendes de Moraes - UNESP/ASSIS


MEMBROS: PROF. DR. Claudio Aquati - UNESP/IBILCE


PROF. DR. Marcelo Modolo - USP/SÃO PAULO


PROFA. DRA. Sandra Aparecida Ferreira - UNESP/ASSIS


PROF. DR. Fabiano Rodrigo da Silva Santos - UNESP/ASSIS

AGRADECIMENTOS

Primeiro a Deus, por me capacitar, me sustentar e carregar no colo em momentos difíceis.

Ao meu querido orientador, (e aqui não vou me importar com a adjetivação!) Prof. Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes, o Cadu, pela paciência, pelas conversas, pelos ensinamentos, pela parceria, pela competência, pelo profissionalismo, pelo incentivo, pela amizade e, sobretudo, por acreditar mais em mim do que eu mesma durante esses anos de convivência e também por acabar com minha vida, sorrindo! Quem o conhece sabe o ser humano incrível que é.

Ao meu co-orientador, o Prof. Dr. Francisco José de Jesus Topa, aquele professor que veio lá de Portugal para enfim termos um interlocutor. Agradeço sua paciência, carinho, presteza e solicitude, afinal, a descoberta da quarta edição é de sua responsabilidade.

Às professoras Dra. Norma Domingos e Dra. Sandra Aparecida Ferreira pelas considerações e encaminhamentos propostos durante o exame geral de qualificação e à segunda pela participação também na defesa.

Aos professores Dr. Cláudio Aquati, Dr. Marcelo Modolo e Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos pelo cuidado com que leram meu trabalho e suas importantíssimas contribuições para a versão final.

A todos os funcionários da pós graduação, que sempre me atenderam prontamente e de forma cordial.

A todos os meus professores, que contribuíram para a minha formação.

Aos representantes do Conselho que souberam analisar e entender minha solicitação.

A tantos amigos que não me deixaram desistir, que me ouviram, me viram chorar e mesmo assim me impulsionaram a concluir mais esta etapa: Thissiane, minha psicóloga de plantão, ainda que sob ameaças, quero que saiba que sou muito grata a você. Elaine, você sabe o quanto te considero. Camila e Belmiro, dois seres de luz que sempre me puseram pra cima e que traduziram o resumo para a língua que mais detesto. Vocês me salvaram! Ao Luis D'Arcadia pela ajuda ainda no segundo tempo. Lidiane e Paula, ainda que não nos encontremos mais diariamente, suas orações chegaram a mim e me fortaleceram. Michele, minha prima, menina de garra que me ouviu tanto e mesmo vendo tudo o que eu passei, quis entrar no doutorado.

À minha Dirigente Regional de Ensino, que entendeu minhas necessidades e não se opôs aos meus afastamentos. Leide, muito obrigada.

Às minhas outras “chefas”, Rose e Ana Luiza, vocês são muito especiais e queridas. Se estou chegando ao momento da entrega de exemplares para a defesa, é porque me deram todo o apoio.

Aos meus colegas do Núcleo Pedagógico da Diretoria de Ensino, sempre me incentivando a continuar. Patrícia, Andreia e Mariza, quantas vezes me viram chorar e tiveram uma palavra de conforto e de ânimo. Obrigada, minhas amigas. Nayara, nem sei como agradecê-la.

À minha mãe, que mesmo sem jeito com as palavras e sem saber demonstrar carinho, cuidou de minha casa para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

Ao Miguelzinho e ao Enzo, riquezas da minha vida, que sempre me alegram.

Ao meu avô Ismael José dos Santos (*in memoriam*) que aguardou o encerramento deste ciclo para poder partir, deixando muitas lições e saudades.

E, acima de tudo e de todos, ao meu esposo André. Meu companheiro de uma longa jornada de desafios, de correria e muitas responsabilidades. Você é a pessoa que me entende, me apoia e me faz feliz. Agradeço por ter compreendido e respeitado meus momentos de clausura, angústia, estresse... Agradeço pela forma como me trata e por me amar tanto.

Non omnis moriar
HORÁCIO, Odes, III, 30,6

PRADO, Elisa dos Santos. **Marcas de recriação nas edições não-póstumas de *Innocencia*: a lição horaciana sobre domínio do assunto, descrição e lima**. 2018. 214 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

Fruto do cotejo de três edições não póstumas do romance *Innocencia*, esta tese objetiva, à luz da leitura da *Epistula ad Pisones*, de Horácio, demonstrar e analisar o processo de reelaboração textual realizado pelo Visconde de Taunay em sua obra mais famosa. O estudo busca responder aos seguintes questionamentos: Por que e como *Innocencia* se transformou? O método utilizado para tal objetivo baseia-se nas orientações da crítica textual e da crítica genética, compondo uma amostragem (*demonstratio*) resultante do trabalho com cinco capítulos retirados da primeira, segunda e quarta edições do romance, publicadas em 1872, 1884 e 1899, respectivamente, culminando na *collatio*, que eliminou a terceira edição do processo por ser cópia da segunda. O recorte estipulado na eleição de cinco capítulos permite que se contemple a extensão do romance, haja vista que foram selecionados do início, meio e final da narrativa (capítulos 1,8,15, 23 e 30). O cotejo das edições revela a constante preocupação e insatisfação de Taunay com seu texto, primeiramente em virtude de sua autocrítica, alicerçada na formação intelectual e artística recebida da família; também em relação ao consciente desejo e expectativa quanto à recepção do romance pelo público e, por fim, pela aguardada aceitação e pronunciamento por parte da crítica especializada. Sustentamos a tese de que esses três aspectos tenham se coadunado para a opção pela reescrita do romance a partir da segunda edição (1884), na qual se comprova que o texto foi bastante modificado, servindo de base para as futuras alterações na quarta edição (1899). O contato com os documentos do processo revela um projeto artístico baseado na racionalidade e orientado por preceitos clássicos das lições de Horácio, em sua *Epistula*, na insistente busca de Taunay por tornar o romance perene, perfeito e belo. A relação entre *Innocencia* e os princípios horacianos são abordados em três categorias: domínio do assunto; descrição (*ut pictura poesis*) e lima, as quais demonstram que Taunay conjugou *ars* e *ingenium*, tanto na composição quanto na reescrita de *Innocencia*, tornando o texto mais literário pelo processo da lima.

Palavras-chave: *Innocencia*. Visconde de Taunay. Cotejo de edições. *Epistula ad Pisones*. Horácio. Crítica Textual. Crítica Genética.

PRADO, Elisa dos Santos. **Signs of rewriting in non-posthumous editions of *Innocencia*: a lesson from Horace about the domain over subject, description and the author's work.** 2018. 214 f. Thesis (Doctorate in Literature). – State University of São Paulo (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2018.

ABSTRACT

Being the result of the collation of three non-posthumous editions of the novel *Innocencia*, this thesis intends to demonstrate and analyze, through the reading of Horace's *Epistula ad Pisones*, the rewriting process of the most famous work by the Viscount of Taunay. This study has the objective of answering the following questions: why and how *Innocencia* was changed? The methodology to achieve such goal was based on principles of Textual and Genetic Criticisms, with a selection (*demonstratio*) from five chapters from the first, second and fourth editions of the novel, published in 1872, 1884 and 1899, respectively. The *collatio* resulting from that eliminated the third edition from the selection, that edition being identical to the second one. The selection of five chapters allows for an assessment of the novel in its entirety, choosing samples from its beginning, middle and end (chapters 1, 8, 15, 23 and 30). The collation of the editions reveals Taunay's constant concern and dissatisfaction with his text, first by virtue of his self-criticism, grounded in the intellectual and artistic education from his family. In addition to that, it was revealed the author's expectations regarding the reception of the novel by the public and, finally, an expected acceptance by the specialized critics. We support the thesis that these three aspects were the motivation for the author to opt to rewrite the novel as of the second edition (1884), which shows a significantly modified text that is the basis for the future changes of the fourth edition (1899). The contact with the documents of the process reveals an artistic project based on rationality and guided by classic precepts of Horace's lessons in his *Epistula*, in Taunay's pursuit of a perennial, perfect and beautiful novel. The relationship between *Innocencia* and the Horace's principles are approached in three categories: domain over the subject; description (*ut pictura poesis*) and the writer's careful work, which demonstrate that Taunay combined *ars* and *ingenium*, both in composition and in the rewriting of *Innocencia*, making the text more literary through the writer's careful work.

KEYWORDS: *Innocencia*. Visconde de Taunay. Collation of editions. *Epistula ad Pisones*. Horace. Textual Criticism. Genetic Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O intelectual e a obra	15
1.1. Visconde de Taunay.....	15
1.2. <i>Innocencia</i>	18
2. A opção pelo método	37
2.1. Crítica textual e Crítica Genética.....	38
2.2. <i>Collatio</i>	43
3. Horácio orienta Taunay	52
3.1. Domínio do assunto	56
3.2. Descrição — <i>ut pictura poesis</i>	84
3.3. Lima	108
CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS	148
BIBLIOGRAFIA	151
ANEXOS	152
ANEXO 1 – Carta de Taunay a Montenegro - 19/8/1893.....	153
ANEXO 2 – Carta de Taunay a Montenegro – 11/9/1896.....	156
ANEXO 3 – <i>Collatio</i> dos três testemunhos de <i>Innocencia</i>	160

INTRODUÇÃO

Quem nunca se sentiu curioso por entender como uma obra de arte é construída? O que seu criador levou em consideração ao escrevê-la? Quanto tempo o processo levou para ser concluído? Quantas idas e vindas foram realizadas para a obtenção do texto que apreciamos? A obra teria sido submetida a correções? O produto (final ?) teria agradado ao criador?

Saber a origem das coisas sempre aguçou a curiosidade do ser humano. O processo criativo exerce fascínio no público, nos criadores e nos estudiosos dos textos literários canonizados (ou não) pela crítica e pela historiografia literária. Podemos utilizar recursos que nos possibilitem responder a essa curiosidade, refazer esse caminho do processo criativo, investigar e descobrir questões que fundamentem a composição da obra e dos processos aos quais foi submetida com segurança ao optarmos pela abordagem filológica do texto, que o considera em sua totalidade e dele extrai informações que auxiliem o estudioso a dissecá-lo.

Este é o fio condutor deste estudo do romance *Innocencia*, de Alfredo d'Escragno Taunay, reiteradamente anunciado como sua obra mais famosa, publicada em várias edições, tanto em língua portuguesa quanto estrangeiras, mas, que a despeito desse sucesso e da predileção de seu criador, não havia sido analisada, até o ano de 2013, em função de suas edições.

Nesse ano demos início ao projeto de constituição de uma edição crítica de *Innocencia*, ainda hoje inexistente e imprescindível para a literatura brasileira. Para isso, precisávamos recensear edições do romance, compará-las e estabelecermos um processo metodológico acompanhado de aparato descritivo adequado para a fixação do texto crítico. Parecia simples. Apenas parecia.

O contato com o texto literário, a fortuna crítica a seu respeito e os pressupostos metodológicos orientadores do estudo baseado em edições, a crítica textual e a crítica genética, nos mostraram que o caminho seria mais longo e mais difícil que o previsto, levando-nos a reorientar o olhar apaixonado da proposição de trabalho inicial para o mestrado, com as edições brasileiras do romance, para um olhar mais racional numa proposição exequível. Realizamos um recorte no *corpus* e temporal, que se limitou ao primeiro capítulo das edições não-póstumas de *Innocencia*. Nesse trabalho,

realizamos a recensão das edições-não póstumas, que pensávamos ser apenas três¹, publicadas em 1872, 1884 e 1896, e de textos críticos, preferencialmente os que tivessem sido publicados à época das edições analisadas e durante a vida de Taunay. Demonstramos como as opções na reescrita do primeiro capítulo de *Innocencia* ocorreram em função de coordenadas indicadas pela fortuna crítica, deixando claro que Taunay se importava com o discurso especializado.

Daquele momento decorre esta tese, que realiza o cotejo de cinco capítulos (1,8,15,23 e 30) de três edições não póstumas do romance *Innocencia*, publicadas em 1872, 1884 e 1899, orientada pelos preceitos da crítica textual e da crítica genética, para analisar o processo de reelaboração textual da obra. A partir das anotações, cotejo, levantamento e discussão das alterações efetuadas no texto por Taunay, apontamos como foram realizadas e os motivos que as orientaram. Defendemos e exemplificamos que as alterações têm embasamento clássico (domínio do assunto, descrição-*ut pictura poesis* e lima) colhidos especificamente da *Epistula ad Pisones* de Horácio, e que o romance foi reelaborado porque Taunay utilizou sua autocrítica, a crítica do público e a crítica especializada como orientadoras para a readequação do texto, realizada pelo trabalho artístico com as palavras, a fim de tornar *Innocencia* mais literário, subjetivo, poético e, sobretudo, aceito e comentado. Tudo isso nos revela a racionalidade de um projeto de escrita e reescrita que utilizou engenho e arte, conforme preceituava Horácio.

Para o desenvolvimento da hipótese, dividimos esta tese em 4 seções. Na primeira, intitulada “O Intelectual e a Obra”, apresentamos Alfredo d’Escragolle Taunay desde sua filiação artística, os primeiros escritos, a formação artística e intelectual e traçamos um perfil sintético da figura do Visconde. Apresentamos o romance *Innocencia*, suas edições não-póstumas e a materialidade do *corpus*. Comprovamos a trajetória editorial que lhe confirma o sucesso, abordamos a filiação às experiências da guerra e apresentamos estratégias de divulgação adotadas por Taunay.

Na segunda seção, diante da escolha com o trabalho de cotejo de edições e a busca por entender o processo criativo e de reescrita em *Innocencia*, realizamos uma revisão teórica sobre a crítica textual e a crítica genética, apoiados em Cambraia (2005) e Salles (2008). Neste mesmo apartado, na sequência, esclarecemos os

¹ Em função do que se afirmava nos textos críticos.

procedimentos e normas adotados para a realização da *collatio* dos cinco capítulos dos três testemunhos de *Innocencia*. O texto base escolhido para a realização do cotejo foi o da quarta edição (de 1899) porque nele notamos a permanência de variantes introduzidas na segunda edição, de 1884, e o surgimento de mais alterações. Além disso, é o testemunho mais comprometido com a transmissão da obra, pois traz os prefácios de obras anteriores, com importantes considerações na compreensão do processo genético. A terceira edição do romance, não-póstuma, de 1896, foi eliminada do processo por ser exatamente igual à segunda, conforme comprovamos na realização do cotejo e em seu próprio prefácio.

Por entendermos o cotejo como a alma deste trabalho, introduzimos a primeira página da *collatio* de cada capítulo, da epígrafe e da dedicatória, para que fique claro e valorizemos o árduo processo que desencadeou em nossas observações e conclusões. O exemplar de colação digitalizado está disponível na íntegra nos anexos deste trabalho para que o leitor possa apreciar e compreender o processo ao qual o romance foi submetido para chegarmos às constatações, discussões e conclusão desta tese. O cotejo das edições não-póstumas está materializado na *collatio*. O documento registra e sobrepõe três lições, três testemunhos do romance, numa mesma base textual, por meio da qual podemos verificar as variantes de autor utilizadas por Taunay, sendo o texto impresso da quarta edição, as anotações em azul referentes à primeira edição e as anotações em vermelho sobre a segunda edição.

A terceira sessão, “Horácio orienta Taunay”, apresenta o poeta romano Horácio e a *Epistula ad Pisones*, em linhas gerais, como embasamento teórico do trabalho retirado a Tringali (1993), Brandão (2005) e Falcão (2017). Quando nos remetermos à tradução para o português da *Epistula*, optamos pela realizada por Tringali, que também utilizamos como estudioso.

A *Epístola* é um tratado clássico sobre a Arte, determina e orienta como deve proceder quem deseja tornar-se um autor de prestígio. Com ela se abrem caminhos e possibilidades de aproximação entre os dois autores, e, sobretudo entre os ensinamentos da *Epistula* e a prática da escrita em *Innocencia*; máximas e preceitos horacianos ecoam e determinam tanto a composição quanto a refação de *Innocencia*. A adequação realizada pela reescrita do romance brasileiro retoma vários preceitos horacianos, no entanto, optamos por restringir essa demonstração a três deles, escolhidos em função do que a crítica (não) disse sobre o romance e sua reescrita: o domínio do assunto, a descrição – *ut pictura poesis* e a lima.

Na conclusão, retomamos de forma concisa a argumentação realizada durante toda a tese para comprovarmos que *Innocencia* foi reelaborada por Taunay porque fazia parte de um projeto consciente de perpetuação de seu nome na história (literária) nacional. Também porque sua família, seu talento e gosto refinados (pintura, música etc.) desenvolveram-lhe um alto grau de senso crítico em relação às suas próprias criações, o que o levou a orientar-se por preceitos clássicos horacianos para dar nova vida ao seu romance, considerando ainda o público e a crítica, como preceituou Horácio.

1. O intelectual e a obra

*E dirás que eu, na guerra e na paz, aos poderosos de Roma agradei
Epístola I.20.23²*

*Exprime esses movimentos da alma por meio da língua.
Epistula ad Pisones. Verso 111³*

1.1. Visconde de Taunay

Em 22 de fevereiro de 1843, nasceu, no Rio de Janeiro, Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, futuramente conhecido como Visconde de Taunay. Filho de Félix Émile Taunay (1795-1881) e de D. Gabriela Hermínia de Robert d'Escragnolle, baronesa de Taunay (1815-1899). Sua família veio para o Brasil em 1816, com a Missão Artística Francesa, acompanhando o avô paterno, o pintor Nicolau Antoine Taunay (1755-1830), membro do Instituto de França, convidado por D. João VI, junto a outros artistas, para fundar uma Academia de Belas Artes na cidade.

Félix Émile Taunay foi um pintor reconhecido, nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes; homem de muita instrução, humanista de alta cultura, dotado de senso estético, conhecedor e tradutor dos clássicos e aficionado pela paisagem brasileira - fatores que certamente influenciaram em sua escolha para ser preceptor do Imperador D. Pedro II.

Também foi o responsável pela formação artística e intelectual do filho Alfredo, antes mesmo de sua prematura entrada para o colégio D. Pedro II.

Desde muito jovem, Alfredo manifestou o desejo de tornar-se médico, o que foi veementemente rechaçado pelos pais, que seguindo a tradição de boa parte da família, o queriam militar. Em 1858, Alfredo bacharelou-se em Ciências e Letras, destacando-se por sua precocidade, inteligência e memória. Seguindo os conselhos paternos, em 1859, matriculou-se na Escola Militar, no curso de Ciências Físicas e Matemática. Em 1861, alistou-se no Exército, bacharelando-se dois anos depois em Matemática e Ciências Naturais. Promovido a segundo tenente, deu prosseguimento aos estudos com um curso de artilharia e em 1864, seu penúltimo ano de Engenharia Militar, foi nomeado secretário da comissão de engenheiros e incorporado ao corpo

² HORÁCIO, *Epístolas*. Introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia. 2017. p.125.

³ HORÁCIO. *apud* TRINGALI, 1993, p.29, v 111.

do Exército que partiu para o Mato Grosso por ocasião da Guerra do Paraguai⁴. Sofreu na pele as atrocidades da Retirada da Laguna e tornou-se relator da Guerra ao Governo Imperial. Essa função exerceu grande influência no processo da gênese do escritor, servindo-lhe de base para muitos escritos (científicos, jornalísticos e literários).

Quando retornou ao Rio de Janeiro, em 1869, foi convidado pelo Príncipe Conde D'Eu para ser secretário de Estado Maior e redator do *Diário do Exército*, função que lhe rendeu muitos elogios, tanto de seus superiores quanto do público. Terminada a Guerra do Paraguai, foi promovido a capitão, concluiu o curso de Ciências Físicas e Militares e foi nomeado professor interino da Escola Militar, onde ministrou aulas de mineralogia e geologia.

Em 1871 publicou *La Retraite de Laguna*, traduzida para o português⁵ e publicada em 1874, numa versão apoiada pelo Governo Imperial e pelo Visconde do Rio Branco, que exigiu ampla divulgação da obra por considerá-la honrosa para o Exército brasileiro. Com todo o apoio a ela destinado, foi avidamente lida, lançando luzes sobre o nome de seu autor. Em 1872, Taunay lançou a primeira edição de *Innocência*, sua obra magna⁶.

Ainda nesse ano, foi eleito à Câmara dos Deputados e reeleito em 1875. Casou-se em 1874 com D. Cristina Teixeira Leite, filha dos Barões de Vassouras, uma das mais velhas e importantes famílias fluminenses. Foi promovido a Major em 1875 e nomeado pelo governo como presidente de Santa Catarina em 1876. Em 1878 se afastou da política em decorrência da queda do Partido Conservador, ao qual era filiado. Após esse período empreendeu longa viagem pela Europa tendo se dedicado à arte e aos estudos sociológicos. Retornou ao Brasil em 1880 defendendo reformas e instituições sociais, tais como a grande naturalização, o casamento civil, o registro civil, a necessidade de atrair imigrantes europeus para o país, a abolição da escravidão, entre outras.

⁴ A coluna expedicionária partiu de São Paulo em julho de 1865 e só chegou ao destino em janeiro de 1867.

⁵ A tradução foi realizada por Salvador de Mendonça (1841-1913). Foi advogado, jornalista, diplomata, escritor, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e um dos idealizadores do movimento Republicano no Brasil.

⁶ Obviamente a produção de Taunay não se restringe apenas às duas obras citadas, no entanto, foram as selecionadas para este breve perfil do autor em virtude do sucesso de ambas. Para conhecer toda a produção taunayniana sugerimos a leitura do perfil acadêmico elaborado por Arthur Motta, publicado na Revista da Academia Brasileira de Letras, em 1929, que consta em nossas referências.

Em 1881 foi eleito deputado por Santa Catarina e em 1885 pediu demissão do Exército para dedicar-se integralmente à política, quando foi nomeado presidente da província do Paraná. No ano seguinte foi reeleito deputado geral e tornou-se senador em decorrência da morte do Barão de Laguna.

Recebeu da Coroa o título de Visconde em 6 de setembro de 1889, mas a Proclamação da República e sua lealdade ao Imperador o levaram a retirar-se da política e voltar-se para a vida privada, ocupando-se mais de literatura e história, publicando grande número de escritos de todo gênero. Nesta época já havia se firmado como um homem de bastante prestígio porque participou ativamente da vida intelectual, artística, política e cultural do Brasil.

Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, colaborador da *Revista Brasileira* e associado do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; escreveu e tratou dos mais variados temas, em diversos gêneros e suportes. Esse talento polimórfico foi objeto de estudo de Arthur Motta (MOTTA, 1929)⁷, quem organizou, pela primeira vez, a obra de Taunay considerando suas edições, reedições e traduções, classificando-as por gênero e/ou tipos de suporte, nas seguintes categorias: romances, contos e narrativas, narrativas de campanha, viagens e descrições da natureza brasileira, memórias, crítica literária e artística, teatro, história, corografia e etnologia brasileiras, questões políticas e sociais, assuntos de vulgarização científica, discursos, biografias, traduções, colaboração na imprensa, composições musicais, fontes para o estudo crítico, notícia biográfica e subsídios para um estudo crítico acrescidos de um sumário para o estudo completo. Além disso, Motta elenca os pseudônimos utilizados pelo literato⁸ e complementa dados sobre o músico Taunay, que teria publicado, sob o pseudônimo Flavio Elysio, muitas composições: Chopinianas⁹, peças sacras, romances para piano e canto, valsas de salão, mazurcas¹⁰, estudos de concertos, peças para piano e violino etc.

Apesar de ter escrito e publicado tanto, sobre diversos assuntos e em vários meios, Taunay é lembrado e reconhecido apenas por duas de suas obras: *La Retraite de Laguna*¹¹ (1871) e *Innocencia* (1872).

⁷ MOTTA, Arthur. *Perfis Acadêmicos: Visconde de Taunay*. Revista da Academia Brasileira de Letras, 85, p. 42-62, jan.1929.

⁸ Sylvio Dinarte, Cormontaigne, André Vidal, Mucio Scaevola, Sentinella, Jorge Palmer, Heitor Malheiros e Flavio Elysio.

⁹ Valsas em estilo de Chopin

¹⁰ Dança tradicional de origem polaca.

¹¹ Resultado das experiências militares na Guerra do Paraguai.

Aos 25 dias de janeiro do ano de 1899, debilitado pelo diabetes, faleceu no Rio de Janeiro, com cinquenta e cinco anos.

1.2. *Innocencia*

Considerado por alguns críticos como de transição entre o Romantismo e o Realismo, *Innocencia* é um romance regionalista que narra a história de um amor impossível entre os jovens Innocencia e Cyrino. Órfã de mãe, a jovem fora criada reclusa pelo pai, o senhor Martinho dos Santos Pereira, guardião dos bons costumes e de palavra honrada. Os dois vivem numa fazenda, e Innocencia, aos dezoito anos, está prometida em casamento a um sertanejo chamado Manecão, pretendente escolhido como bom marido pelo pai e aceito pela resignação da filha. Innocencia adoece e o pai encontra um médico prático que passava pela região; Pereira pede-lhe que vá até sua fazenda para tratar da filha, mas adverte que não olhe para ela. A promessa do pai passa a correr sérios riscos a partir do momento em que Innocencia tem contato com o Doutor Cyrino Ferreira Campos, por quem se apaixona e tem o sentimento retribuído.

Pereira desconfia de todos os homens que pudessem ter contato com Innocencia, revelando uma visão bastante machista e patriarcal, mantendo a filha o quanto mais possível encarcerada, o que faz com que a protagonista quase não apareça no romance e fale menos ainda. Para Pereira, ter uma filha era motivo de constante preocupação e incômodo, por isso queria celebrar logo o casamento dela com Manecão. Cyrino e Innocencia tentam ganhar tempo para impedir o cumprimento da promessa; entretanto, o amor dos jovens não se concretiza e o romance é rematado por um final trágico.

O enredo se desenvolve em cenários de regiões do Brasil Central, retratando os costumes regionais e peculiaridades da fala do sertanejo, distribuídos em trinta capítulos e um epílogo. Todos os capítulos são introduzidos por epígrafes retiradas a autores clássicos, como Horácio, Menandro, Ovídio, Goethe, Rousseau, Shakespeare, Cervantes, Xavier de Maistre, Molière e outros, antecipando e guardando profunda relação com o que será narrado.

Concebido por Taunay para ser um livro marcante e decisivo para a literatura brasileira - "Talvez para sempre, pode parecer imodéstia de minha parte; mas não sei,

nutro a ambição de que hão de chegar à posteridade duas obras minhas *A Retirada da Laguna e Innocencia...*” - (TAUNAY, 1948, p. 124), essa foi e continua sendo a obra responsável por sua fama, a produção que o levou às páginas da posteridade literária nacional.

Em língua portuguesa, no Brasil, *Innocencia* teve quatro publicações em vida do autor¹². A primeira edição, escrita em fins de 1870 e impressa em 1872, foi publicada pela Typographia Nacional. Por ser considerada uma obra raríssima, foi digitalizada e seu arquivo (número 018974_COMPLETO.pdf) está disponível para *download*¹³ no acervo da Biblioteca Digital Brasileira, da Universidade de São Paulo, referência nacional no campo de digitalização de acervos. A obra é encadernada em pleno couro azul, com dimensões de 18,8 centímetros de altura por 12,7 centímetros de largura, totalizando 289 páginas. Na falsa folha de rosto¹⁴, centralizado acima, e com fonte maior que os demais elementos, consta o título do romance grafado em caixa alta: “INNOCENCIA”. No meio da mesma folha, o pseudônimo “Sylvio Dinarte” e logo abaixo, também centralizado o subtítulo “Autor da/ MOCIDADE DE TRAJANO E LÁGRIMAS DO CORAÇÃO”¹⁵. Centralizada, na parte inferior, o que parece ser uma etiqueta, já desgastada pela ação do tempo em que se lê, na primeira linha: “Livraria Civilização” e logo abaixo “COSTA & SANTOS”, seguidos de um endereço “RUA DE S. JOÃO, N. 10 C”, terminando com “S. PAULO”. Na folha de rosto, acima e centralizado, repete-se o título do romance, em caixa alta. Mais abaixo a palavra “POR” e em seguida o pseudônimo “Sylvio Dinarte”, na linha abaixo “autor da” / “MOCIDADE DE TRAJANO E LÁGRIMAS DO CORAÇÃO”. Após um espaço em branco há um desenho de um ramo, um arabesco, que separa os dados anteriores da inscrição centralizada “RIO DE JANEIRO / TYPOGRAPHIA NACIONAL/ 1872. A edição apresenta alterações exógenas¹⁶: encontra-se manuscrita, na parte superior esquerda, em posição perpendicular, a identificação “José Freitas Guimarães. / São Paulo – out^o - 1895”, seguida de uma assinatura ou rubrica, sobrescritas aos títulos

¹² De acordo com os preceitos da crítica textual, edições não-póstumas (denominação utilizada daqui em diante).

¹³ O *download* ou a visualização da primeira edição de *Innocencia* está no seguinte endereço eletrônico: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4865> acesso em 2 de março de 2018.

¹⁴ A falsa folha de rosto foi criada para proteger a folha de rosto. Pode ser chamada de anterosto, frontispício ou falso rosto.

¹⁵ Na descrição do *corpus*, das edições não-póstumas, a barra significa quebra de linha.

¹⁶ Alterações exógenas são modificações derivadas da corrupção do material utilizado para registrar um texto, que ocorre independentemente da vontade do autor, tais como ação do tempo, de insetos, vandalismo, do tipo de papel etc. (CAMBRAIA, 2005)

de outras obras de Sylvio Dinarte. A abreviatura “out^o” provavelmente se refira a outono ou outubro. Na sequência, temos uma página para a epígrafe. O título do romance novamente está centralizado, grafado em caixa alta. A epígrafe, tomada a *Waverley*, de Walter Scott, foi impressa com recuo, alinhada à direita na página, totalizando seis linhas. A página da dedicatória traz no alto, centralizado, o vocativo “Ao Doutor” e logo abaixo, antecedido por um espaço, “José Antonio de Azevedo Castro”, separado por um traçado das expressões centralizadas na parte inferior da página “AMIGO DE INFANCIA / E / INSEPARAVEL COMPANHEIRO”. Em outra página consta o texto da dedicatória: o vocativo “Castro” foi impresso no canto superior direito, na sequência o texto, que mantém relação com um poema de Horácio, conforme veremos, centralizado, dividido em quatro parágrafos que resultam em treze linhas. Consta o nome “SYLVIO DINARTE”, à direita, na parte inferior da página, como uma assinatura, e logo abaixo, alinhada à esquerda a indicação de local e data: “Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872”. Na décima quinta página do romance, a nona numerada, inicia-se o primeiro capítulo. Centralizado no topo da página, mais uma vez o título do romance em caixa alta, um traço curto abaixo, a identificação “CAPITULO I”, o título, “O SERTÃO E O SERTANEJO”. Logo abaixo, duas epígrafes e a mancha do texto, com apenas oito linhas. A edição não tem prefácio e nada mais consta de diferente no restante do arquivo do romance digitalizado. A leitura flui bem, pois o exemplar parece ter sido muito bem cuidado e digitalizado, sem alterações exógenas no interior dos capítulos. O índice está ao final do romance e ocupa duas páginas. Esse arquivo foi impresso em formato A3 para o desenvolvimento de nosso trabalho durante o mestrado. Após a descoberta e constatações da quarta edição, optamos pela mudança e a selecionamos como nossa *editio princeps*, o texto base desta pesquisa.

A segunda edição, publicada em 1884 pela Typographia de G. Leuzinger & Filhos estava à venda, em volume, pelo site “Estante Virtual”¹⁷, que reúne livrarias e sebos de todo o Brasil. Foi adquirida pelo valor de R\$400,00 na Livraria Incunábulo, de São Paulo. Em contato com os vendedores por e-mail, soubemos que mandaram reencadernar o exemplar. Sua capa é confeccionada em capa dura, com estampa mesclada em tons de marrom e creme, semelhante ao mármore. Está composta pela

¹⁷Endereço eletrônico:

https://www.estantevirtual.com.br/?gclid=EAlalQobChMIhMj7qIvQ2QIVGbXCh2O1wy3EAAYASAAEgLQqvD_BwE

junção de outro tipo de material no lombo e meio lombo, imitando couro marrom. As páginas do exemplar estão levemente amareladas e algumas um pouco mais manchadas, aparentemente porque seu dono acondicionava flores e folhas em seu interior; essa característica não compromete a leitura do texto, que não apresenta mais nenhum tipo de alteração exógena. O pseudônimo “SYLVIO DINARTE” e o título “INNOCENCIA” foram gravados em letras douradas no lombo do livro, entre nervos. Na primeira folha, decorrente da nova encadernação, no canto superior direito está escrito a lápis o preço cobrado pela livraria “400”. Trata-se de testemunho de grande importância para a pesquisa, devido às características distintas da primeira edição.

Entendemos por testemunho, segundo os preceitos da crítica textual (CAMBRAIA, 2005)¹⁸:

[...] cada registro de um texto escrito”, “que pode ter sido fixado pelo próprio autor (*testemunho autógrafo*), por outra pessoa mas com supervisão do autor (*testemunho idiógrafo*) ou ainda por outra pessoa sem supervisão do autor (*testemunho apógrafo*). Nos dois primeiros casos, pode-se dizer ainda que se trata dos *originais*, pois registram efetivamente a vontade do autor em função do controle exercido pelo próprio de forma direta (*test. Autógrafo*) ou indireta (*test. Idiógrafo*); já no terceiro caso, diz-se que se trata apenas de uma *cópia*. (CAMBRAIA, 2005, p. 63-64)

Essa edição também apresenta falsa folha de rosto, na qual consta apenas o título do romance, centralizado na página e em caixa alta: “INNOCENCIA”. Na folha de rosto, o nome do romance aparece em vermelho, centralizado na parte superior da página, grafado em caixa alta. Logo abaixo o “POR” e após um espaço, o pseudônimo “SYLVIO DINARTE”, desta vez grafado em maiúsculas apenas. Apesar de o pseudônimo continuar aparecendo na primeira página, abaixo dele, centralizado e entre parênteses surge uma identificação mais direta: “(ESCRAGNOLLE TAUNAY), seguida, na próxima linha, de alusão a outras obras: “Autor da *Mocidade de Trajano, Céos e Terras do Brazil*, etc.”. A inscrição “2ª EDIÇÃO” está bem centralizada. Na parte inferior da página, centralizado consta: “RIO DE JANEIRO / TYP. DE G. LEUZINGER & FILHOS, RUA DO OUVIDOR 31 / 1884”. Na próxima página, a citação de Scott da primeira edição é substituída por uma apreciação de Francisco Otaviano¹⁹,

¹⁸ CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁹ “ Francisco Otaviano (Francisco Otaviano de Almeida Rosa), advogado, jornalista, político, diplomata e poeta, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 26 de junho de 1826, e faleceu na mesma cidade em 28 de junho de 1889. É o patrono da cadeira n. 13, por escolha do fundador Visconde de Taunay. Por ocasião da Guerra do Paraguai, foi enviado ao Uruguai e à Argentina, substituindo o Conselheiro Paranhos na Missão do Rio da Prata. A ele coube negociar e assinar, em Buenos Aires, em 1º de maio de 1865, o tratado de aliança ofensiva e defensiva entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai, no combate comum a

totalizando cinco linhas no meio da página, alinhadas à direita, assinada, mas sem referência, na qual se augura longa vida ao romance, comparado aos de Walter Scott. Há uma página para chamada da dedicatória, com o texto centralizado “A / JOSÉ ANTONIO DE AZEVEDO CASTRO / AMIGO DE INFANCIA²⁰”. Na página seguinte, o texto da dedicatória, com o vocativo “Azevedo Castro,” localizado no canto superior direito da página. A fonte utilizada nesta edição parece manuscrita e em itálico. Assinada por “A. D’ESCRAIGNOLLE TAUNAY”, sem fonte em itálico, o que confere destaque ao nome. A data não muda, apesar de constatarmos alterações no texto da primeira para a segunda edição: “Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872”. Na sequência o romance tem início, e centralizado, no topo da página está seu título em caixa alta: “INNOCENCIA”. Após um espaçamento, “CAPITULO I”, o título “O SERTÃO E O SERTANEJO” e três epígrafes. O texto da narrativa tem início com um “C” capitular muito bem elaborado, com ramificações. Esse uso se repete em todos os capítulos. O texto apresenta alterações em número e variabilidade consideráveis em relação à primeira edição, o que nos leva a pensar como Spaggiari & Perugi (2004, p. 222)²¹, quando afirmam: “A profundidade e a extensão do trabalho de reescrita ‘tornam aceitável que, pelo menos da primeira para a segunda versão, se fale de facto, num novo romance’”. O primeiro capítulo se apresenta tripartido, introduzido por algarismos romanos a partir da segunda parte, o que não acontecia na primeira edição, que contava com um texto corrido, mas será adotado nas próximas edições não-póstumas lançadas. O volume mede 19,5 cm x 12 cm, tem 309 páginas numeradas e após o término da narrativa, está o índice, que ocupa apenas uma página.

Mesmo que a terceira edição (1896) tenha sido eliminada do processo por ser exatamente igual à segunda²², no que concerne à fortuna editorial, é importante reportarmo-nos a ela. Publicada pela Laemmert & C. Editores, com sede em São Paulo e no Rio de Janeiro, também foi adquirida em volume pelo site Estante Virtual, da livraria Vertente por R\$189,29. Encadernada em capa dura, verde escura, traz na lombada as inscrições “P. DE TAUNAY” E “INNOCENCIA” em dourado. Mede 18,5

Solano Lopez, do Paraguai”. Foi tradutor de Horácio. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/francisco-otaviano/biografia>> Acesso 20 maio 2018.

²⁰ Notamos que o trecho “inseparável companheiro” foi retirado da dedicatória nessa edição.

²¹ SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da Crítica Textual: história, metodologia, exercícios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

²² Processo denominado *Eliminatio codicum descriptorum* (eliminação de cópias), relacionado ao método lachmaniano. Em filologia, é a ferramenta indispensável para a preparação de uma edição crítica de um texto.

cm x 14 cm, tem 414 páginas e o índice também está ao final do romance, ocupando duas páginas. Quando recebemos o exemplar, a capa já estava se deteriorando e continua colada ao livro apenas pela contracapa. Na falsa folha de rosto apenas o nome do romance, centralizado na página, grafado em caixa alta. Na folha de rosto vemos uma alteração exógena, uma dedicatória de “Alberto de XXXXX²³ a sua irmã Alzira”, escrita acima do título do romance, perpendicular e com cuidado para não corrompe-lo. Tudo é grafado em preto, “INNOCENCIA” está centralizado, em caixa alta. Após um espaço a palavra “PELO”, mais um espaço e a identificação “VISCONDE DE TAUNAY” / (SYLVIO DINARTE) / AUCTOR DA MOCIDADE DE TRAJANO, CÉUS E TERRAS DO BRAZIL, ETC.” Após um traço curto, a inscrição “3ª EDIÇÃO”, uma imagem de um ramo de flores em arabesco e, também no centro da página, na parte inferior, as informações impressas “RIO DE JANEIRO e S. PAULO / LAEMMERT & C., EDITORES / 1986”. A qualidade das páginas dessa edição é inferior, mais parecida com a textura de uma página de jornal, mas mais amarelada que aquela, grosseira. À sequência vem a página de dedicatória, depois a epígrafe de Francisco Otaviano, impressa em fonte pequena, deslocada para a direita. Logo após está a página com o texto da dedicatória a “Azevedo Castro,” com o vocativo na parte superior direita, o texto no centro em itálico e a assinatura A. D’ESCRAGNOLLE TAUNAY” e manutenção da data da primeira edição, 8 de Julho de 1872. Difere das edições anteriores pela apresentação de prefácio e assinatura d’ “OS EDITORES”, datada de 20 de Julho de 1896 - texto em que afirmam que o romance obteve mais êxito no exterior do que em nosso país. As duas primeiras edições haviam se esgotado e por isso lançavam a terceira, para atender ao interesse do público.

Neste volume, logo que abrimos a primeira capa, encontramos um recorte de jornal, infelizmente sem o nome do periódico e a data, mas significativo por conta de seu conteúdo que reitera o exposto no prefácio da terceira edição e reforça o discurso dos editores, comprovando o interesse do público pelo romance e seu sucesso após a segunda edição

A casa *Laemmert* acaba de publicar em uma edição que faz honra às suas oficinas este apreciado romance do nosso compatriota o Sr. visconde de Taunay.

²³ A repetição das letras “x” foi usada para demonstrar que não se entende o que está escrito.

Innocencia, que aparece agora em 3ª edição, é dos livros escriptos em portuguez o que mais traducções tem tido depois dos *Luziadas*²⁴, pois que se acha vertida nas línguas franceza (2 vezes), italiana, norueguesa, japoneza, allemã e inglesa.

Esse encontro nos fez pensar no tipo de leitor que comprou este volume anteriormente, que tipo de leitura teria feito já que se mostrou interessado em guardar registros do sucesso do romance, do lançamento de mais uma edição, ainda que não habituado a registrar com eficiência, pois recortou apenas a notícia, uma espécie de nota, o que não nos possibilitou saber nem onde, nem quando, nem por quem foi publicada. Assim como procuramos com essa pesquisa refazer o caminho da criação e da refação do romance, nos deparamos com as incógnitas dos caminhos de leitura que o exemplar impresso, que agora está em nossas mãos, percorreu desde o lançamento.

A quarta edição do romance, publicada em 1899, ano da morte do Visconde, foi descoberta recentemente. Devemos muita gratidão ao professor Dr. Francisco José de Jesus Topa, que saiu de Portugal e veio encontrá-la na Biblioteca Rio-Grandense. Ciente da pesquisa que realizávamos, ao se deparar com a quarta edição na biblioteca, encomendou sua digitalização. Não tivemos contato com o exemplar físico, mas o arquivo da digitalização está conosco. Diferentemente da 1.ª edição, essa tem a autoria atribuída exatamente ao seu autor, cujo pseudônimo, Sylvio Dinarte, surge apenas citado entre parênteses. Publicada pela Laemmert & C. Editores, em 1899, possui 421 páginas, não traz ilustrações e a leitura do texto pode ser realizada de forma muito tranquila, haja vista o cuidado e a conservação do material, que, apesar de alguns aparentes furos de traças e algumas manchas, não apresenta alterações exógenas que comprometam o texto digitalizado e disponível em CD-rom encomendado à Biblioteca Rio-Grandense, depositária do exemplar do romance. O exemplar físico mede 19 cm e na biblioteca de origem está sob o número 40.893, na localização SAGE0122p5.

Sua leitura provocou modificações em nossa pesquisa, que até o momento tinha eleito a 2ª edição do romance como o texto base para a realização do cotejo e para as discussões. No entanto, a quarta edição nos revelou que mais alterações foram efetuadas por Taunay no texto, apesar de seu debilitado estado de saúde,

²⁴ Pode ser que tenha decorrido dessa afirmação o discurso reiterado pela crítica que afirma a superioridade de *Innocencia* se comparada aos *Lusíadas*, em número de leitores, perdendo apenas para a bíblia.

utilizando como base a segunda edição. A capa do romance foi artisticamente elaborada, com capitular em vermelho, chamando a atenção para o título e fazendo o jogo de palavras entre o nome da protagonista e o vocativo usado pelo pai (Nocencia), questão abordada por Silveira (1992) filologicamente. As outras obras citadas continuam sendo *Mocidade de Trajano* e *Ceos e Terras do Brazil*. A inscrição “4ª edição” vem marcada na primeira página. A folha de rosto reproduz as informações da anterior, acrescenta-lhe um arabesco que se assemelha a uma coruja e restringe a edição à Laemmert do Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, 66. A dedicatória continua igual à das edições anteriores, mais contida, e o texto dedicado a Azevedo Castro, pedindo-lhe indulgência, sofre alterações pontuais, não lhe desconfigurando o teor inicial. A epígrafe segue sendo a de Francisco Otaviano, sem maiores referências.

A quarta edição difere das anteriores porque resgata os prefácios: primeiro o da quarta edição, com sete páginas, assinado pelos editores a 10 de agosto de 1898. Esse texto revela ao leitor que Taunay gostaria de ter alterado o romance em muitos pontos, mas por fim, decidiu manter o livro em seu formato original. A quarta edição também traz o prefácio da terceira, que por sua vez, já se remetia ao da segunda; elementos que contribuem para a constituição de uma trajetória editorial do romance.

Até este momento comentamos e descrevemos as edições brasileiras não-póstumas de *Innocencia*, que fazem parte do *corpus* desta tese, mas, para reforçar a importância e a recepção que o romance obteve, vamos observar sua relação com outros países nas traduções realizadas e suas versões para outras linguagens artísticas no intuito de confirmar a importância desse romance para Taunay e para a literatura brasileira.

Quanto às traduções, foi editada em francês por duas vezes: a primeira em 1883, publicada como folhetim no *Courier International*, de Paris e, a segunda, em 1895, impressa no rodapé do mais conceituado jornal francês da capital, *Le Temps*, com tradução do romancista francês Olivier Du Chastel. Recebeu duas versões em italiano: uma do publicista G.P. Malan (Editor Roux, de Turim, 1893) e outra em folhetim, no *Corriere de La Sera* de Milão, em 1895. Também foi traduzida para o alemão por Arno Philipp, em 1894, para o dinamarquês pelo Dr. Bjarving-Pettersen em 1893 e para o inglês por James J. Welles, em 1889. Curiosamente foi o primeiro romance da literatura brasileira a ser traduzido para o japonês (1897). Em 26 de maio

de 1893²⁵, o literato japonês Kawana Kwandzo enviou uma carta de Tóquio pedindo ao autor licença para traduzi-la, baseando-se na tradução inglesa de Welles²⁶. Essa tradução somada a mais duas em inglês, foram objeto de estudo de Frederik Garcia em “Três versões de um Romance de Taunay” (1970)²⁷, publicado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da Universidade de São Paulo, em que o estudioso compara as edições e para chegar aos objetivos de cada uma. Concluiu que a intenção das traduções analisadas era a de usar o romance como instrumento de divulgação do Brasil. Para completar a lista de idiomas para os quais foi traduzido, resta-nos citar o espanhol (1897, 1902, 1905, 1906, 1923), o flamengo (1912), o croata (1925), o sueco (1896) e o polonês (sem data).

O romance foi adaptado para o cinema e o teatro, um caso à parte entre as produções de Taunay. Em 1915 foi publicada *Innocencia: Peça de Costumes do Interior em Cinco Actos (Adaptação à Scena do Romance Original do Visconde de Taunay)*, de Carlos Gomes. O filme *Inocência*, de Walter Lima Júnior, de 1983²⁸, é baseado no roteiro do cineasta Bruno Barreto.

Innocencia foi e continua sendo lida, o que podemos comprovar pelo número de edições publicadas do romance até hoje²⁹. Sobre as edições impressas em volume obtivemos os seguintes dados em contato com algumas editoras existentes no país: as editoras “Saraiva” e “Ática/Scipione” estão em sua trigésima edição; “Rideel”, “FTD” e “Moderna”, na segunda edição, “Ciranda Cultural” na primeira e “Martin Claret” na quarta edição.

Em contato via e-mail para ter acesso ao número de edições já lançadas por cada editora, perguntamos também qual era o texto base utilizado por elas para o lançamento das novas edições. Curiosamente, apenas uma delas, a Martin Claret, nos respondeu, afirmando basear-se no texto de 1872, o que já contestamos por meio de confronto realizado entre a primeira edição e a publicada pela editora em um artigo para conclusão de uma disciplina do Programa de Pós Graduação.

²⁵ Data em que já havia sido publicada a segunda edição no Brasil (1884), da qual podemos, como Veríssimo (1901), datar a verdadeira fama do romance.

²⁶ Informação dada pelo próprio Taunay em suas *Memórias do Visconde de Taunay* (1948).

²⁷ GARCIA, Frederik C. H. Três versões de um Romance de Taunay. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB). USP, 1970. p.83-97.

²⁸ Há duas versões anteriores, de 1915, dirigida por Vittorio Cappellaro, e de 1948, dirigida por Luiz de Barros.

²⁹ Esse número é praticamente impossível de ser fechado se levarmos em conta as edições digitais e as *on-line* existentes na atualidade.

Desejoso de sucesso, Taunay utilizou uma estratégia de divulgação do romance antes de sua publicação em volume: o primeiro capítulo da obra foi publicado na primeira página do periódico *A Nação*, sob o pseudônimo Sylvio Dinarte, nos dias 13 e 14 de novembro de 1872 (edições número 116 e 117), na seção “Folhetim da Nação”, conforme se pode comprovar nas seguintes imagens³⁰.

³⁰ Além de trazer ao leitor a oportunidade de ter contato direto com fontes primárias, objetivamos com o uso das imagens d’ *A Nação*, questionar e desconstruir parte do discurso cíclico da crítica literária e dos biógrafos de Taunay, os quais afirmam nas fontes indiretas de estudo sobre o romance, que *Innocência* foi publicada primeiramente em folhetim. Levando em consideração a seriedade de uma pesquisa desse porte, devemos corrigir a informação, alertando aos leitores que houve publicação do primeiro capítulo em folhetim no referido periódico, mas não do romance completo, como se tem dado a entender há anos.

Ainda na Ilustração 1, na seção “Noticiário”, na entrada “Folhetim”, podemos ler o texto que prepara os leitores do jornal para o contato inédito com o primeiro capítulo do romance, de forma bastante encomiástica, estrategista e mercadológica, enaltecendo as qualidades do literato, ainda nomeado pelo pseudônimo, mas já reconhecido pela *Mocidade de Trajano* (1871) e *Lágrimas do Coração* (1872). Há preocupação em chamar a atenção do público leitor, mas nota-se o anseio de que o público especializado leia o romance e sobre ele se pronuncie:

[...] publicando o primeiro capítulo do seu novo romance inédito, fazemol-o com a grata certeza de que os amigos das boas letras nos agradecerão o termo-lhes assim proporcionado o ensejo de prelibar a taça em que, dentro em pouco, ser-lhes-ha dado sorver a largos tragos” (*A Nação*, 13 de nov. de 1872, p. 1)

Deve ser levado em consideração que o periódico já estava publicando a quarta parte de “*O Corta Cabeças*”, de Luiz Noir, na primeira página, mas foi deslocada nesses dois dias para a segunda página, lugar de menor destaque, destinando a primeira ao capítulo “*O Sertão e o Sertanejo*”, de *Innocencia*. A publicação da quarta parte do texto de Noir retorna ao jornal na primeira página em 15 de novembro de 1872.

Dados retirados do site da Biblioteca Nacional³¹ informam que no Rio de Janeiro existiram vários periódicos *A Nação*. Esse, de propriedade de João Juvêncio Ferreira de Aguiar, começou a circular diariamente em 3 de julho de 1872, excetuando-se os domingos. Foi lançado com quatro páginas com seções e temas variados, impresso em formato *standard* na Typografia Americana, situada à rua do Ouvidor. Entre seus redatores figuravam autores e políticos, entre eles o visconde do Rio Branco, que, conforme vimos, era conhecido e incentivou a carreira literária do Visconde de Taunay, recomendando ampla divulgação da *Retirada da Laguna* (fato que projetou o autor no cenário brasileiro).

Outra estratégia utilizada por Taunay na divulgação do romance foi a publicação de anúncios nesse mesmo periódico entre os anos de 1872 a 1874.

³¹ Dados colhidos diretamente do site da Biblioteca Nacional disponíveis em <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-nacao/>>. Acesso em 14 de jun. de 2017. A Biblioteca conta com 1075 edições do periódico compreendendo o período de 1872 a 1876, todas disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira.

Conforme nosso levantamento, no ano de 1872 foram publicados 17 anúncios entre os meses de novembro e dezembro; em 1873 foram 3 e em 1874, 5.

Inserimos a imagem de uma página do jornal em que consta o anúncio para que o leitor possa conferir esta fonte indireta, que contribui para o entendimento e acompanhamento do projeto de divulgação do romance.

Optamos por inserir uma quebra de página a fim de que a qualidade da imagem ocupe uma página e haja visualização satisfatória quando impressa.

ESSENCIA DE CAROBA
Cura tosse, escorria, empiema, arnia, comidões, dardios, prurido, erupções, borbulhas, manchas, yspitias e todas as moléstias de pele.

A VENDA
PROPRIAMENTE NAS LIVRARIAS DE
GARNIER & THOMPSON
INNOCENCIA
ROMANEO POR
SILVIO DINARTE

MOCIDADE DE TRAJANO
LAGRIMAS DO CORAÇÃO

MOLESTIAS DO PEITO!
Cura-se, nutrido-se, da tísica pulmonar!!!!

Nós oferecemos: 1.º aos doentes provas sérias; 2.º aos Srs. medicos veridicarem nossas experiencias para mostrar que a FARINHA MEXICANA do docto Benito del Rio (Mexico) é o especifico seguro e commo para curar a tísica pulmonar até o principio do 3.º gráo, molestias do peito, bronchites chronicas, catarrho pulmonar e molestias dos ossos, pobreza de sangue, etc.; deposita na drogaria especial da Viuva Galley.
75 RUA DO HOSPICIO 75

Roupa para escravos
por preços diminutissimos; no Pão de Assucar, rua de S. Pedro n. 40.

E. SOUPLÉ
RELOJEIRO E JOALHEIRO
137 RUA DOS OLIVEIROS 137
ESQUINA DA DO
GENERAL CAMARA
OUTORA DO SABÃO

THEATRE LYRIQUE FRANÇAIS
AUJOURD'HUI
Mercredi 27 Novembre 1872
7.ª REPRESENTATION DE

LE TRONE D'ECOSSE
opéra bouffe en 3 actes, et 4 tableaux par MM. H. Crémieux, et A. Jérome, musique d'Hervé.
Décor peints par M. André C... - Costumes et accessoires entièrement neufs.
1.ª acte.—De l'influence de la Botte sur le cœur d'une jeune fille.
2.ª acte.—Ministre et marchand de Vin.
3.ª acte.—Maître Rator ministre, chassé-croisé.
4.ª tableaux.—Tout s'arrange.
La scène se passe en Ecosse.
Milite à l'avance du midi à 8 heures.
Prix des places, loges de 1.ª et balcons 15; de 2.ª galeries 10; orchestre galeries 5; en terre 1000.
On commencera à 8 heures.
L'administrateur provisoire I. RICATY.

CORRENTES
Grande variedade de ricas medalhas de ouro e prata modernas, a preços baixos; na relojoaria e joalheria da rua dos Olivares n. 137, esquina da do General Camara.

NAO HA MAIS CASPAS
O especifico anti-caspa, o verdadeiro regenerador do cabelo e distribuidor da caspa, achado e vendido no deposito geral. Praça da Constituição n. 84 e 86 Gomes & Ferreira, Loja do Canto, e em todos os estabelecimentos deste genero de perfumarias.

Colletes de casimira preta
no Pão de Assucar, rua de S. Pedro n. 40.

MEDALHAS
Grande variedade para honras, senhores e meninas, a preços baixos; na relojoaria e joalheria da rua dos Olivares n. 137, esquina da do General Camara.
Paletós sobre de panno preto
no Pão de Assucar, rua de S. Pedro n. 40.

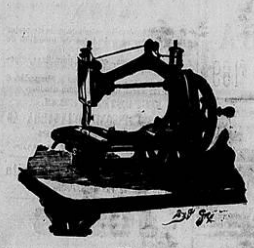
Pão de Assucar de seda a 4 e 50000
no Pão de Assucar, rua de S. Pedro n. 40.

COMPRA-SE
ouro, prata e pedras preciosas; na relojoaria e joalheria da rua dos Olivares n. 137, canto da do General Camara.
Dinheiro.
Da-se sobre penhor de prata, ouro e brilhantes, na casa do L. Erard & Irmao; rua da Lampadaria n. 66.

GRANDE CIRCO IRMAOS PEREIRA
30 Rua do Espirito Santo 30
Entrada da grande companhia equestre, gymnastica e acrobatica debaixo da direccão dos irmãos Pereira.

Sabbado 30 de Novembro de 1872
(às 8 horas da noite em ponto)
Exhibição de difficeis trabalhos equestres, gymnasticos, acrobaticos, aerios e mimicos.
M. L. PEREIRA
denominada a verdadeira filha do ar, trabalhando em difficilissimos e perigosos equilibrios sobre o trapecio.
Representações todos os dias até as 8 horas da noite em ponto, e aos domingos e dias sanctados nos dias 4 e 16 horas da tarde e outras ás 9 e 12 da noite.
As cantas da companhia são sempre pagas nos dias 1 e 16 de cada mez.
Os bilhetes de entrada e venda no circo todos os dias de funcção, das 10 horas da manhã em diante.
PREÇOS.—Camarotes 15; cadeiras de 1.ª classe 8; dias de 2.ª 28; garças 15000.

TRIUMPHO DO GENIO MECANICO
NOVAS MACHINAS AMERICANAS PARA COSTURA
ESPECIALIDADE PARA PÉ E MÃO, PARA MÃO SÓ



Para uso das familias e das fabricas é
SUPERIOR AS OUTRAS MACHINAS
ATE AGORA INVENTADAS, EM
SIMPLICIDADE, SOLIDEZ E BELLEZA
E' feita segundo os principios mais adiantados de mecanica, sendo o resultado dos esforços dos inventores de mais talento do paiz, depois de uma longa serie de experiencias.
Esta machina embalha, põe cordão, acelleha, Borda, faz pregas, pesponta, dobrás, Franco e cose ao mesmo tempo sem ser preciso alihavar.
E trabalha tão bem em seda, como no linho e algodão.
SIMPLES, COMPACTA, EFFICAZ E COMPLETA
Ella é excellente tanto para fazer obra fina, como para obra grossa; em summa é um



N. 1
PARA MÃO
É simples no seu mecanismo,
Certa nos seus resultados,
E duravel em todas as suas peças.

TRIUMPHO DO GENIO MECANICO
E' a unica machina de costura de duas pespontas que trabalha bem e que se vende por barato.
Neste estabelecimento existe um grande sortimento de machinas de todos os autores; e para todos os preços a principiar de 30\$, que se vendem garantidas a dinheiro e a prestações mensaes.

N. 2
PARA PÉ E MÃO
E' esta machina a mesma n. 1, com a differença que leva a sua caixa que a cubre do pó, quando não está sendo usada. Tambem leva um pedal a sua mesa.

29 RUA DO THEATRO 29
BASTOS & MACEDO

20.ª loteria concedida para o patrimonio do Hospicio de Pedro II; extrahida em 27 de Novembro de 1872.

Table with columns for prize numbers and amounts, including sections for 20000 and 50000 prizes.

Ilustração 3. Anúncio do romance Innocencia no Jornal A Nação em 27 nov. 1872. Ano 1872. Edição 00128. p.4 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=586404> Acesso em 05 mar. 2017

Considerando a importância do romance para seu autor e seus claros objetivos, o projeto de divulgação levado a cabo com empenho e o grande número de edições e traduções publicadas ainda hoje do romance, comprovamos que *Innocencia* foi e continua sendo a obra responsável pela fama de Taunay.

Innocencia é um dos romances do Visconde de Taunay no qual mais se evidencia a experiência adquirida nas viagens para a guerra, reelaboradas e coadas pelo olhar de um narrador encantado pela natureza brasileira, pelos tipos e costumes sertanejos. É a obra que, em sua composição, revela a formação artística e intelectual do autor, que utiliza a reprodução exaustiva da vida como critério de verdade, para criação e manutenção da verossimilhança. Nesse sentido, não podemos nos esquecer da importância da imagem para a família de pintores, sustentáculo básico da construção da memória em Taunay, que o teria impulsionado à obsessão pela descrição. Apaixonado pelo exotismo brasileiro na fauna e na flora e conhecedor dos autores clássicos, compôs essa obra que, à semelhança de outras de sua autoria, se destacam pelo caráter pictórico. Somem-se a isso, em *Innocencia*, a racionalidade em sua elaboração, desde o projeto, embasado em lições clássicas, a constante preocupação com a recepção do romance pelo público e pela crítica, e o constante trabalho de reelaboração do texto, que abordamos nesta tese nas seções que seguem.

Esses quatro fatores elencados levariam o leitor deste trabalho a pensar que as alusões ao romance teriam surgido em grande número após tanto empenho; contudo, não foi exatamente o que aconteceu.

Ainda que *A Retirada da Laguna* e *Innocencia* sejam apontadas como as duas obras mais famosas do Visconde, nada supera o número de pronunciamentos sobre a segunda, muito mais comentada. Após a leitura de mais de trinta textos de caráter crítico sobre o romance, foi possível perceber que muitos críticos se repetem e que os pronunciamentos a respeito de *Innocencia* surgem em maior número após a publicação da segunda e terceira edições. O silêncio da crítica gerou desconforto em Taunay, conforme confessou em carta ao amigo Montenegro, em 19 de agosto de 1893³²:

³² Os trechos foram extraídos da correspondência de Taunay que se encontra disponível no site da Biblioteca Nacional. Os excertos mencionados podem ser consultados em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_018.pdf. CDD 928. Objeto digital mss459500_018. Localização original 050,001,008 n.018 – Manuscritos. Para facilitar a leitura optamos por inserir a carta, dividida em partes, nos ANEXOS A, B e C

Estimei saber quanto Innocencia lhe agradou. Não é que agora o litterato japonês Kawana Kurandjo me pediu licença para traduzil-a em sua língua, segundo a versão ingleza de James Wells? Corre mundo o meu livro. Ah! se eu tivesse sido ajudado pelo applauso publico do meu paiz, houvêra podido tanto! (TAUNAY, 1893)

[...]

Empreste ao nosso Artagão Innocencia para que elle a leia. Desejo ver a vibração daquele bello talento ao toque da minha pena, tão mal apreciada no Brazil. Não são senão alguns espiritos selectos que lhe hão feito justiça inteira, desde principio, Carlos Von Koseritz em uma franqueza e entusiasmo que, na época, offenderão José de Alencar. (TAUNAY, 1893)

Essa insatisfação também é explicitada em carta de 11 de setembro de 1876(?)³³ destinada a José Arthur Montenegro, da qual extraímos alguns trechos que revelam esse incômodo de Taunay pela falta de reconhecimento sobre seus escritos literários no Brasil

Não estava lembrado, se já lhe remeti o exemplar prometido de Innocencia em frances. Responda-me com brevidade. Agora mesmo acabo de dar autorização para que traduzam esse meu romance (escrito em 1871, há, portanto 25 anos!) em espanhol – à casa Berald de Madrid e ao Sr. José Soto, de Buenos Aires. Singular a marcha desse livro pelo mundo literário, rompendo a incógnita da língua em que foi escrito, o idioma português tão pouco espalhado e conhecido.

[...]

Não há livros em português, com exceção dos Lusíadas, que tanto tenha merecido dos estrangeiros, e entretanto os nossos literatos como que fingem não dar importância a caso tão extraordinário e lisonjeiro para todo o Brasil. É que não pertenço, nem jamais pertenci, às rodinhas de elogio mútuo e ainda é X XXXXX, apelando, sobretudo para o juízo de quem aprecia as obras pelo seu valor intrínseco e sabe fazer-lhe justiça.

A atenção geral tem se concentrado na Retirada da Laguna e Innocencia, mas, tenho consciência da valia e interesse dos muitos outros livros, que produzi e que andam esquecidos. Talvez o futuro os arranque desse injusto olvido.

[...]

Desculpe-me estar falando de mim; mas o homem de letras precisa, de vez em quando, desses desabafos. Aliás, se tenho até certo ponto motivos de queixa, não posso deixar de reconhecer, que gozo do apreço e até admiração de muita gente autorizada no Brasil e fora dele. Em geral, os que me negam qualidades de escritor são os que não me leram e falam por XXXX e rancorosa prevenção. É quase certo, que a maioria dos literatos cá da terra nunca leu Innocencia ou qualquer outro romance meu. Tivesse eu mais saúde e produziria ainda muita coisa notável. (TAUNAY, 1896)

³³ Apesar de a Biblioteca Nacional ter datado a carta com o ano de 1876, parece-me que o ano seja 1896, mais coerente com os assuntos que vinham sendo abordados nas correspondências entre ambos e com os “25 anos” contados a partir de 1871, ocasião em que o autor afirma ter escrito Innocencia. Esse documento pode ser conferido no endereço http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_032.pdf. CDD 928. Objeto Digital mss4595500_32. Localização original 050,001,008,n.032 – Manuscritos.

Defendemos que esse não pronunciamento da crítica foi um dos fatores que levou Taunay a reescrever a obra, o que lhe rendeu resultados satisfatórios, pois, a partir deste momento ocorre maior concentração de manifestações a respeito de seu romance.

Evidenciou-se que a crítica moderna feita ao romance, quando dele tratou de fato, foi realizada em grande parte, de maneira superficial, preocupando-se muitas vezes apenas em reproduzir ideias que já haviam sido defendidas por outros estudiosos ou simplesmente informar (a tradução para outro idioma, a vaga informação de que fora largamente publicado, mais lido que *Os Lusíadas*, sem o fornecimento de dados exatos e confiáveis), o que culminou num discurso cíclico, que, no geral, aponta Taunay como um autor menor em relação aos seus coetâneos; sem imaginação, prolixo, portanto, representante exato do que observara; ingênuo; desprovido de poesia, eloquência, perspicácia, elegância e principalmente por ser exato, no sentido de afirmar que o autor construía textos jornalísticos e não literários.

Afirmamos que a crítica tenha se desviado de seu real objetivo porque há textos que se pretendem críticos e acabam sendo apenas biográficos, como o de Santos (1880)³⁴ e Blake (1883)³⁵. fogem da análise do romance ou repetem ideias anteriormente veiculadas, como por exemplo, no caso da reutilização dos discursos de Veríssimo (1901)³⁶, no que tange ao número de edições e às traduções do romance e a depreciação elaborada por Romero (1905)³⁷, que serve de base para todos os ecos que criticam o romance; isso sem contarmos o aproveitamento de textos anteriores em novas “análises” que se baseiam em elementos externos ao texto literário para diminuí-lo. Não iremos abordá-los na íntegra porque o trabalho de *recensio*³⁸ desses textos foi realizado na dissertação e agora só serão resgatados em pontos que contribuam para nossa análise, remetendo-nos às ideias principais em cada seção da análise, no capítulo III. Se analisados com racionalidade, escapam a

³⁴ SANTOS, Presalindo de Lery. *Pantheon fluminense: esboços biográficos*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1880.

³⁵ BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. *Diccionario bibliográfico brasileiro*. 1º volume. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. Edição dos Conselho Federal de Cultura, Brasil, 1970.

³⁶ VERISSIMO, JOSÉ. Taunay e a Innocencia. In: *Estudos de Literatura Brasileira* (1ª série). Rio de Janeiro, Paris: Garnier, 1901.

³⁷ ROMERO, Sílvio. O Visconde de Taunay (o homem de letras). In: *Outros estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Lisboa: a Editora, 1905.

³⁸ Segundo a crítica textual, é a primeira etapa de uma edição, quando se procede ao levantamento, recolha e organização de dados e materiais relacionados ao texto analisado.

esse discurso fácil e cíclico apenas os textos de Mérou (1900)³⁹ e Antonio Candido (1969)⁴⁰, que servem de base a outros discursos especializados.

Diante do exposto, fica clara a importância de *Innocencia* para seu criador e para a literatura brasileira (público e crítica especializada), sobretudo em função do grande número de edições e traduções do romance publicadas ainda no século XIX, o que a diferencia de outras obras coetâneas por sua recepção.

Considerando a lacuna existente nos estudos literários a partir do trabalho com edições, tão necessário, mas realizado de forma tímida pelo meio acadêmico, pretendemos nesta tese, com o cotejo das edições não-póstumas de *Innocencia*, reunir elementos que nos permitam responder os seguintes questionamentos: Por que e como *Innocencia* mudou?

Para iniciar a *collatio* e estabelecer critérios que nos auxiliem na reflexão sobre as reedições de *Innocencia* durante a vida de Taunay, identificando as bases que lhe teriam orientado nesse processo, passemos a discorrer sobre a opção pelo método para a composição de nossa *demonstratio*.

³⁹ MÉROU, Martín García. *El Brasil Intelectual: impresiones y notas literarias*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1900.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Romance de Passagem; A Sensibilidade e o Bom Senso do Visconde de Taunay*. In: *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* 5. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1969. v.2

2. A opção pelo método⁴¹

Em vida, Taunay viu publicadas quatro edições de seu romance regionalista. A escolha das edições não-póstumas para composição do *corpus* desta pesquisa toma por parâmetro considerar a sua anuência em relação às edições, bem como sua revisão do texto antes da publicação. Pensando no método de trabalho, podemos pensá-las como edições que permitem atribuir senão *status* de *autógrafo* - um testemunho fixado pelo próprio autor - ao menos de *idiógrafo* - testemunho fixado por outra pessoa, mas com supervisão do autor (CAMBRAIA, 2005, p. 63).

Expostos os motivos na seção anterior, elegeu-se *Innocencia* como romance de base para a análise a seguir, na qual se propõe a aplicação de dois procedimentos usuais da crítica textual, *recensio* e *collatio*⁴², objetivando demonstrar as alterações às quais o texto foi submetido e a importância delas (sejam em função da autocrítica, do gosto do público, da crítica especializada, de revisão meramente formal ou ainda de um conjunto de regras que poderia redundar em uma “oratória” do autor) no processo de edição e reedição da obra.

Conforme o trabalho foi se desenvolvendo, ficou nítido que estávamos descobrindo o processo criativo do autor, o que nos levou a buscar apoio também na crítica genética. Para este momento, optamos pela seleção de cinco capítulos, contemplando cinco pontos distintos da obra (começo, centrais e o final), mas que possibilitam uma visão do geral, no intuito de chegarmos a discuti-la em sua completude.

Após a revisão sobre o embasamento teórico que sustenta o trabalho, discorreremos sobre as alterações mais recorrentes e significativas para o sentido do novo texto, anotadas nos capítulos 1, 8, 15, 23 e 30, em seções, as quais evidenciam, além da gênese, um estilo composicional e de reescrita, um projeto pensado e executado a fim de garantir o aperfeiçoamento do texto, a aceitação da crítica especializada e o sucesso de público que a obra alcançou no século XIX e é mantido ainda hoje.

⁴¹ A opção pelo método se mantém de acordo com o que realizamos durante o mestrado, quando fizemos uma demonstração do estado da arte com o primeiro capítulo do romance. Por essa razão, informações sobre a escolha do método e a fundamentação teórica serão retomadas. As alterações necessárias serão efetuadas conforme a necessidade, por exemplo, no que se refere ao número de edições utilizadas no *corpus*.

⁴² Etapa subsequente à *recensio*, em que são comparados os testemunhos de um texto.

Com este processo, pretende-se descobrir, evidenciar e tentar explicar as alterações internas e externas do romance, procurando respostas para as questões: como as alterações acontecem e por quê? A partir da demonstração do estado da questão, propõe-se refletir sobre o papel e o grau de interferência da crítica no processo de criação (recriação) de Taunay, que pode-se comprovar pela análise textual da *collatio*, fechando o ciclo que envolve o dito sobre *Innocencia*.

Como o trabalho envolve as questões sobre a gênese do texto, quanto às diferentes edições de uma mesma obra, apoia-se nos princípios e metodologia da crítica textual e também da crítica genética, sobre as quais fazemos uma breve contextualização.

2.1. Crítica textual e crítica genética

Para demonstrar alguns aspectos relativos ao processo de construção da obra por meio da realização da *collatio* desenvolvida a partir das três edições não-póstumas do romance (1872, 1884, 1899), evocamos a associação entre alguns fundamentos da crítica textual e outros da crítica genética, a fim de que cheguemos ao estabelecimento de um perfil da reconstrução textual efetuada por Taunay.

Por essa razão há a necessidade de abordarmos, ainda que de maneira sucinta, os fundamentos teóricos e a metodologia da crítica textual, que constitui uma das bases desta tese. Pelo aspecto didático e sua classificação como manual, essa revisão se inicia pelos pressupostos de César Nardelli Cambraia, em sua *Introdução à crítica textual* (CAMBRAIA, 2005).

O estudioso afirma que crítica textual tem mais de dois milênios de história, o que, infelizmente ainda não serviu de argumento, no Brasil, para lhe garantir um lugar no currículo dos cursos de Letras, o que tem contribuído para a carência de pesquisadores na área e desconsiderado sua importância para diversas áreas do conhecimento⁴³, visto que é o “campo de conhecimento que trata basicamente da restituição de forma genuína dos textos, de sua fixação ou estabelecimento” (CAMBRAIA, 2005, p.13), sendo esses textos literários ou não.

⁴³ Perugi & Spaggiari (2004) fornecem informações mais contemporâneas sobre a crítica textual no Brasil e reafirmam que é uma disciplina de difusão escassa e de tradição bastante recente.

Leodegário A. de Azevedo Filho (2006)⁴⁴, refaz o trajeto desse campo de conhecimento

Dos períodos grego, alexandrino e romano aos nossos dias, bem ou mal sustentando-se na Idade Média, a Crítica Textual chega ao Renascimento, passando pelo Maneirismo e pelo Barroco, em sua marcha para o Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Parnasianismo e Simbolismo, até chegar ao método inovador de Lachmann, de que foram discidentes D. Quentin⁴⁵, ainda que parcialmente, e Bédier⁴⁶, este último já em nítida posição divergente. (AZEVEDO FILHO, 2006, p. 16)

O trabalho com a crítica textual permite à sociedade recuperar patrimônios culturais. Quando é transmitido e preservado, o texto recebe o *status* de patrimônio, antigamente atribuído apenas a pinturas, esculturas, igrejas etc. Para os estudos literários geralmente se recorre aos textos escritos, que são a principal forma de expressão dessa arte, material para o trabalho do crítico literário, que depende de textos confiáveis, de testemunhos que reproduzam a forma que o autor desejava. Para que a crítica textual fixe o texto, sempre terá de recorrer a outras áreas do conhecimento, transitar por elas e justamente por este motivo é que se trata de um trabalho instigante, que pode exigir uma vida inteira de devoção. O texto que se pretende estudar, reconstituir e conservar define, de acordo com suas características, o comportamento do pesquisador, de acordo com seus objetivos, redirecionando-o para uma das três modalidades da crítica textual: tradicional, moderna ou genética.

Ao restringirmos o trabalho com *Innocencia* a três testemunhos não-póstumos do texto para embasar a discussão sobre questões que envolvam sua gênese e reelaborações, praticamos e apoiamo-nos também na crítica genética. Para discorrer sobre esse campo de conhecimento é mister recorrer aos seus princípios, o que realizamos a partir dos preceitos de Cambraia (2005) e de Cecília Almeida Salles, em sua *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008)⁴⁷.

Segundo Cambraia, a crítica genética começou a difundir-se no Brasil em meados da década de oitenta, teria impulsionado estudos da tradição das obras

⁴⁴ AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Sobre o conceito de edição crítica*. In: Humanitas 58. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos, 2006. Disponível em < https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/01_-_Leodega_rio.pdf > acesso em 7 nov. 2017.

⁴⁵ Dom Henri Quentin (1872-1935): monge beneditino francês, filólogo especialista em textos bíblicos.

⁴⁶ Charles Marie Joseph Bédier (1864-1938): filólogo romano francês.

⁴⁷ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. Revista. São Paulo: EDUC, 2008.

literárias e a realização de edições genéticas, dando destaque ao registro de variantes textuais de responsabilidade do próprio autor.

Muito embora leitores menos especializados tenham a falsa impressão de que uma obra literária já nasce pronta, ou então que seja fruto de inspiração, Salles (2008) direciona o leitor de seu estudo a constatar que uma obra literária é resultado de um trabalho que passa por transformações progressivas, que demanda tempo, dedicação e disciplina do escritor; fatores na maioria das vezes desconsiderados pelos leitores, mas de grande valia para a crítica genética, que nasce justamente dessa constatação, preocupada com os processos de correção, pesquisa, planos, projetos e reelaboração das obras pelos seus criadores.

É justamente este o interesse da crítica genética: voltar-se para o processo criativo, estudar o processo criador. Aliás, saber a origem das coisas, dos seres, é sempre uma questão que desperta a curiosidade no ser humano. O ato criador sempre exerceu e exercerá certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e nos próprios criadores.

A crítica genética estabelece uma nova abordagem para a obra de arte, de forma que não se detém nas leituras ou releituras, interpretações já feitas do documento literário, mas sim no trabalho dos artistas. O crítico genético ou geneticista tem a curiosidade de conhecer e compreender a criação em processo. Passa a conviver com a ambientação do fazer artístico, privilegiando o processo em relação ao produto final.

Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas (SALLES, 2008, p. 20).

O crítico não pode negar a ação do tempo na constituição dos textos, bem como no esquecimento de alguns deles. Os documentos não são o fim da pesquisa, mas sim o suporte que receberá o tratamento metodológico que possibilite conhecer o percurso criativo.

Como ainda é recente, a crítica genética vem sofrendo ajustes conceituais e teóricos à medida que se desenvolve e não se vincula apenas aos estudos literários.

Uma dessas adequações diz respeito a seu objeto de estudo: o manuscrito. Já nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito não era usado limitando-se a seu significado de “escrito à mão”. Dependendo do

escritor, podíamos deparar-nos com documentos escritos à máquina, digitados ou provas de impressão que receberam alterações do próprio autor. (SALLES, 2008, p. 37-8).

Em se tratando de outras manifestações artísticas, que são estudadas pela crítica genética, a dificuldade para empregar o termo “manuscrito” aumentou, levando a adotar-se a terminologia *documentos de processo*, que amplia a ação: “Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária” (SALLES, 2008, p. 38). Para esclarecer um pouco mais o conceito de manuscrito ampliado a documentos de processo, recorre-se à outra citação, na qual Cecília Almeida Salles os define:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.

As fronteiras materiais desses registros, no entanto, não implicam delimitações do processo (SALLES, 2008, p. 38)

No caso de *Innocência*, não podemos contar com os manuscritos (escritos à mão) do romance, nem sabemos se eles existem, pois em contato com Raul de Taunay, bisneto do Visconde, fomos informados que todo o material existente foi cedido à Biblioteca do Exército, no Rio de Janeiro⁴⁸. Em contato com a Biblioteca, fomos informados, em 18 de março de 2016, pelo diretor da instituição que a obra *Innocência* não contempla o acervo.

Essa crítica refaz o caminho de construção da obra, no intuito de reconstituí-lo e compreendê-lo. Ao fazer modificações, o autor opta. A partir dessas opções o crítico poderá chegar a entender alguns critérios adotados para a modificação. Seu procedimento é indutivo, parte de observações para formular generalizações. São levantadas hipóteses para serem testadas no decorrer da pesquisa, mas a documentação é o guia controlador das conclusões a que se pode chegar. Tudo é importante: “um tempo verbal modificado, uma influência detectada (...) todo detalhe, por menor que possa parecer, foi, um dia, importante para o artista e o será para o pesquisador” (SALLES, 2008, p. 24).

Assim como no caso de uma edição crítica⁴⁹, não há uma receita que se aplique a todos os textos, mas existem determinados passos e/ou características que

⁴⁸ Raul referiu-se a duas alas da Biblioteca do Exército dedicadas ao Visconde de Taunay e informou-nos que infelizmente jamais herdou nenhum material do bisavô.

⁴⁹ A edição crítica é mais um exemplo de edição politestemunhal.

determinam a confecção de uma edição genética⁵⁰. Ela também é elaborada a partir da comparação de mais de um testemunho, geralmente autógrafo e/ou idiógrafo e pretende-se registrar todas as diferenças entre as redações preliminares e sua forma final.

O primeiro momento desse tipo de pesquisa, com foco na crítica genética, deve ser o de organização do material, coletando-se documentos disponíveis do processo ou do artista estudado. Essa fase sempre estará em aberto, pois é possível encontrar novos documentos a qualquer momento. São diversas as fontes de que o crítico pode dispor: notas, cadernos, diários, projetos, planos, roteiros, esboços, primeiras versões, rascunhos etc.

O segundo passo requer tempo de convivência entre o crítico e o material coletado/disponível: é quando se observam os documentos e se estabelecem relações entre eles para tentar encontrar os modos de ação do artista. Algumas perguntas guiam essa etapa, segundo Salles (SALLES, 2008, p. 28): “o que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?”

Essa fase de identificação é indispensável, mas insuficiente; surge como forma de preparar a pesquisa. Descrições apenas são insuficientes, é preciso propor explicações para as alterações, o interesse dessa crítica está no modo como se dá a transformação da obra.

Como o pesquisador participa do momento da criação, o artista volta a ocupar lugar de destaque: “O estudo dos registros do processo revela-nos um universo sob o ponto de vista do artista. Observamos como ele se relaciona com o mundo e como constrói sua obra no âmbito de seu projeto ético e estético” (SALLES, 2008, p. 47).

Grésillon e Lebrave (1983, *apud* SALLES, 2008, p. 48) recordam que o autor é o primeiro leitor de sua criação, mas um leitor diferente dos demais: é aquele que escreve, que se lê, que se autocomenta, que reescreve. Para Grésillon e Lebrave (*ib.id*) leitura e escritura são indissociáveis na produção.

O autor é mais leitor do que escritor. É sempre possível corrigir, modificar, anular, enriquecer o enunciado já produzido. Essas correções são mais efeito da leitura do que da escritura propriamente dita. A gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente,

⁵⁰ Ainda que esse não seja o objetivo deste trabalho, orientamo-nos por esses passos para a realização da *demonstratio*.

escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescritura: rasuras e novas versões (SALLES, 2008, p. 48).

O escritor escreve e lê ao mesmo tempo, transforma-se em leitor crítico de si mesmo, revendo seus escritos, fazendo alterações, dando a conhecer seus valores estéticos e revelando os efeitos que ele espera que sua obra cause. Analisar os documentos de processo permite ampliar a visão sobre a obra, compreender seu modo de fabricação e também dar nova direção para a leitura de um determinado artista, à medida que essa abordagem conta com um riquíssimo arsenal de informações. Ao perceber que qualquer obra sempre pode ser alterada, o leitor é levado a perceber e até mesmo a sentir o constante estado de insatisfação dos artistas.

Apresentado o embasamento teórico, passamos ao cotejo e à análise realizados com cinco capítulos, de diferentes pontos do romance, mas representativos de sua completude, utilizando os testemunhos da primeira (1872), segunda (1884) e quarta (1899) edições do romance⁵¹.

2.2. *Collatio*

Realizada pelo cotejo dos três testemunhos das edições não-póstumas de *Innocencia*, a colação ou *collatio*, revela o processo de reescrita do romance da primeira para a segunda edição e da segunda para a quarta⁵².

Conforme anunciamos na introdução do trabalho, este item está disponibilizado para o leitor em anexo, com as páginas do exemplar de colação, impresso no formato A3, digitalizadas e reproduzidas.

O processo de confronto das edições ocorreu segundo os procedimentos práticos indicados a seguir⁵³.

⁵¹ Essa etapa do trabalho contou com leituras de outros estudos da crítica textual que por seus aportes teóricos e metodológicos, não poderiam ser deixadas de lado (BERNUCCI, 1995; CANDIDO, 1961; CHAVES 1997; MENDES 1998; PEREIRA, 1971). São contribuições que enriqueceram e amadureceram o olhar da pesquisadora em relação à metodologia e fundamentação teórica, na constituição de seu próprio método de pesquisa. Ainda que não estejam relacionadas nas referências bibliográficas, merecem constar numa bibliografia pelo apoio que forneceram à abordagem.

⁵² Relembramos que a terceira edição, também não-póstuma, foi eliminada do processo por ser cópia da segunda.

⁵³ Procuramos orientar-nos pelas “Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do português do Brasil, acordadas, segundo MEGALE (2000), no “Segundo Seminário para a História do Português do Brasil”, realizado em Campos do Jordão, em 1998, no qual foram apresentados os subsídios para a fixação de normas para transcrição de documentos e, após

As orientações para sua leitura correta são:

- a. O texto digitalizado é o da quarta edição do romance, de 1899;
- b. As anotações com a cor azul se referem ao texto como foi concebido e registrado na primeira edição, de 1872;
- c. As anotações em vermelho se referem ao texto da segunda edição, de 1884;
- d. As anotações em preto são comentários da estudiosa;
- e. As anotações com caixa de diálogo e setas verdes são comuns à primeira e segunda edições (1872 e 1884). Nestes casos, a letra “X” ou as palavras empregadas pelo autor estão grafadas com a cor correspondente à edição (azul para a primeira edição e vermelho para a segunda edição);
- f. As eliminações foram indicadas com um “X” sobre a palavra retirada da edição cuja for foi utilizada (por exemplo: se houver um “X” vermelho, significa que não havia ocorrência da palavra na segunda edição; se o “X” for azul, significa que não foi empregada na primeira edição);
- g. As trocas de palavras foram marcadas com anotações nas cores correspondentes à edição;
- h. Inserção de palavras em trechos são marcadas por < >;
- i. Alterações sobre quantidade, inserção, deslocamento e/ou retirada de parágrafos são marcadas em preto;
- j. A transcrição das variantes da primeira e segunda edições será diplomática;

Ilustração 4. *Collatio* da dedicatória

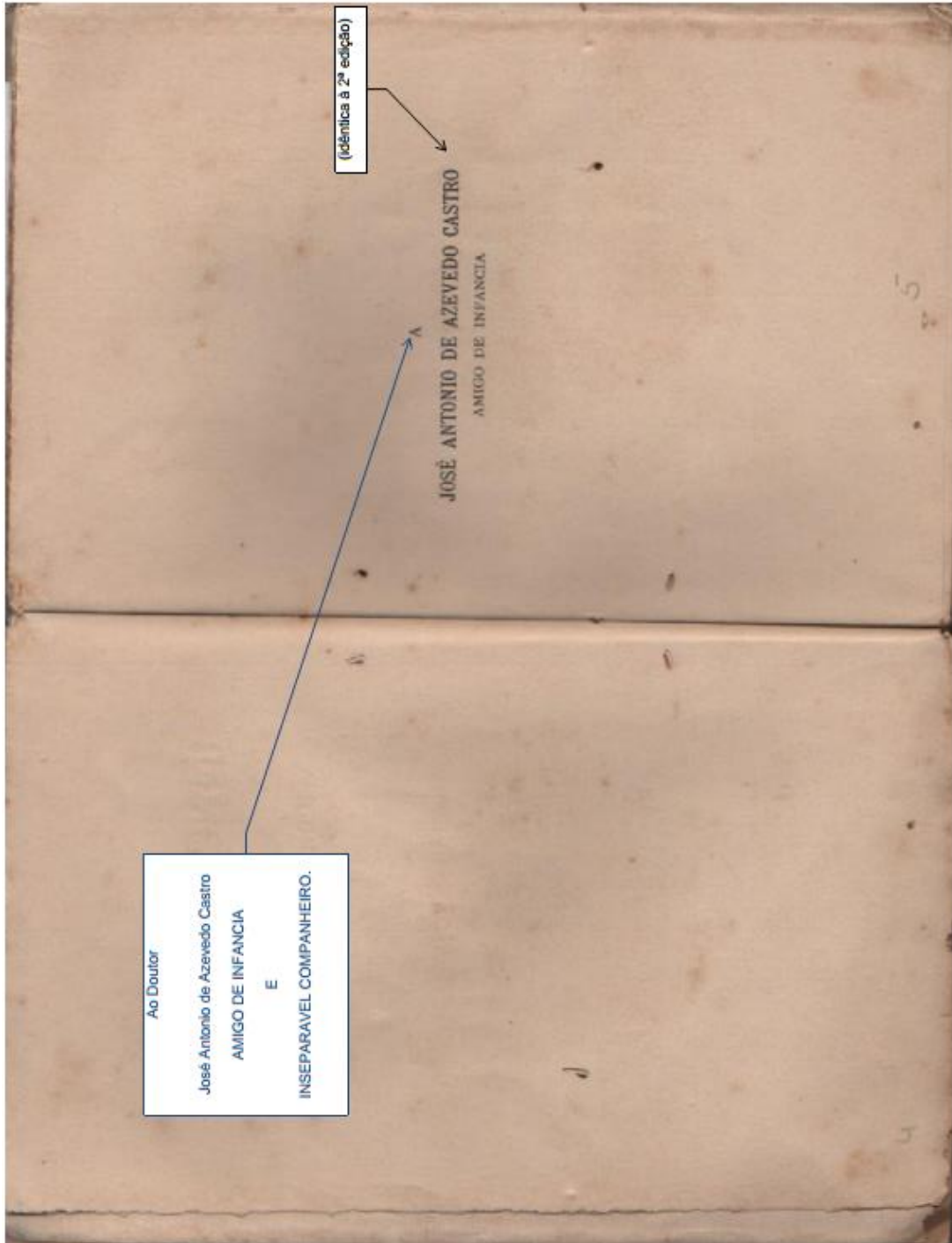


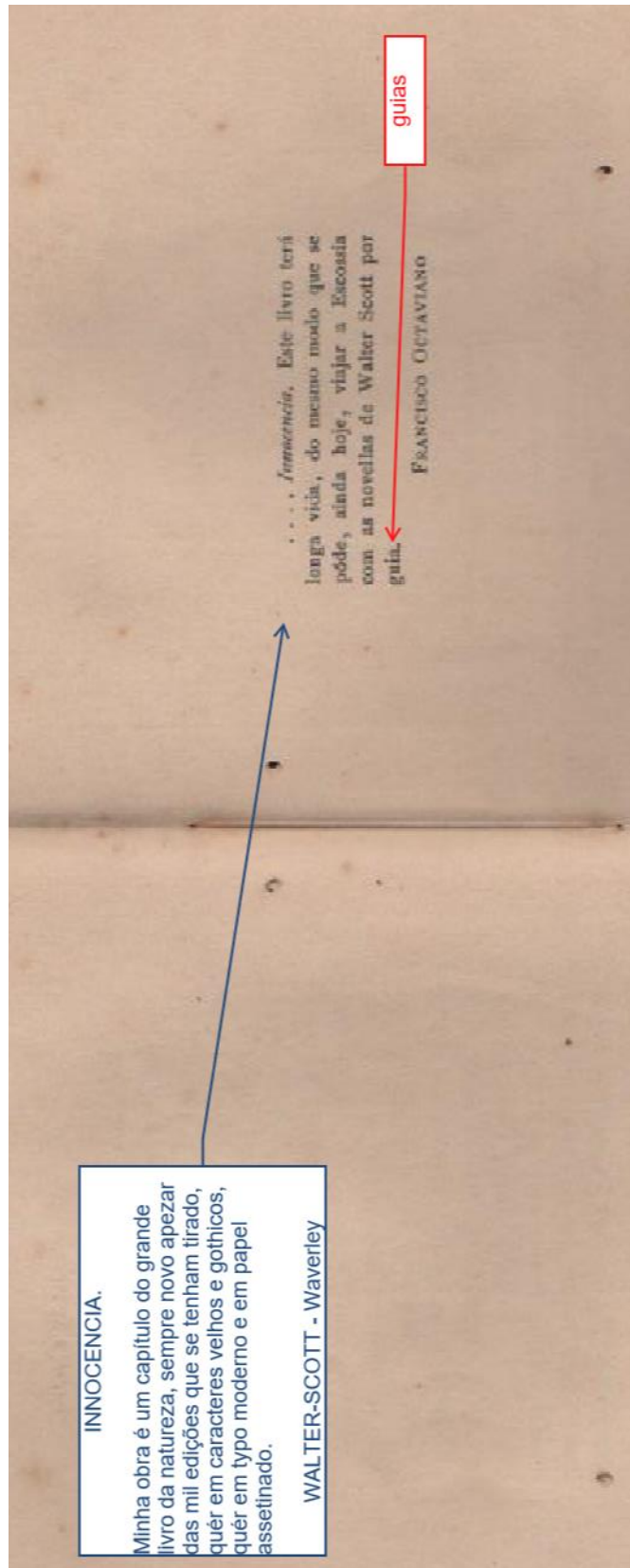
Ilustração 5. *Collatio* da epígrafe

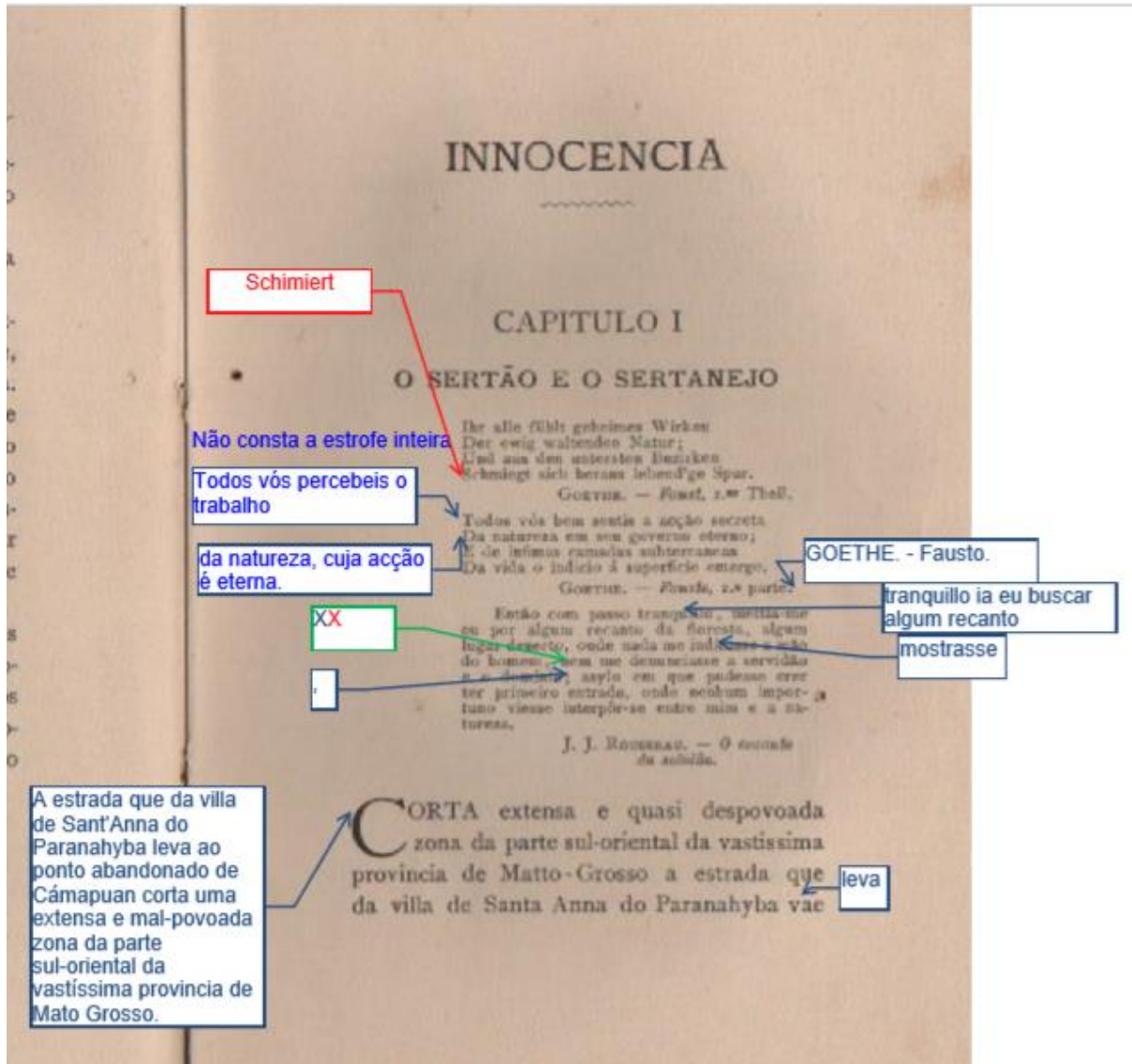
Ilustração 6. *Collatio* da primeira página do capítulo I

Ilustração 7. Collatio da primeira página do capítulo VIII

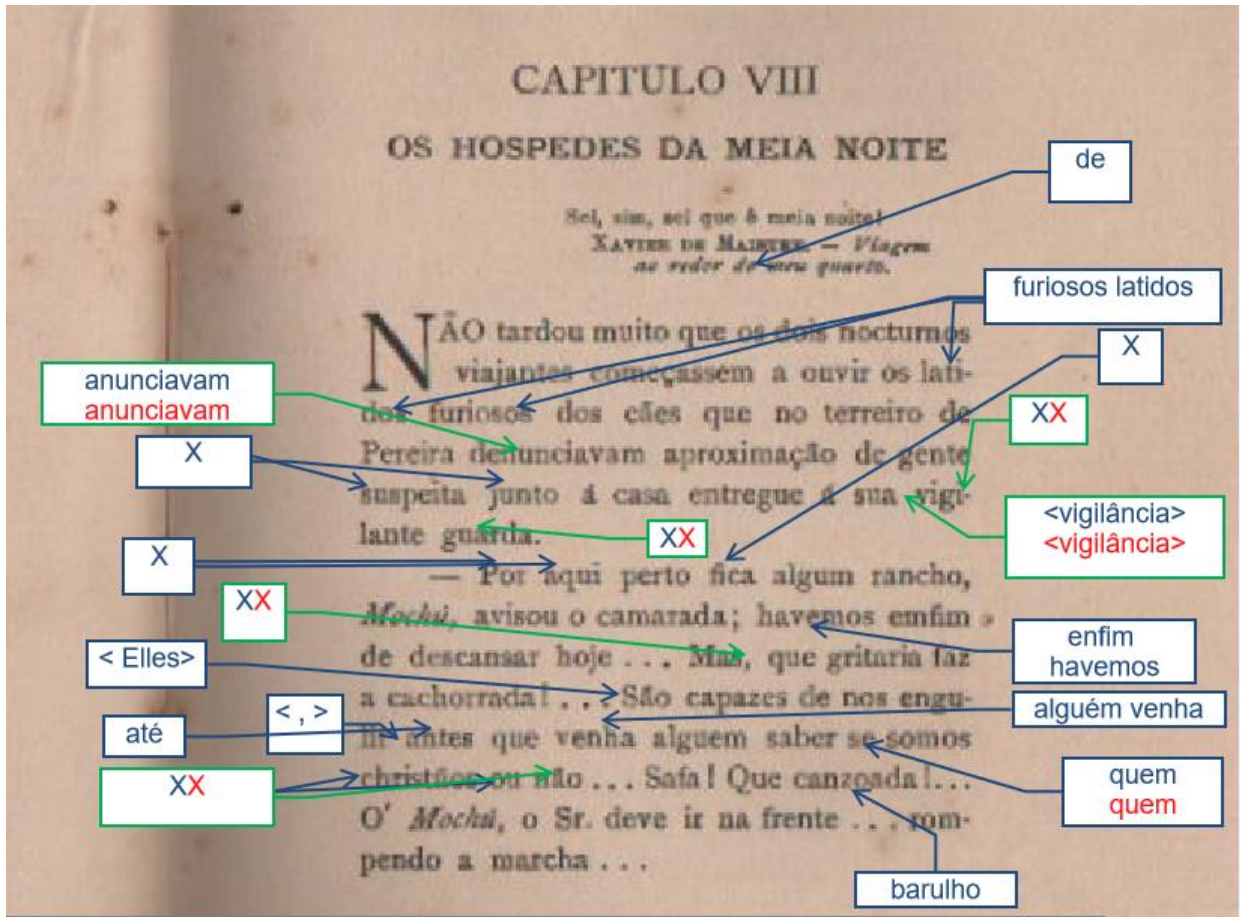


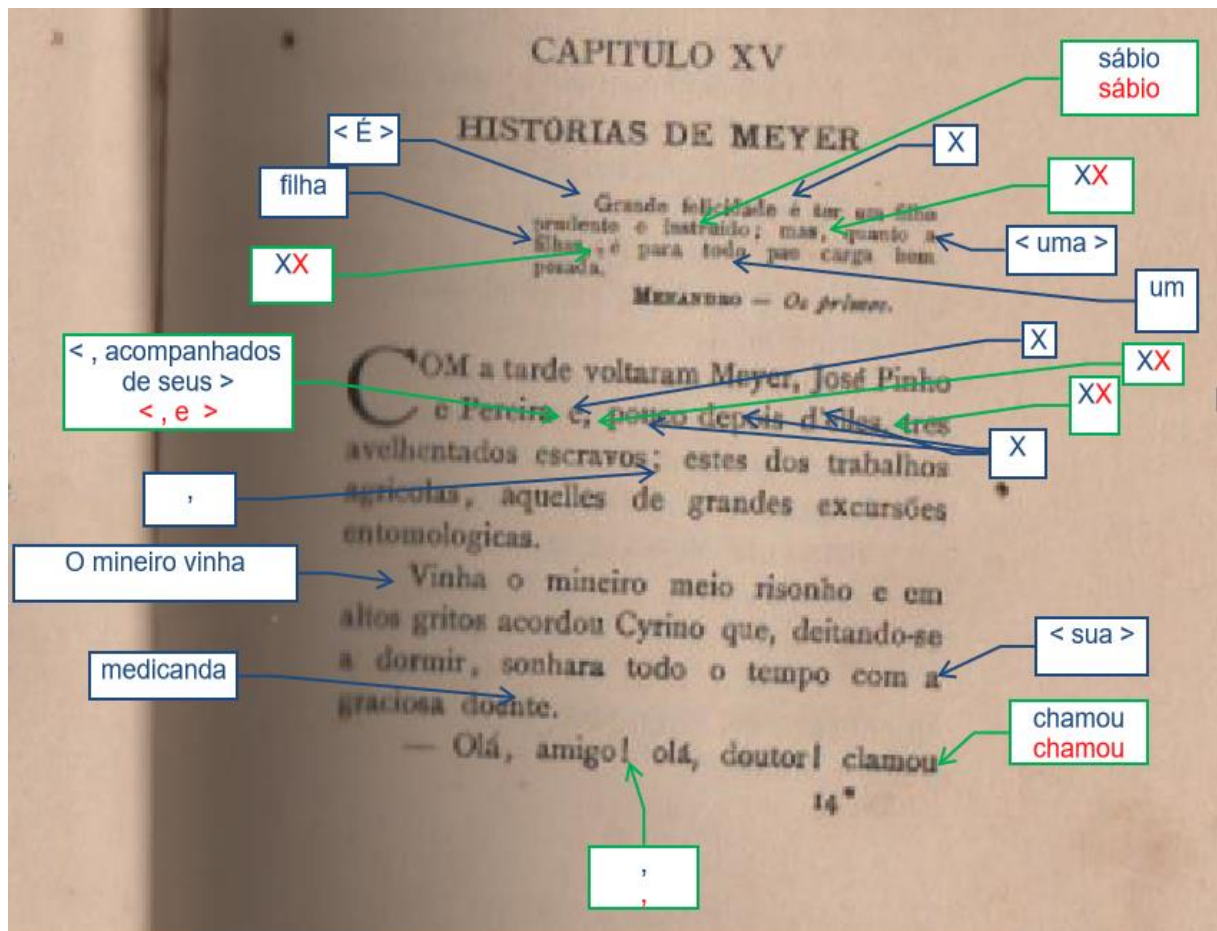
Ilustração 8. *Collatio* da primeira página do capítulo XV

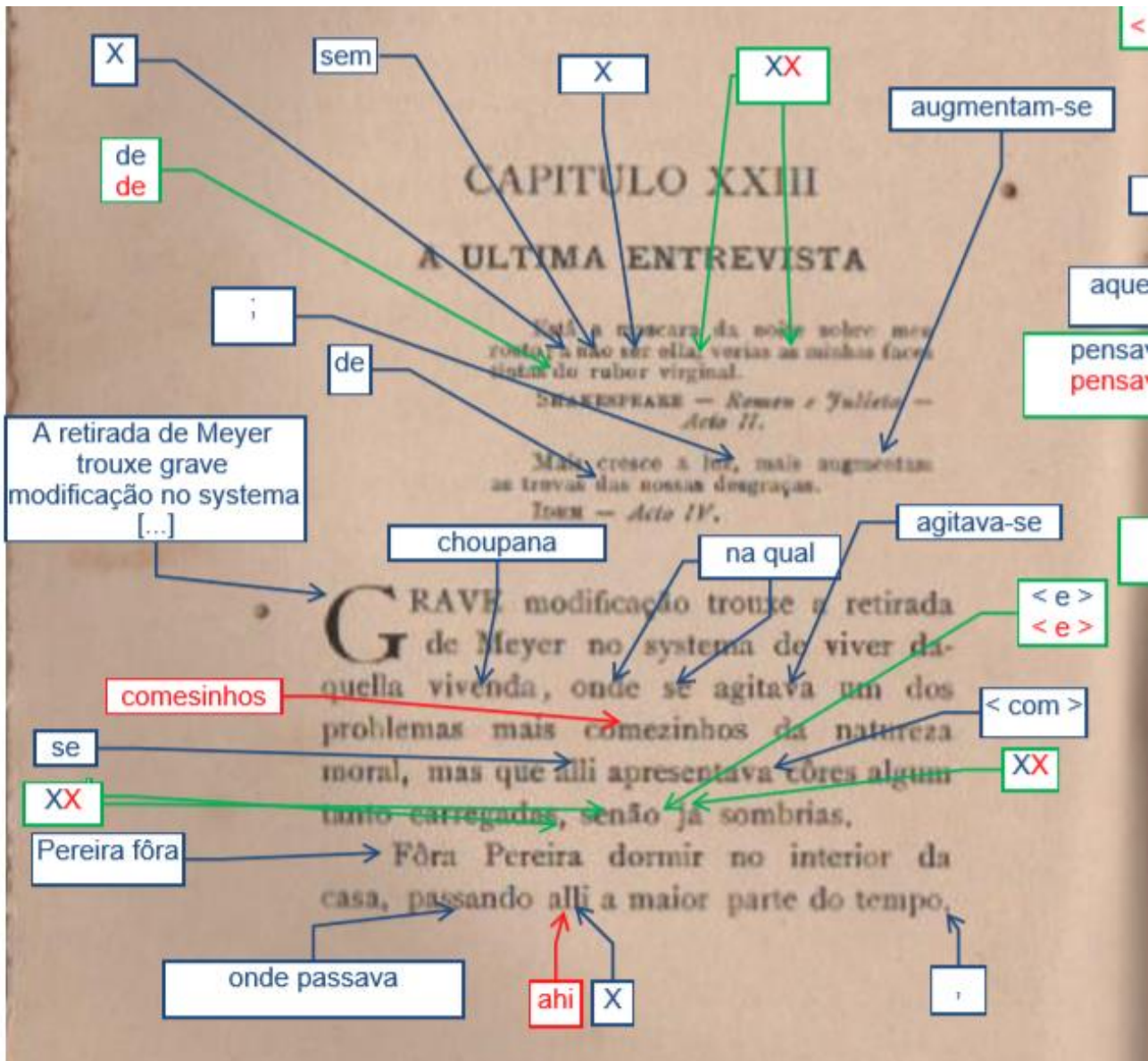
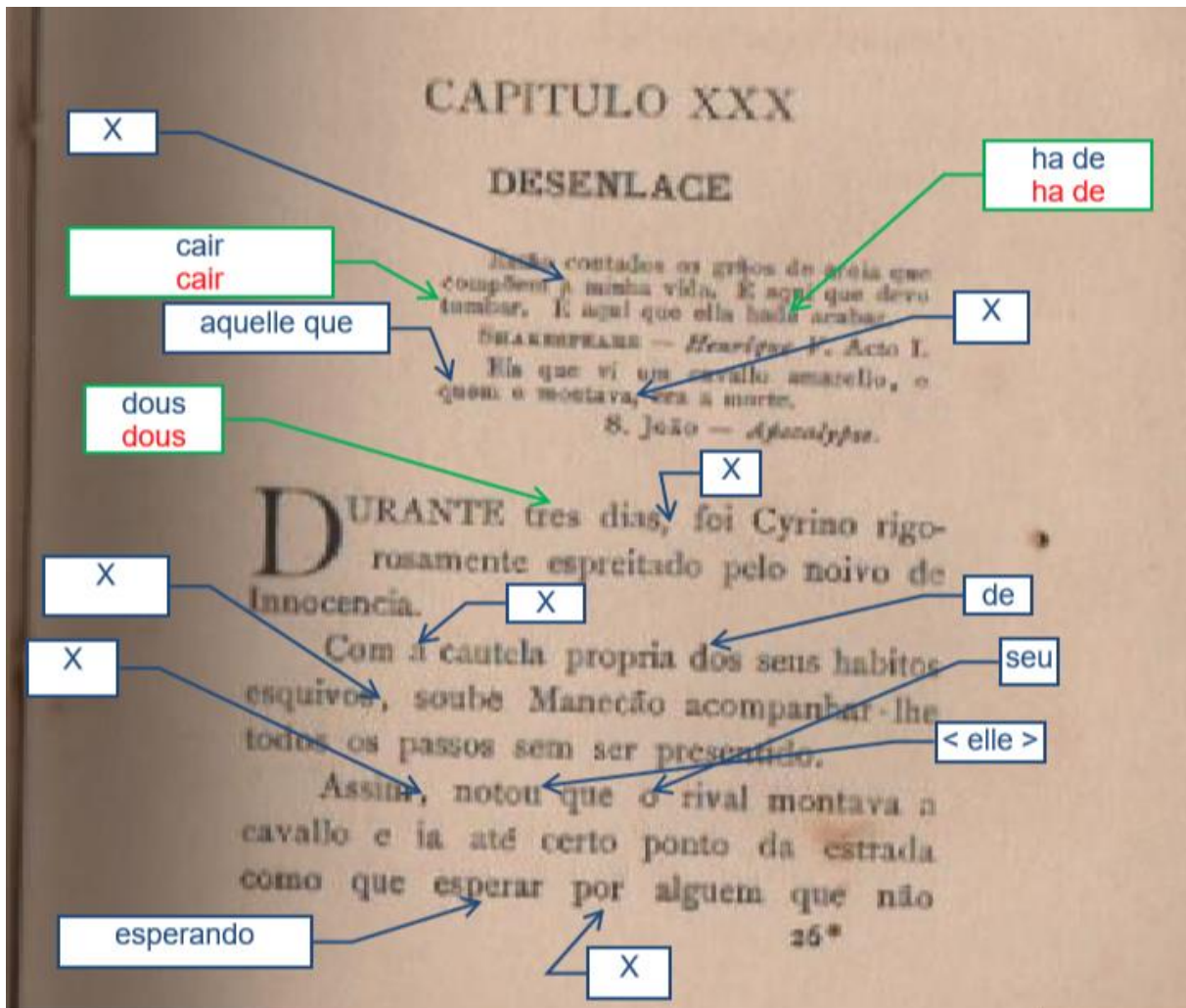
Ilustração 9. *Collatio* da primeira página do capítulo XXIII

Ilustração 10. *Collatio* da primeira página do capítulo XXX

3. Horácio orienta Taunay

Seguindo as orientações da crítica textual e da crítica genética, realizamos a *recensio*; selecionamos, entre as edições existentes, as não-póstumas para a constituição do *corpus* da pesquisa; reunimos, descrevemos e cotejamos os testemunhos na *collatio*; registramos as alterações sucessivas do texto literário com o auxílio de um aparato genético e, dessa forma, documentamos o percurso seguido por Taunay para construir e reelaborar *Innocencia*.

No entanto, realizar apenas esses passos não é suficiente nem para a observação do processo criativo do autor no romance⁵⁴ nem para obtermos as respostas para os questionamentos que orientam esta tese: Por que e como *Innocencia* mudou?

Com esse fim, procedemos à *interpretatio*, na segunda acepção elencada pelo Glossário de Crítica Textual da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: “este designa, habitualmente, duas operações diversas: [...] 2) valoração do peso ou do significado das lições singulares e das variantes de autoridade estemática⁵⁵ semelhante”⁵⁶.

O título desta seção pode causar estranhamento, se for levado em consideração que Horácio e Taunay viveram em épocas bem diferentes. Porém a orientação e as leituras realizadas durante esse período, não curto de tempo e convivência, foram responsáveis por, sutilmente, ir revelando-nos quantidade considerável de traços comuns aos dois autores, tanto no que concerne à biografia quanto às concepções artísticas e estilísticas.

A leitura das *Memórias do Visconde de Taunay* deixava escapar em trechos aparentemente desprezíveis, frases e máximas em latim. Esse estranhamento nos levou a buscar suas origens, resgatadas à tradição clássica. Grande parte delas nos levaram ao encontro do poeta romano Horácio. As mesmas *Memórias* nos revelaram a cuidada formação artística e intelectual de Taunay, realizada pelo pai, Félix Émile, conhecedor e tradutor de autores clássicos, incluindo Horácio. As preocupações do

⁵⁴ São processos que não dão conta de explicar os motivos das modificações, mas imprescindíveis para a consecução do objetivo final.

⁵⁵ “Estemática: registro, classificação e interpretação das variantes dos testemunhos da tradição, com vista a definirem-se as relações hierárquicas (descendentes, ascendentes ou colaterais) entre eles, e a reconstituir-se o processo de transmissão; culmina no estema”.

⁵⁶ Conceito consultado no endereço eletrônico

<<http://www2.fcsb.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm#l>> Acesso em 02 Jan 2018.

pai com a preservação da imagem do filho e de seus escritos também guardam relação profunda com os ideais clássicos, mais especificamente com as ideias de Horácio.

Por outro lado, a leitura de *Innocencia*, sobretudo pelas escolhas das epígrafes, também nos conduzem a esse universo clássico, remetendo-se diretamente a Horácio em uma delas. Acrescentemos a essas pistas as opções do autor de *Innocencia* observadas durante a realização da *collatio* pela atenção concedida à ação (ao antepor os verbos e inverter as sentenças); pela manutenção do vínculo com o real observado (chamado de reaproveitamento da matéria colhida no sertão); a destreza das descrições (utilizadas tão abundantemente que serviram de argumento para menosprezar o autor e a obra); a relação entre as formas de arte (no que se afirmava que os escritos de Taunay eram próprios para serem pintados); essas apenas para introduzir a questão e citar alguns pontos de contato entre ambos.

Consideramos oportuno fazer uma breve apresentação de Horácio⁵⁷, que possibilitará ao leitor perceber muitos pontos de contato com Taunay, e de sua *Epistula ad Pisones*, que orientou o artista brasileiro na composição e refação de *Innocencia*.

Quintius Horatius Flaccus⁵⁸ nasceu a 8 de dezembro de 65 a.C, na Venusia, província do sul da Itália. De origem humilde, quis seu pai que ele estudasse nas melhores escolas de Roma, preocupado apenas com as amizades certas que o filho deveria encetar e não propriamente com sua educação. Horácio vai completar sua formação em Atenas, onde se aprofundou no estudo da filosofia, em sua opinião, mais importante que a poesia.

Ainda jovem, durante a guerra civil⁵⁹, desperta a atenção de Bruto e recebe o cargo de tribuno militar de secretaria, que lhe conferia alguma relevância social e lhe dava o comando de uma região. Finda a República Romana, Horácio deserta e tem seus bens confiscados. Tornando-se pobre, passa a divulgar seus versos, epodos e sátiras. O primeiro livro das *Sátiras* deve ter sido publicado por volta de 35-34 a.C, cinco anos depois, publica o segundo livro; os Epodos também datam desta época. Suas obras devem ter despertado a atenção dos poderosos, pois tornou-se

⁵⁷ Foram utilizados para compor este perfil os dados de apresentação de Horácio extraídos de TRINGALI (1993) e a “introdução” de Pedro Braga Falcão às *Epístolas* (HORÁCIO, 2017).

⁵⁸ Horácio 65 a.C – 8 a. C

⁵⁹ Assim como Taunay, participou de eventos traumáticos.

encarregado dos registros do *aerarium*⁶⁰ e recebeu o título de cavaleiro. Amigo dos poetas Virgílio e Vário, foi apresentado por eles a Mecenas, que mudará a vida do poeta. Mecenas buscava reunir, a serviço do imperador Augusto, grandes artistas e intelectuais e congregou à sua volta grandes nomes da literatura da época. Financiado por Mecenas, Horácio consegue desenvolver sua lide literária, torna-se poeta oficial e ganha a vila da Sabina. Vagarosamente Horácio vai escrevendo sua obra. Em 23 a.C. publica a obra que pode ser a mais importante de sua carreira: os três primeiros livros de odes.

Pela identificação com a expectativa pela recepção de suas obras, da escolha de uma que o levasse à imortalidade e pela fria recepção do público, transcrevemos de Falcão (2017)⁶¹, o seguinte trecho, cujo eco o leitor ouvirá ressoar nas páginas seguintes:

Mas aparentemente aquele que Horácio considerou seu *opus magnum* (ele próprio o afirma: “erigi um monumento mais duradouro que o bronze”, *Carm* III.30.1), foi recebido com frieza pelo público (*Ep.* 119.35-6), o que o levou a desistir de escrever odes, um tema recorrente nas suas epístolas. (FALCÃO, 2017, p. 13)

Horácio tornou-se reconhecido pela escrita das epístolas e por sua vaidade. Seus versos mais famosos são aqueles em que celebra a vida, o amor, o vinho e a poesia. Seu envolvimento com a política certamente contribuiu para a preservação e divulgação de suas obras. Faleceu a 27 de novembro de 8 a.C., um mês depois da morte de Mecenas, a qual dizia que não suportaria.

De suas epístolas, poucas são datadas com exatidão e a mais conhecida é a *Arte Poética*⁶², originariamente *Epistula ad Pisones*. Concebida como uma carta dirigida a Lúcio Calpúrnio Pisão e seus filhos, é um poema didático que orienta na arte da composição literária. Mas mais do que um poema didático, é um tratado sobre arte, mais especificamente a poesia, que em nosso contexto significa literatura. Reunindo um conjunto de conhecimentos teóricos e práticos, aconselha escritores neófitos e aqueles que desejam notoriedade pública.

Dante Tringali (1993), afirma que a *Epistula* “desempenha um papel dominante na discussão de ideias estéticas e poéticas aplicadas à literatura e particularmente ao

⁶⁰ Tesouro público de Roma

⁶¹ FALCÃO, Pedro Braga. Introdução In: Horácio, *Epístolas*. Introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia. 2017.

⁶² Nome com que a *Epistula ad Pisones* se consagra depois de Quintiliano (Inst. Or., VIII,3)

teatro” (TRINGALI, 1993, p.7), opondo-se rigidamente às vanguardas e defendendo o classicismo. Ela aborda duas questões centrais: a origem e a função da obra de arte. Sobre a primeira, a origem das obras de arte, dogmatiza que deve conjugar engenho (*ingenium*) e arte (*ars*), dom natural e estudo, prática, numa dialética entre conteúdo e expressão. A arte não existe sem regras, é concebida não só como imitação verossímil da natureza humana, mas, principalmente, como uma doura imitação.

Nessa *poética da arte*, Horácio censura os mestres latinos e indica os gregos como modelos porque esses se preocupam com o trabalho de aperfeiçoamento constante do texto, denominado lima. Seguindo esse raciocínio, o valor de uma obra de arte não se determina por sua originalidade ou idade, mas por sua perfeição, o que leva a, conseqüentemente, não admitir-se mediocridade. Sobre a função da arte, Horácio prega que uma obra deve agradar e instruir, ao mesmo tempo; agradar pela beleza e instruir pela utilidade.

O texto da *Epistula* enfoca temas que orientam o discurso do poeta na exortação aos seus destinatários, os Pisões, mas também demais os leitores, interessados pela Arte em geral e mais especificamente pelo processo da criação artística, literária. Dessa grande quantidade de temas em que se desdobram as categorias fundamentais dos preceitos clássicos horacianos (engenho/arte, úti/agradável, expressão/conteúdo), elencamos e nomeamos três para estabelecermos o diálogo entre Taunay e Horácio, entre *Innocencia* e a *Epistula ad Pisones*: domínio do assunto; descrição – *ut pictura poesis* e lima. Dessa forma consideramos a relação de Taunay e do romance consigo próprio (formação e autocrítica), com o público leitor e com a crítica especializada.

3.1. Domínio do assunto

Vós, que escreveis, tomais a matéria igual às vossas forças e pesai longamente o que vossos ombros se recusam a carregar e o que podem fazê-lo.
A quem escolher a matéria segundo suas forças, nem a facúndia, nem a lúcida ordem o abandonarão.
Epístola aos Pisões vv 38-41⁶³

Guardo e reúno aquilo que mais tarde poderei aproveitar.
Epístolas. Livro I. v 12⁶⁴

Eleita como a primeira categoria sobre a qual discorrer, o domínio do assunto aparece como um dos principais preceitos horacianos nas recomendações aos jovens romanos aspirantes a autor e também àqueles que desejam notoriedade pública. Ambos desejos de Taunay, que por esses motivos, orientou-se racionalmente pelos princípios clássicos, tanto na concepção quanto na reelaboração de *Innocencia*, conforme pretendemos discorrer e problematizar nesta *demonstratio*. O domínio dessa condição é de amplo alcance, envolve outras categorias horacianas relacionadas à mimese literária e, em relação a *Innocencia*, foi um dos fatores mais apontados como ponto frágil da escrita de Taunay, segundo a crítica cíclica sobre o romance desde suas primeiras edições, um dos fatores responsáveis pelo processo de reescrita ora analisado.

Por abranger os processos de escolha e planejamento para a criação do texto literário, notadamente a seleção e a importância do conteúdo, necessitamos relembrar a gênese do escritor: a formação intelectual, o contexto brasileiro, mais especificamente a Campanha da Laguna e as contribuições da profissão de militar, que forneceram matéria-prima para o escritor desse texto literário.

A partir deste ponto da análise, passamos a recorrer aos estudos de Castrillon-Mendes (2008)⁶⁵ e Wimmer (1992)⁶⁶, este debruçando-se sobre as relações entre a obra brasileira e os escritores franceses, aquele debruçando-se sobre as noções de natureza, paisagem, viagem e imagens literárias. Para isso, não deixaremos de lado

⁶³ TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993. p.28

⁶⁴ HORÁCIO. *Epístolas*. Introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia. 2017. p.47.

⁶⁵ [CASTRILLON-MENDES, Olga Maria](#). Taunay viajante: uma contribuição para a historiografia literária brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 46, p. 217-240, 2008.

⁶⁶ WIMMER, Norma. *Marcas Francesas na Obra do Visconde de Taunay*. 1992, 187f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. SP.

os críticos coetâneos a Taunay e a estreita relação com as *Epístolas* e as *Odes* de Horácio, que preceituam elementos para bem escrever. Retomaremos os textos críticos que tenham se pronunciado sobre o assunto abordado nesta seção, para utilizar o discurso como apoio ou refutá-lo em função de um aprofundamento que considere a gênese do romance e as preceptivas que orientaram Taunay.

As duas autoras fazem um panorama do contexto do país no século XIX: marcado pela influência dos padrões franceses e pelo desejo de independência e libertação para a criação de uma nação, em ideais políticos e artísticos. Essa busca pela identidade passou por confrontos por conta da navegação e das fronteiras com países vizinhos, entre os quais destacamos, por coerência do nosso estudo, a Guerra do Paraguai, deflagrada como uma tentativa do exército brasileiro de impedir o ditador paraguaio, Francisco Solano Lopes, de conquistar terras na região da Bacia do Rio da Prata.

Alfredo Taunay tinha 21 anos quando, a pedido de seu pai, foi nomeado para compor a expedição militar enviada ao Mato Grosso, com a incumbência de relatar os acontecimentos da guerra ao Governo Imperial. A nomeação como Secretário da Comissão de Engenheiros lhe proporcionou vivências significativas da viagem, pois conheceu o interior e teve vivência da natureza.

Naquela ocasião, fins de fevereiro (acabava eu de fazer 22 anos) e princípios de março estava se organizando uma expedição que devia seguir por terra e dar a execução ao plano de atacar-se a República do Paraguai pelas suas duas fronteiras meridional e setentrional, entrando as colunas de um lado por Corrientes e do outro pelo distrito de Miranda, em Mato Grosso, e zona do Apa, plano muito razoável no gabinete e à vista de mapas que simplificam tudo, enormes distâncias, fornecimento de víveres e o mais, mas cuja realização era quase impraticável (TAUNAY, 1948, p.119).

Apesar de ter vivido e presenciado atrocidades que marcaram sua vida, relatadas em suas *Memórias* (1948), Taunay pôde observar a natureza, o homem e os costumes da região, até então pouco conhecidos pelos demais habitantes do país, o que causava grande curiosidade, tanto dos patriotas quanto dos estrangeiros, elemento apontado como o segredo de sucesso do romance pela crítica. Esse material colhido durante as expedições militares lhe serviu de matéria-prima para a concepção de seus textos literários e, como Castrillon-Mendes, defendemos que

[...] a viagem a Mato Grosso, na Campanha contra o Paraguai, foi fundamental para a sua aquisição de liberdade, do gosto, da expressão, da criação de um estilo próprio e de encaminhamentos do exercício artístico. (CASTRILLON-MENDES, 2008, p.6)

Esse processo de composição, baseado nas memórias e anotações colhidas durante a viagem e a produção do escritor literário não foi compreendido pela crítica, conforme se pode comprovar nas remissões ao discurso especializado, sobretudo quando foi lançada a *editio princeps* de *Innocencia*, em 1872, e ainda nos anos subsequentes, relativos ao lançamento da 2ª (1884), 3ª (1896) e 4ª edições (1899), respectivamente. Sobretudo no período em que fora lançada a primeira edição, durante a *recensio*⁶⁷ das fontes indiretas do romance (PRADO, 2013)⁶⁸, não encontramos textos constituintes da fortuna crítica do e sobre o romance, fator que nos levou e ainda leva a problematizar o discurso fácil e repetido de que a obra teria alcançado extraordinário sucesso desde seu lançamento.

Como vimos, na apresentação do romance em 1872 no jornal *A Nação*, há uma pequena nota na seção “Folhetim”⁶⁹, de teor bastante encomiástico, precedendo a publicação do primeiro capítulo, antes do lançamento da obra em volume único. Esse é o único texto encontrado até este momento que se pronuncia sobre a primeira edição da obra, com objetivo claramente definido de divulgá-la e persuadir os leitores a lerem o primeiro capítulo, aguardar o lançamento do volume e ainda, principalmente, oferecer a leitura e despertar a atenção da crítica especializada, aspectos que respectivamente se comprovam nos excertos destacados: “[...] vai pois o público ter ocasião de dar mil parabéns pelo propósito em que ele parece estar de não adormecer sob os louros já colhidos.” (*A Nação*, 13 de nov. de 1872, p. 1) e

“[...] fazemol-o com a grata certeza de que os amigos das boas letras nos agradecerão o termo-lhes assim proporcionado o ensejo de prelibar a taça em que, dentro em pouco, ser-lhes ha dado sorver a largos tragos.” (*A Nação*, 13 de nov. de 1872, p. 1)

Cabe-nos questionar se teria Sylvio Dinarte (Visconde de Taunay) pago para que seu texto fosse publicado no jornal, ou então, se novamente teria o Visconde do Rio Branco, membro do periódico, apoiado a divulgação dessa obra, como fez com *A*

⁶⁷ *Recensio* (latim) ou *recensão*: “constitui-se basicamente do estudo das fontes, com o objetivo de se compreender a tradição de um dado texto”. (CAMBRAIA, 2005, p.133). Apresenta-se como uma das etapas de trabalho com a metodologia da crítica textual, visando o estabelecimento do texto. Tradição, por sua vez é o conjunto de fontes de um texto e essa se divide em direta e indireta.

⁶⁸ PRADO, Elisa dos Santos. *As edições não póstumas de Innocencia (1872/1884), de Visconde de Taunay: análise do primeiro capítulo*. 2013. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP.

Retirada da Laguna, ou se Sylvio Dinarte gentilmente teria enviado o texto para o jornal, afinal, quem tem amigos, tem tudo.

Justamente por termos realizado um recorte para o trabalho com fontes primárias, elegendo as edições não póstumas do romance, interessa-nos saber e resgatar o que teria dito a crítica sobre o romance a respeito das contribuições do domínio do assunto para a construção da verossimilhança.

Entre o lançamento da primeira e da segunda edições, encontramos apenas dois textos, o primeiro, de 1880, de Presalindo Lery Santos, publicado no *Pantheon Fluminense*⁷⁰, em que escreveu sobre “Alfredo d’ Escragnoille Taunay”, e o segundo, de 1883, de autoria de Augusto V. A. Sacramento Blake, no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*⁷¹.

Apesar de ter sido publicado oito anos após o lançamento do romance *Innocencia*, o texto de Santos confere mais atenção à vida militar e política de Taunay⁷², apresentando uma breve biografia do autor e destacando entre suas produções literárias *A Retirada da Laguna*: “A sua principal obra, porém, aquella que mais abona os seus talentos e que mais elevada reputação lhe tem grangeado, é *La Retraite de Laguna*” (SANTOS, 1880, p.109). As demais composições aparecem apenas em uma lista constando seus títulos e data de publicação, a qual fixa erroneamente o ano de 1873 como data da primeira edição de *Innocencia*, o que pode ser visto como engano, descuido ou até mesmo descaso. Ele se remete a outro estudo, atribuído a Pinheiro Chagas⁷³, literato português, que teria se pronunciado sobre *Innocencia* em 1874. Apesar de termos pesquisado e buscado constantemente, por inexistência de registros mais detalhados, esse referencial não foi localizado. A crítica da época não parecia se preocupar muito com o fornecimento de dados

⁷⁰ SANTOS, Presalindo de Lery. *Pantheon Fluminense: esboços bibliográficos*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1880. p. 103-115.

⁷¹ BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. *Diccionario Bibliográfico Brasileiro*. 1º volume. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. Edição do Conselho Federal de Cultura, Brasil, 1970.

⁷² Este método de leitura é bastante semelhante ao capítulo “Um nome por fazer”, onde Hansen (1984) discute a construção de um *personagem* Gregório de Matos e Guerra a partir do manuscrito atribuído ao *Licenciado Rebelo*, o qual ganhou notoriedade e tornou-se responsável pela fortuna que a crítica gregoriana trilhou durante muitos anos.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

⁷³ Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895), escritor, jornalista e político português.

fidedignos aos leitores ao não mencionar sequer o título, a fonte ou o suporte onde teria sido publicado⁷⁴.

Presalindo Santos relata que Pinheiro Chagas teria elogiado as contribuições de Taunay na imprensa, na política e nas composições musicais; no que concerne ao escritor de textos literários, teria elogiado as personagens do romance, principalmente *Innocencia*, pelo desenho das fisionomias e constituição dos caracteres, concedendo ao romance o título de verdadeiramente nacional. Não podemos afirmar se se trata do mesmo texto, contudo, tivemos acesso a uma cópia manuscrita do “Esboço característico” redigido por Carlos von Koseritz⁷⁵, datado de 1886, no qual, além do texto que traça um perfil do Visconde de Taunay, encontramos aditados mais dois artigos sobre a *Retraite*: um da *Revue bibliographique et littéraire* (tomo XIV, nº9, Paris, set. de 1879), de Ernest Aimé e o segundo, sem data, de autoria do escritor português Pinheiro Chagas, a respeito de Taunay e d’ *A Retirada da Laguna*.

Dividido em quatro partes, o segundo artigo versa sobre *A Retirada da Laguna*, mas não deixa de fazer alusão a outras obras do romancista brasileiro e seus dotes literários, em sentido amplo. Por ter sido escrito por um estrangeiro para apresentar o brasileiro aos portugueses, não foge da apresentação biográfica. Taunay é visto pelo português como um mestre na arte de escrever, um escritor de raça; destaca a vivacidade na descrição das paisagens do Mato Grosso e a composição das figuras humanas, desenhadas com verdadeiro primor, o que só seria possível a quem observa ou inventa seus tipos. O português já conhecia algumas produções de Sylvio Dinarte e afirma ter recebido uma carta e uma remessa de livros, escritos no melhor português; entre esses, *Innocencia*, o qual fora escrito com fina pena de ouro, em páginas delicadíssimas. Aquilo que Chagas percebera, se reafirmava no reconhecimento dos mestres e dos colegas, que desde a adolescência já notavam em Taunay uma das futuras glórias da literatura brasileira, em que coadunavam o espírito de militar e a alma de escritor.

⁷⁴ Ainda que não tenha sido devidamente referenciado para que fosse localizado, o texto de Pinheiro Chagas é de grande interesse para a pesquisa, pois se realmente for de 1874, revelaria que o romance alcançara relativo reconhecimento desde seu lançamento, o que é reiterado pela crítica, mas não confirmado com provas concretas. Foi realizada busca na Hemeroteca Municipal de Lisboa, por meio de seu endereço eletrônico (<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>) por todos os periódicos disponíveis em que o literato português teria escrito, no entanto, o ano de 1874 não apresenta documentação.

⁷⁵ KOSERITZ, Carlos von. *Alfredo D’Escagnolle Taunay: esboço característico* (trad. Por R.P.B). 2 ed. Rio de Janeiro, Typographia de G. Leuzinger Filhos, 1886.

Os demais textos por nós recenseados são datados a partir de 1900, foram publicados, portanto, após o surgimento da 4ª edição (1899), o que nos leva a questionar e, por que não, refutar o discurso que afirmou sucesso imediato da obra.

O poeta, romancista, ensaísta, político e crítico argentino, Mérou, em 1900, não foge da estrutura de biografia e síntese do romance para ressaltar a poesia da região, costumes e peculiaridades de seus habitantes como fatores de sucesso da obra, oriundos da familiaridade com a natureza e o conhecimento perfeito da psicologia do sertanejo, na reprodução das cenas e tipos do interior. Essas características da obra se ajustam à prescrição horaciana do domínio do assunto, assim como à adequação dos caracteres aos personagens.

Veríssimo, em 1901, escreve uma apreciação positiva da obra em decorrência do lançamento da quarta edição do romance, salientando o aumento de sua popularidade, do número de seus leitores e suas traduções, o que àquela época não era comum. Destaca como elemento para o sucesso do romance o domínio do assunto, na representação máxima do mundo e da vida real, o quadro realista, na pura acepção do termo realismo na arte, exemplificado no primeiro capítulo cujo objetivo, segundo sua análise, seria o de conferir ao texto a impressão de fidelidade absoluta. Os responsáveis pela vida do livro são a inspiração da realidade e da sinceridade, levando Taunay a inaugurar o romance “verdadeiro” da vida brasileira: real, exato, copiado do natural, o que lhe possibilitou representar a emoção verdadeira, utilizando a exatidão como quadro de nossa vida e paisagem.

À diferença dos demais críticos, Veríssimo é o único que se atenta às possíveis alterações pelas quais o texto foi sendo submetido considerando a quantidade de edições não póstumas: “Ao que parece, o romance foi muito corrigido e melhorado desde a segunda edição, de 1884. Desta podemos *verdadeiramente*⁷⁶ datar a sua fama, que não tem feito, e justamente, senão crescer” (VERÍSSIMO, 1901, p.277). Essa desconfiança de Veríssimo é pertinente para o tipo de trabalho que desenvolvemos, uma vez que sinaliza a possibilidade de o romance ter sido reescrito por Taunay, o que comprovamos por meio da *collatio* de nossas discussões. Insatisfeito com o texto ou com a tímida recepção entre o público e com o silêncio da crítica, o romance é submetido ao processo de reescrita, o que resulta numa nova edição que mantém características da primeira, mas difere dela, pois foi submetido ao

⁷⁶ Grifo nosso

trabalho da lima, questão discutida com mais vagar na seção específica. Constatamos em Veríssimo um olhar mais acurado ao romance e uma sutil resposta ao discurso cíclico da crítica que atribuía sucesso imediato ao seu lançamento.

As viagens (a São Paulo, Mato Grosso, Minas Gerais, Goiás) e a Campanha do Paraguai, segundo Sílvio Romero (1905), são as responsáveis pelo despertar do talento e pelo gosto de escrever de Taunay, cujos melhores romances e contos têm cenários e personagens oriundos de locais por ele visitados. O maior elogio que o crítico poderia tecer ao autor são o conhecimento direto da natureza brasileira e o sentimento da paisagem, consequência de sua paixão pela paisagem brasileira, decorrente da filiação artística. No entanto, essa vinculação à realidade, relacionada ao conhecimento do assunto e à exatidão do observado e vivenciado, são apontadas como falta de imaginação e servem para o crítico diminuir o valor do autor em comparação ao dos seus coetâneos. Romero parece não ter entendido, ou aprovado, as bases e o processo de construção da verossimilhança na produção literária de Taunay.

Em 1941, Lucia Miguel Pereira afirma que “*Innocencia* é, sem dúvida, o melhor romance de Taunay, muito superior aos demais, o que lhe marca um lugar na nossa literatura.” (PEREIRA, 1941, p. 90). Ela discorre sobre qualidades e defeitos do romance. Entre as primeiras estão: o sentido do pitoresco, a naturalidade dos diálogos e o aproveitamento do ambiente e das peculiaridades das personagens – fatores decorrentes da observação. O êxito na reconstituição do ambiente surge como seu valor principal; portanto, aquilo que Romero utilizou para diminuir a qualidade do texto, por ela é enaltecido, visto que essa reconstituição colabora para a construção da verossimilhança interna da obra, que se nutriu da sociedade em que o autor viveu para criar um todo, no texto literário, independente dela. A fidelidade, segundo a estudiosa, passa a ser secundária, na medida em que o romance conseguiu criar seu mundo, atrelado ao real, pela essência humana das personagens.

Em 1950, a mesma autora acrescenta ideias ao seu discurso anterior, modificando-o em alguns aspectos em novo texto. As ideias centrais permanecem as mesmas: a visão plástica dos seres e das coisas; a utilização de personagens rústicos no romance para que não concorressem com o ambiente, mas reforçassem a cor local; a desenvoltura do autor para tratar de matutos, não encontrada nos romances “da cidade, dos salões”; a “perfeita novidade” da obra, por conta da inovação ao abordar regiões e costumes até então desconhecidos (sem medo justamente porque

o autor conhecia bem e de perto o que optou por ambientar na narrativa); a perspicácia de conseguir narrar a intriga de hábitos peculiares de determinada época e região sem transformá-la em simples documento; a vitalidade do romance justificada pela íntima conexão entre caso, personagens e ambiente e a verossimilhança garantida em relação ao mundo criado a partir da realidade observada.

Contudo, após o lançamento das *Memórias do Visconde de Taunay* (1948), nas quais ele confessa, conforme excerto, ter se nutrido de modelos reais, pessoas que conheceu durante as viagens para criar seus personagens, alguns pontos de vista da estudiosa mudam. “Aliás, 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, 1948, p. 394-5).

O vínculo com o real observado que garante ao autor o domínio do assunto, leva-a a afirmar que Taunay transcreveu a realidade, mas não a pode criar. Quanto aos personagens, segundo ela, ao copiar modelos vivos, o escritor transforma as personagens em caricatura, espécies de fantoches, por isso não têm profundidade psicológica, criando apenas tipos. Essa crítica nos parece um pouco frágil de se sustentar, assim como fácil de desarticular, porque se baseia na comparação entre um objeto e a sua relação com uma realidade que a literatura dispensa de copiar. Desconsidera a verossimilhança e a possibilidade de criá-la com base no real observado, que pode ser transformado ao ser submetido ao processo de subjetivação, de fabulação e de submissão ao trabalho com a linguagem.

Ao que parece, após a confissão de Taunay sobre a utilização do real observado, o romance já não teria mais conseguido criar seu próprio mundo e também não continuaria sendo um todo independente da sociedade em que o autor viveu...

Muito mais ponderado e considerando a submissão do material colhido em levantamento cabal do país ao processo de criação e fabulação literária, Antonio Candido (1969) aponta *Innocência* como uma obra prima da ficção romântica. Também entende que o militar viajante do sertão, preocupado e incumbido de registrar, deu origem à experiência que foi depurada pela sensibilidade, pela cultura da música e das artes plásticas, unindo senso prático e refinamento estético, traços gerais da personalidade do escritor.

Por ter vivenciado as atrocidades de conflitos armados, Taunay enfrentou a paisagem muito mais do que a contemplou. Dessas vivências decorre seu fascínio pelo sertão e pela guerra, cujas impressões procurou reproduzir com exatidão em

seus escritos que revelam seu senso de realidade e o gosto pela observação. Exatidão do desenhista, para quem o valor da obra dependia da autenticidade dos modelos conscientes. A exatidão do desenhista e a capacidade de expressão do poeta são reveladoras de domínio da técnica, do assunto e da expectativa em relação ao público e à crítica. Taunay consegue esses efeitos baseado em outro preceito possível de se ver em Horácio: ou a narrativa é tradicional e, portanto, não possui muitas possibilidades de um desfecho inesperado, ou é totalmente inventada, permitindo ao poeta “flutuar amplamente na criação”.

Na contramão do discurso da crítica que questionou a qualidade dos textos literários de Taunay pelo vínculo com o real observado, sobretudo após o lançamento das *Memórias* (1948), Candido faz uma advertência para que se considere o trabalho de elaboração artística dos dados trabalhados pela imaginação, aperfeiçoados pelo tratamento romanesco, o que Horácio chama de lima. Neles há referenciais do contexto observado por Taunay, mas, no romance, foram submetidos ao trabalho fabulador.

Há tipos copiados fielmente, outros elaborados a partir da sugestão inicial, outros compostos com elementos tomados a mais de um modelo. E isso denota maior complicação do que supunha o próprio Taunay, ao proclamar sua fidelidade ao real, porque, em qualquer arte, desde que apareça uma certa tensão criadora, mais importantes que as sugestões da vida (acessíveis a todos) tornam-se a invenção e a deformação, devidas não só às capacidades intelectuais da composição, como às possibilidades afetivas, à memória profunda, ao dinamismo recôndito do inconsciente (CANDIDO, 1969, p. 311)

Enquanto Silvio Romero (1905) criticou as personagens de *Innocência* chamando-as de tipos, acessórios, porque eram fotografadas da realidade, Candido defende que quando são personagens, vão se deformando pela necessidade criadora, ainda que possam ter origem naquelas pessoas que foram observadas. Taunay realizou a descoberta plástica e humana do sertão, passou da reprodução à estilização, à força criadora indispensável à ficção literária. Esse processo, percebido e defendido por Candido, revela o quanto a crítica evoluiu quanto às rígidas arbitrariedades para classificar textos como literários ou não, sobretudo se pensarmos no século XIX, repleto de rupturas e transformações.

Numa abordagem bem diferente das demais recenseadas, Dino Preti (1974) analisa soluções encontradas por Taunay para registrar de modo eficiente o ato de fala por meio das personagens, mais um aspecto para manter o vínculo com a realidade

observada, um mecanismo para criar e manter a verossimilhança interna do romance, já que o regionalismo romântico buscava fixar a língua popular na literatura, fazendo a ligação entre a realidade falada e a língua literária.

Para Preti, fatores extraliterários podem condicionar ou explicar em parte as tendências estéticas do autor. O processo de elaboração linguística demandou técnica de quem tinha conhecimento linguístico invejável e interesse obsessivo pela realidade da fala de suas personagens, por meio da qual conseguiu concretizar no romance as representações fictícias dos mais variados tipos humanos, num diálogo mimético decalcado da linguagem real de Santana do Parnaíba e arredores, conforme podemos observar nos exemplos a seguir.

O primeiro trecho foi retirado do primeiro capítulo da primeira edição de *Innocência* e as palavras em itálico foram grafadas dessa forma pelo próprio Taunay⁷⁷, que também foi o responsável pela redação das notas de rodapé nos vocábulos “bicho” - Bicho é palavra que serve para tudo, neste caso é cavalgada; “*assumpte*” – vê o *assumpto*, atender observar; “cavouqueiro” – cavouqueiro é qualificativo usado para significar alguma qualidade má. Assim dizem animal cavouqueiro para exprimir algum sestro de cavalgada. Homem cavouqueiro é o homem falso, mentiroso, com quem não se póde contar; “embromador” – enganador e “mapiar” – mapiar é termo próprio da provincia de Mato Grosso. Quer dizer conversar.

Vassuncê não credita! diz então. Pois ensilhe o seu bicho e caminhe como eu lhe disse. Mas *assumpte* bem, que no terceiro dia de viagem ficará decidido quem é *cavouqueiro* e *embromador*. Uma cousa é *mapiar*, outra andar por estes mundos de Christo. (DINARTE, 1872, p. 20-21)⁷⁸

No capítulo “A última entrevista”, encontramos diversos registros da fala das personagens no encontro de Cirino e Innocência. Os desvios da norma padrão da língua são remetidos às notas de rodapé que deixam claro o desvio da personagem, refutando o desconhecimento linguístico por parte do narrador e do autor do romance, como ocorre no emprego de “corguinho”, explicado como “corregosinho” na mesma página, cujo objetivo seria o de adequar a linguagem ao personagem, portanto, algo intrínseco à autenticidade romântica na construção e manutenção da verossimilhança.

⁷⁷ O que não era um procedimento comum à época, mas cuja autenticidade das informações pode ser comprovada em Preti (1974) e Wimmer (1992).

⁷⁸ Essas notas passaram pelo crivo da rescrita de Taunay e receberam novas redações ou foram eliminadas nas edições posteriores do romance, o que será abordado com mais detalhe na terceira categoria horaciana que orienta o *labor scriptoris*: a lima.

-Chi, observou ella, cuidado!... Se ele nos acha aqui, mata-nos logo... Olhe, vá me esperar junto ao *corguinho* para lá do laranjal... daqui a nada vou ter com mecê... A porta está só encostada.... (TAUNAY, 1899, p. 317)

Se a utilização de notas de rodapé foi apontada por muitos como o pecado estilístico do romance⁷⁹, por ter oposto a norma culta à regional, deve-se entender que o impasse gerado entre narrador e personagens seja decorrente tanto da preocupação de Taunay com a crítica especializada da época, cujos pronunciamentos sobre a obra tanto lhe causavam interesse, não incorrendo no risco de ser mal entendido haja vista que a pureza linguística era medida infalível de julgamento das obras literárias, quanto de sua preocupação com o leitor potencial do romance, que não conhecia as regiões e expressões regionais ali utilizadas. Além da preocupação com as opiniões da crítica especializada, era interesse de Taunay que *Innocencia* atingisse grande sucesso de público entre os brasileiros (e também no exterior)⁸⁰, o que também sinaliza a importância e a intencionalidade do autor ao empregar notas de rodapé com explicações de elementos naturais e expressões linguísticas que melhor orientariam seu leitor, como em várias ocorrências, presentes desde o primeiro capítulo, das quais destacamos alguns casos elucidativos de termos regionais e expressões científicas: “Depois começa o sertão chamando *bruto*.” (DINARTE, 1872, p. 10) em que a palavra destacada é explicada como “Sem moradores. Não é o deserto, palavra que envolve sempre a idéa de esterilidade, mas a completa solidão” (*ib. id*); “Ora, é a perspectiva dos *cerrados*”, cuja nota orienta

Cerrados são espécies de florestas anãs, compostas de arbustos de três a quatro pés de altura, mais ou menos chegados uns aos outros. Às vezes esses arbustos tomam mais desenvolvimento e formam a transição para as *capoeiras* (Saint Hilaire).

Em Minas Geraes chamam-se cerrados *carrascos* e *carrasquinhos* os cerrados altos. (DINARTE, 1872, p. 11)

Quando o *Mochú* ganhou pé em terra, pôz-se a pular como um cabrito doido, por aqui, por acolá, pulo e mais pulo e gritando como se o estivessem esfolando... Estava...ah! meu Deus! ... estava cheio de formigas *novatas*! (TAUNAY, 1899, p.219)

A explicação para “novatas” é: “A dentada dessas formigas é em extremo dolorosa. Provém o seu nome, de que novatos são aquelles que se deixam morder

⁷⁹ Taunay chegou a pensar em retirar e/ou deslocar tais elementos para o final do romance, o que será abordado no tópico sobre a lima.

⁸⁰ As relações com a crítica e com o público são igualmente domínios não apenas do assunto, mas estão nos aconselhamentos sobre medir as forças para o projeto da obra, conhecer o público e submeter a obra a especialistas, conforme prega a *Epistula ad Pisones* (HORÁCIO, 1993)

por ellas.” (TAUNAY, 1899, p. 219). Neste caso, algo que só poderia ser tão bem descrito por quem de fato conheceu fauna e flora locais. Sobre “Mochú”, é a forma encontrada por Taunay para representar graficamente a realização fônica de Monsieur pelos sertanejos, neste caso por Pereira, que desconheciam o francês.

Dessa maneira, o romance logrou mesclar a influência da estética romântica à atitude consciente de se aproximar da realidade rural, de hábitos, tipos e da linguagem que deu vida ao regionalismo.

Para Bosi (1975), o sertanismo é uma forma de primitivismo em arte e vale apenas pelo documento que transmite, segundo ele, uma saída possível para a visão mimética da arte que *Innocencia* utiliza. Ressalta a formação de Taunay: engenheiro, militar e pintor - por isso, um homem de pouca fantasia, mas muito senso de observação, habituado a pesar com inteligência as suas relações com a paisagem e o meio. Esse equilíbrio é resultante mais da percepção do poeta que do engenheiro, insistimos na tese de que, justamente por ter sido tão racional, Taunay conseguiu criar no romance um cenário de costumes sertanejos onde tudo é verossímil, com simplicidade, bom gosto, explorando o cômico das personagens na medida certa, com realismo mitigado em relação à matéria da obra, o que lhe rendeu o sucesso.

Ainda que menosprezado por Bosi como literatura de segunda plana em função do valor documental dos textos, o regionalismo brasileiro em *Innocencia*, na opinião de Francisco Maciel Silveira (1992), é uma inovação porque empregou a exatidão da matéria etnográfica colhida do sertão⁸¹ e o ambiente do romance não é ingenuamente simples. Essa simplicidade, também relativa à unidade horaciana, se relaciona ao espírito clássico de seu criador, que logrou universalizar e consagrar situações, tipos e sentimentos que transcendem o regionalista e ativam o inconsciente coletivo ocidental, garantindo o sucesso editorial da obra, sua perenidade e a classificação de clássico da literatura.

Conhecedora de toda a obra do Visconde de Taunay, Maretti (2006) defende que a polêmica sobre o valor documental do romance *Innocencia* não deve servir de argumento para menosprezá-lo e adverte sobre as perdas de leituras extremistas já realizadas. Alega que o autor é, ao mesmo tempo, tradição e ruptura, independentemente de sua própria vontade, por conta do período em que viveu e produziu, pela convivência com processos ideológicos que buscavam a constituição

⁸¹ Os estudos etnográficos podem ser encontrados em “Vocabulário da Língua Guaná ou Chané”, nas *Cenas de Viagem*.

de um povo, de uma nação. A reprodução exaustiva e completa da vida é o critério de verdade para o seu método composicional, o que chamamos de verossimilhança. Taunay, no romance, não deixou de ser guia, nem deixou de usar termos científicos, mas os atenuou, o que revela sua dupla competência. Resgata de suas anotações e memória aquilo que viu nos locais por onde passou, mas sabe que a ocasião não é apropriada para a exposição do olhar especializado do militar viajante e por isso submete o material recolhido ao trabalho da linguagem, narrando-o.

A autora, embasada em Candido e contrária às acusações de míngua de fantasia, entende que no processo de formação das personagens pessoas reais tenham lhe servido de inspiração, visto que o autor revelou esses modelos, mas reitera a transfiguração: Taunay baseia-se na memória, seu filtro afetivo, mas reelabora os dados e impressões de maneira artística. Nesse sentido, a soma de memória e de imaginação são conjugadas ao trabalho de adequação no romance, que funciona como um guia para a reescrita.

O percurso revela que as opiniões sobre o romance *Innocencia* variam muito. Além disso, seu sucesso não parece ter sido tão imediato quanto se ecoa no discurso especializado, que, em sua maior parte, limitou-se a reproduzir ideias já veiculadas, em um discurso fácil, cíclico e bastante superficial. Refutamos o argumento de êxito imediato ao lançamento, portanto, por dois fatores: primeiro pelo intervalo de tempo para o lançamento da segunda edição, publicada doze anos após a primeira, o que não corresponde a um grande número de leitores que teriam esgotado de pronto a novidade, ainda que saibamos e consideremos a existência de pequeno público leitor no país no momento. O segundo fator que nos leva a afirmar que o romance não obteve sucesso de pronto é a falta de textos críticos coetâneos ao lançamento da obra que se pronunciassem sobre o romance e, de fato, o analisassem, ou que pelo menos seguissem a linha dos demais (ressaltando suas qualidades e ineditismo) no período que compreende 1872 a 1884.

Como vimos, esse discurso, tão esperado por Taunay, começa a surgir com maior regularidade a partir de 1900, ou seja, após sua morte e após o lançamento da quarta edição do romance, que, conforme anunciara Veríssimo em 1901, parecia ter sido bastante melhorado desde a segunda. O que era impressão de um crítico transforma-se em certeza com esta tese, pois ainda que tenhamos realizado uma *demonstratio* da questão baseando-nos em apenas cinco capítulos do romance, afirmamos, pelo cotejo das edições não póstumas, que o texto foi aperfeiçoado por

seu criador, seja recorrendo ao anexo que expõe o processo pelo qual comparamos as edições, orientados pela crítica textual e genética, seja por meio dos prefácios da obra analisada, a partir da segunda edição.

Além desses textos por nós elencados e resgatados, há muitos mais, já no século XX, que repetem a biografia de Taunay e se detêm na quantidade de leitores, edições e traduções de *Innocencia* para justificar e encontrar o motivo de seu sucesso. Faltava uma abordagem a partir de fontes primárias dessa obra, o que realizamos, não só no intuito de demonstrar e problematizar as alterações às quais o texto foi submetido, mas também a fim de discutir e comprovar de maneira embasada que todo o processo de criação e de recriação do romance orientou-se por preceitos clássicos, mais especificamente pelas lições de Horácio, sobre as quais nos detemos para explanar sobre essa relação de tempos tão distantes.

De todo o exposto até este momento, fica claro que Taunay utilizou sua familiaridade com a natureza, o conhecimento dos locais e do sertanejo para a construção de seu romance, no qual a verossimilhança é obtida por meio de conjugação de vivência, observação, sensibilidade estética e submissão da linguagem ao trabalho artístico. Todos esses elementos já estavam presentes em Horácio, desde o século I a.C. na *Epistula ad Pisones*, texto de extrema importância histórica e perene atualidade na defesa do classicismo, que ainda hoje ocupa posição significativa nas discussões de ideias estéticas e poéticas relacionadas à literatura.

Na *Epistula*, Horácio aborda dois problemas relativos a Arte: a origem e a função das obras de arte. Os dois elementos avultam nessa discussão sobre *Innocencia*, pois Taunay foi incompreendido por ter sido precursor e por ter utilizado dados colhidos da realidade para dar origem ao romance, o que, conseqüentemente, não permitiu, num primeiro momento, o enquadramento e a aceitação do texto pela crítica especializada como sendo literário.

Para Horácio, a origem de uma obra de arte deve envolver *ingenium* (alma, gênio) e *ars* (trabalho). Não pode ser fruto apenas de dom natural ou de inspiração, o engenho, mas também não se concretiza plenamente se depender apenas da arte, vazada no estudo e na prática (elementos que dialogam com a concepção criativa preceituada pela crítica genética, que colabora para a desmistificação do processo criativo).

Assim, o valor de uma obra de arte não decorre de nem de sua idade nem de sua originalidade, mas de sua perfeição, não admitindo mediocridade. Arte é escolha:

escolha do tema, do material e de sua colocação - não importa se em uma escultura, em um poema, em um quadro etc. Para que isso se concretize é imprescindível que o artista conheça bem o assunto, domine o conteúdo sobre o qual pretende escrever: “Saber é o princípio e a fonte de bem escrever” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.34, verso 309). Essa é uma das teses fundamentais da *Epistula ad Pisones*, categorizada por Tringali (1993), como conteudismo

Quem pensa bem, organiza bem, escreve bem. As palavras servem ao assunto. [...] O conteúdo sustenta a obra mesmo que a expressão seja modesta. Embora o conteúdo seja um valor maior que a expressão, o ideal consiste em realizar o equilíbrio e perfeição de conteúdo e expressão. Tal é, porém, o carinho que se tem pela expressão que parece ser o aspecto dominante (TRINGALI, 1993, p.64-65).

Tais preceitos orientadores estabelecem uma relação dialética entre conteúdo e expressão, ressaltando que o primeiro determina a segunda. A expressão se refere à linguagem, às escolhas e adequações necessárias para o estabelecimento da matéria de acordo com o gênero; a escolha implica em unidade e brilho.

O preceito fundamental se aplica perfeitamente a *Innocencia*, pois Taunay sabia, conhecia o material, seu tema e tinha formação do olhar de militar, coincidentemente como o teve Horácio. A formação de Taunay como cientista e esteta, oriundas de sua formação intelectual, familiar e artística, possibilitou a submissão da matéria ao tratamento estético e ao trabalho com a linguagem. Sobre sua formação artística e o encantamento pela paisagem, Taunay afirma em suas *Memórias* (1948)

Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era eu o único dentre os companheiros, e portanto de toda a força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço. Como achei majestoso o Rio Grande, divisa de S. Paulo e Minas, o copioso contingente do Paraná! (TAUNAY, 1948, p. 176-176).

Esse encantamento levou Taunay a escolher esses lugares para a composição de seu romance e, para isso, para produzir, o artista escolhe “[...] de acordo com o bom gosto. O artista começa por escolher um projeto na medida de suas forças. Depois, ele escolhe o conteúdo e a expressão que lhe corresponda.” (TRINGALI, 1993, p.54).

Dessa forma, arte é escolha e também imitação. Para Horácio, a arte é concebida não só como imitação verossímil da natureza humana, (o que vimos ser uma das maiores obsessões de Taunay, realizada em *Innocencia*), mas uma douda imitação, que, para ser concretizada, depende diretamente do conhecimento da matéria. Arte é imitação da vida, logo, arte é realista. E o primeiro passo para se imitar é conhecer o que se vai imitar. Começa-se pelo domínio do conteúdo, o que está posto na *Epístula*, dos versos 309 ao 322, dos quais já nos utilizamos uma parte e recuperamos na íntegra:

Saber é o princípio e a fonte de bem escrever. Os escritos socráticos te poderão mostrar as idéias e conhecidas as idéias, as palavras se seguirão sem esforço. Quem aprendeu o que se deve à pátria e aos amigos e com que amor se devem amar os pais, o irmão, o hóspede, qual o dever de um senador, de um juiz e quais atribuições de um general mandado à guerra, esse, certamente, sabe dar a cada personagem o que lhe convém. Prescreverei ao doudo imitador que observe o modelo dos costumes da vida e tire daí uma linguagem viva.

Por vezes, uma peça de passagens brilhantes e caracteres bem traçados e de nenhum enfeite, sem o vigor do artesanato, agradam mais o povo e o prendem mais do que versos pobres de conteúdo e que são bagatelas melodiosas. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 34)

O que se inventa deve ser verossímil, próximo da verdade, o que não esbarra na mediocridade de uma imitação ingênua. Há duas formas de imitação:

- a. pelo conhecimento especulativo da vida - obtido pelo estudo da filosofia e acúmulo de sabedoria em geral;
- b. pelo conhecimento prático - que ocorre pela observação da vida, pela vivência. Essa é a fonte da douda imitação, preferida e defendida por Horácio, porque permite ao autor dar à obra a sua marca, tornando próprio o que é comum.

As lições de Horácio foram seguidas à risca pelo autor de *Innocencia*, visto que o texto literário revela douda imitação, conhecimento da matéria observada e de situações vivenciadas, equilíbrio entre conteúdo e expressão; todos elementos relacionados a um projeto de construção artística da narrativa, envolvendo engenho e arte, de maneira racional e equilibrada, com criatividade moderada. No que concerne ao uso de uma linguagem viva, não podemos deixar de lembrar a novidade causada pelos artifícios utilizados por Taunay para conseguir realizá-la no romance, registrando termos e expressões regionais, desvios de linguagem e o registro de fala dos sertanejos, como aponta Preti (1974), ainda que esse elemento tenha sido malvisto pela crítica e apontado como pecado estilístico do romance. Na verdade,

essa opção pelo uso da linguagem viva foi mais um elemento que permitiu a Taunay imprimir a sua marca pessoal ao texto literário.

A imitação baseada no conhecimento prático como forma de construção e manutenção da verossimilhança em *Innocencia* demandou de seu criador criatividade moderada e adequação dos caracteres, fator compreendido por poucos críticos, a exemplo de Candido (1969) e Maretti (2006), que reconheceram o aproveitamento do observado submetido ao trabalho fabulador, o que transformou o documental/particular em literário/universal.

A criatividade moderada e a adequação dos caracteres contempladas pelo projeto da narrativa são preceitos horácianos, conforme se comprova em:

Nem começarás assim como, de uma feita, um escritor cíclico⁸². “Cantarei a fortuna de Príamo e a guerra famosa”. Quem tal promete, o que narrará digno de tanta empáfia? Parirão os montes, nascerá um ridículo rato. Com quanto mais acerto começa esse outro que nada planeja inadequadamente [...] Sempre se apressa para o desenlace e arrebatá o ouvinte para o meio da ação, como se fosse conhecida, e abandona o que, se for tratado, não tem esperança de poder fazer brilhar e assim inventa, assim mistura coisas falsas com verdadeiras, que nem o meio discrepe do princípio, nem o fim do meio (HORÁCIO, *apud* TRINGALI, 1993, p. 30. vv 136 a 152).

Justamente pelo fato de trabalhar com uma abordagem filológica do texto, apoiados pelas lições da crítica textual e da crítica genética, todas as partes que compõem o romance são de extrema importância para que realizemos uma leitura mais completa e científica do texto, com um olhar diferenciado daquele de um público que leria *Innocencia* apenas por deleite. Essa leitura mais atenta desde a dedicatória, consagrada ao amigo Azevedo Castro, permite-nos estabelecer outro ponto de contato de Taunay com Horácio, tanto na forma quanto no conteúdo.

Retomemos a dedicatória extraída da quarta edição:

Azevedo Castro,
Se, como nos antigos tempos da Grecia, me fora possível erigir custoso tempo, dedicava-o á Amizade, para no frontispício gravar o teu querido nome.
Deste vivo sentimento, permite-me hoje, amigo, dentro do círculo de meus fracos e limitados meios, qualquer demonstração.
Não é em valioso monumento que vou inscrever a tua lembrança; simplesmente na primeira página de uma narrativa campestre e despreziosa, de um livro singelo e sem futuro.

⁸² “Os alexandrinos chamavam de poetas cíclicos os autores de epopeias escritas depois de Homero, por volta dos séculos VII e VI e que pretendiam reunir, num só poema, os episódios de todas as epopeias, numa sequência cronológica e completa, como se fossem crônicas históricas, confundindo arte com História! Os poetas cíclicos ignoram as leis do gênero.” (TRINGALI, 1993, p. 82)

Aceita-a como um dos mais espontâneos movimentos da minha alma, que julga assentar direitos a completo indulto.

A. D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872.

(TAUNAY, 1899, p. 7)

A dedicatória não promete grandes feitos, o que poderia estranhamente destoar de tudo o que vimos sobre Taunay e seus desejos com *Innocencia*, isso apenas se não soubéssemos da formação clássica orientada pelo pai, sustentáculo de conhecimento de retórica, que no excerto surge com a utilização da falsa modéstia e da grandiloquência: “erigir custoso templo”, “meus fracos e limitados meios”, “narrativa campestre e despretensiosa, de um livro singelo e sem futuro”.

Castro (ou como optou na segunda edição e manteve na quarta, Azevedo Castro), amigo de infância e inseparável companheiro de Alfredo, tornara-se uma autoridade (presidente de província) e merecia deferência, além de tê-lo influenciado durante a juventude com leituras, trocas de livros e discussões literárias⁸³.

Para não correr o risco de soar arrogante, Taunay não promete grandiosidade em *Innocencia*, preferiu prometer menos e surpreender do que prometer muito e não cumprir, conforme as lições retiradas a Horácio (fazendo com que as montanhas parissem um rato). De fato, o romance não narrará nada de extraordinário e seu assunto, uma história de amor platônico, não é inédito, original, mas na forma como se constrói, mantém a unidade na simplicidade, o que garante o brilho do romance, pois o “ingênuo idílio amoroso” agradou e agrada a qualquer público em qualquer tempo, o que lhe assegurou grande número de edições.

Em relação à forma da dedicatória, estabelece-se uma relação explícita com a Ode XXX, do livro III, “Gloria ao Poeta”, também de autoria de Horácio, a qual resgatamos para que possa ser comparada ao prefácio de *Innocencia*.

Odes
Livro III
XXX

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,

⁸³ A dedicatória do romance passou por alterações significativas desde a primeira edição, em que a proximidade e a informalidade no tratamento eram mais explícitas. A partir da segunda edição, Taunay revisa e altera a redação com o claro intuito de criar maior distanciamento, sobretudo na forma de tratamento, mais formal, que utilizara para dirigir-se ao amigo. As alterações da dedicatória se mantiveram, da segunda para a quarta edição, o que se pode comprovar nos anexos com o confronto dos textos. Tal distanciamento também pode ser decorrente da distância geográfica que os separou na vida adulta (Taunay permaneceu no Rio de Janeiro e Castro era governador do Rio Grande do Sul).

quod non imber edax, non aquilo impotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum
 nom omnis moriar multaue pars mei
 vitabit Libitinam: usque ego postera
 crescram laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita virgine pontifex:
 dicar, qua violens obstrepit Aufidus
 Et qua pauper aquae Daunus agrestium
 regnavit populorum, ex humili potens,
 Princeps Aeolium carmen ad Italos
 deduxisse modos. Sume superbiam
 quaesitam meritis et mihi Delphica
 lauro cinge volens, Melpomene, comam.⁸⁴

Tradução⁸⁵
 Ode XXX
 Livro III

Erigi um monumento mais duradouro que o bronze,
 mais alto do que a régia construção das pirâmides
 que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Áquilo
 nem a inumerável série dos anos,

nem a fuga do tempo poderão destruir.
 Nem tudo de mim morrerá, de mim grande parte.
*escapará a Libitina: jovem para sempre crescerei
 no louvor dos vindouros, enquanto o pontífice*

*com a tácita virgem subir ao Capitólio.
 Dir-se-á de mim, onde o violento Áfido brama,
 onde Dauno pobre em águas sobre rústicos povos reinou,
 que de origem humilde me tornei poderoso,*

*o primeiro a trazer o canto eólio aos metros itálicos.
 Assume o orgulho que o mérito conquistou
 E benévola cinge meus cabelos,
 Melpómene, com o délfico louro.*

Notamos o resgate de elementos da *Ode* e a relação com o projeto de narrativa de Taunay, que desejava tornar-se imortal por intermédio de sua obra, assim como o eu-lírico horaciano aspirava com sua poesia. Apesar das mudanças aplicadas ao texto da dedicatória, a data foi mantida no ano de 1872 nas demais edições não póstumas, ainda que tenha passado por algumas modificações.

⁸⁴ Texto em latim: HORACE. *The Odes*. Edited with introduction, revised text and commentary by Kenneth Quinn. London: MacMillan Education, 1985. Retirado de: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/12/horacio-ode-xxx-do-livro-iii-traduzida.html> acesso em 25/02/2017, 23h41min.

⁸⁵ Tradução portuguesa: HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008. Acesso em <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/12/horacio-ode-xxx-do-livro-iii-traduzida.html> 26/02/2017, 00h02min.

Retomando os preceitos dos versos 136 ao 152 da *Epístola*, Horácio reforça a necessidade do projeto de texto, do planejamento, da adequação e ensina o autor a iniciar seu texto, evitar tudo o que for supérfluo ao seu desenvolvimento, com vistas ao desenlace e arrebatá-lo para o meio da ação, como se tudo lhe fosse conhecido.

É o que acontece em *Innocência*: a leitura da narrativa se desenvolve em ritmo fluido, possível de ser iniciada e finalizada em um dia. O leitor é atirado de chofre dentro do sertão, conhecendo primeiro o cenário, de modo que já não lhe parece estranho, mas íntimo, porque apresentado pela *ouverture* que contextualiza a obra, sob o ponto de vista de um narrador que conhece bem o local, seus tipos e consegue transmitir a sua impressão e sensações a quem o acompanha naquela breve cavalgada rica em descrições habilmente elaboradas - elemento que será abordado no próximo tópico.

A composição dos capítulos conduz o leitor de forma objetiva, lógica e racional para o trágico desenlace, condizente com os tipos, o contexto e o cenário que representa. A reescrita da obra a partir da segunda edição tornou a prosa mais dinâmica, pois Taunay retirou elementos desnecessários, como o sujeito pronominal explícito de alguns verbos, optando pelo emprego do desinencial ou subentendido por elipse para dinamizar a leitura, o que o leva a contrariar a norma padrão:

Elles são capazes de nos engulir, até que alguém venha saber quem somos... (DINARTE, 1872, p. 81)⁸⁶

São capazes de nos engulir antes que venha alguém saber quem somos... (TAUNAY, 1884, p. 83)

São capazes de nos engulir antes que venha alguém saber se somos cristãos ou não... (TAUNAY, 1899, p. 121)

As novas opções, ainda que resultem em maior agilidade na leitura, distanciam o texto da língua usada no cotidiano, com o emprego do pronome, que resultava em maior informalidade e coerência com o discurso direto das personagens como na primeira edição da obra. A escolha pela eliminação do pronome sujeito na segunda e quarta edições potencializam a ação, como em muitos trechos em que, sobretudo no primeiro capítulo, o ambiente, o sertão, age sobre o sertanejo, como se tivesse vida própria, personificando-se.

⁸⁶ Destaques nossos

Entre os ensinamentos de Horácio está a lição da criatividade moderada, a qual aconselha ao artista a mistura de “coisas falsas” às verdadeiras, o que ocorre na composição das personagens e do cenário de *Innocencia*, relatado nas *Memórias* (1948).

Taunay compôs a personagem Pereira, pai de Innocencia, a partir de suas observações a mais de uma pessoa, como se comprova no destaque

Assim na casa do senhor Manoel Coelho achei o eterno doente das solidões, a se queixar sempre da falta de médicos, a agarrar-se a quanto curandeiro aviste e encontre, dele aceitando as mezinhas mais enjoativas e complicadas. [...] Era esse bom coitado pai de filhas, cuja beleza merecia ser falada, o que constituía motivo de não pequena inquietação ao cioso chefe de família, ainda que se mostrasse menos arisco e desconfiado do que no geral costumam ser no interior.

Concorreu pois para a fisionomia do pai de Innocencia, Pereira *enxertado nesse caráter o de outros de mais acentuado zêlo*⁸⁷. (TAUNAY, 1948, p. 394-5)

Para a composição da protagonista teriam contribuído suas observações de jovens da região, que também eram mantidas enclausuradas pelos pais, uma doente e ainda uma índia pela qual Taunay teria se apaixonado durante a expedição. O seguinte trecho nos permite fundamentar os modelos conscientes utilizados para a criação de Pereira, Innocencia, Cirino, o Morfético e comportamentos do alemão Meyer:

Em vivenda, bem à beira do caminho, morada de um tal João Garcia, parente próximo da dona da fazenda do Vau, vi o tipo de que me lembrei, quando descrevi a heroína Innocencia. Vinha com muita fome [...]

“Como é que o patrício não teve escrúpulo de parar aqui e sentar-se à minha mesa?”

- “Não decerto, afirmei, e por que teria?”

Houve certa pausa.

- “É, replicou-me afinal a custo o meu desconhecido, que isto aqui é... casa de morfético!” Recebi decerto, abalo desagradável, mas não dei a percebê-lo. Demais não havia como recuar.

- “Ora, disse-lhe, são histórias.”

E o modo por que vagamente dei a entender que não receava o contágio, tão temido em todo o Sertão, agradou muito ao pobre morfético.

- “Neste caso aceita uma xícara de café?”

- “Boa dúvida! Esteja bem quente, é o principal.”

Gritou êle para dentro: - “Ó Jacinta, traga duas xícaras!” Dalí a pouco penetrava na saleta uma moça, na primeira flor dos anos, e tão formosa, tão resplandecente de beleza, que fiquei pasmado, enleado positivamente de boca aberta.

Afigurava-se-me que um ente sobrenatural havia feito sua aparição e lembrei-me da frase tão exata e expressiva do grande Goethe, quando descreve a impressão que causara a entrada de Dorotéa numa sala: “parecia que aquêle

⁸⁷ Destaque nosso

ambiente acanhado se tornava imenso, e transformava-se num espaço enorme!”

Tão clara a minha admiração que o velho pôs-se a rir:

- “Então acha bonita a minha neta?”

- “Com efeito!” foi só o que pude responder a esta pergunta, tão singular, tão rara e digna de reparo naquelas distantes paragens.

E com olhos embelezados, segui todos os gestos daquela excepcional sertaneja, que não se mostrava lá muito acanhada.

Os seus encantos revestiam aquêlo quartinho de chão batido e paredes nuas e indizível e estupendo prestígio! ...”

- “Daqui a três semanas, declarou-me o avô, casa-se com um primo. Mas o Sr. quer ver que desgraça? A pobrezinha da inocente já está com o mal! ...”

E, levantando-lhe um maço de esplêndidos cabelos, mostrou-me o lóbulo da orelha direita tumefato e roxeado!

Toda essa radiosa e extraordinária formosura estava condenada a ser pasto da repugnante lepra!

A esta hora, passados tantos anos, que será feito da infeliz Jacinta, cujo desabrochar na vida se rodeara de tanta magia?! Ó poder da beleza! No momento em que escrevo êste nome, reproduzo em imaginação aquela fisionomia doce, suave, sedutora, aquela cútis acetinada e alva, os olhos aveludados, grandes, cintilantes, o nariz de inexcedível correção quer de frente, quer de perfil, os lábios purpurinos a deixarem entrever dentes deslumbrantes! ... que admirável conjunto, minutos apenas contemplado e entretanto para sempre fixado na memória!

Jacinta Garcia deu, pois, nascimento moral a Innocencia. Não levei, porém, a exatidão e maldade a ponto de, também, desta fazer desgraçada morfética. Não! Fora demais! Do avô tirei o tipo do desconsolado leproso, repellido do rancho de Pereira, o Mineiro, e conservei-lhe no romance o nome verídico.

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 entabolei, por curiosidade, conversação.

Era homem pretensioso, quase grosseiro e supinamente ignorante, que viajava com um mundo de drogas para impingi-las, a torto e a direito, aos incautos. (TAUNAY, 1948, p. 397-399)

O romance mantém a coerência entre começo, meio e fim, difundida por Horácio: o sofrimento e o silêncio de Innocencia, reclusa num universo machista, a esperada morte de Cirino que atesta quanto o sertão e o sertanejo são fortes, o valor da palavra, que foi mantida e cumprida, culminando na impossibilidade da concretização amorosa dos jovens e na morte de ambos.

Referindo-se à criação e escolha das personagens, Horácio determina:

Como escritor, ou segue a tradição ou inventa o que é coerente consigo. Se, por acaso, tornas a levar à cena o reverenciado Aquiles, seja ele infatigável, iracundo, inexorável, impetuoso que diga que as leis não foram feitas para ele, que tudo atribua às armas; [...] Se levas à cena algo não experimentado e ousas formar novo personagem, que ela se conserve até ao fim como se tenha mostrado desde o começo e fique de acordo consigo (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30. Verso 119 e seguintes).

O escritor pode optar por retomar uma personagem que já exista, e nesse caso deve manter a sua coerência, ou criar uma, que deve ser coerente consigo mesma do

começo ao fim e não se modificar no decorrer da ação. Qualquer uma das escolhas esbarrará num problema de imitação; se o autor optar por recriar, estará utilizando uma imitação indireta da vida. E se optar por criar, promoverá uma imitação direta. Decorrem daí as diferenças, para Horácio, entre a narrativa histórica e a literária.

Como os objetivos da criação literária são instruir e agradar, seu criador tem a liberdade de escolher os episódios e dispô-los da forma que quiser, misturando “coisas falsas com verdadeiras” desde que não beirem o ridículo⁸⁸, mas mantenham a unidade pretendida e planejada. “Horácio explica que é mais difícil criar do que recriar. Pois é mais difícil individualizar, configurar o que ainda não foi experimentado por ninguém, um tema ainda cru” (TRINGALI, 1993, p. 81).

Taunay é duplamente ousado, primeiro por abordar tema e regiões que não figuravam no romance brasileiro e depois, por ter que, a partir de seus modelos conscientes, articular todo um projeto coeso e coerente, deformando o observado para atingir os fins pretendidos.

Deves marcar os costumes de cada idade e atribuir o que convém aos caracteres que mudam com os anos. O menino, que já sabe repetir as palavras e com pé seguro marca a terra, anseia por brincar com seus iguais, fica irado e sem motivo se acalma e muda de uma hora para outra. O jovem imberbe, livre enfim do pedagogo, gosta de cavalos e cães e das relvas do Campo de Marte ensolarada, é como cera para ceder ao vício; áspero com os que o advertem, tardio no prover-se do que é útil, pródigo no dinheiro; altivo e cúpido e pronto a largar o que amou. Mudados os interesses, o caráter viril da idade procura influências e relações, é escravo das honras, guarda-se de praticar o que logo lhe pese mudar. Muitos incômodos envolvem o velho ou porque ajunta e miserável se priva do que adquiriu ou porque trata tudo timidamente e friamente, procrastinador, de longas esperanças, inerte e ávido do futuro, difícil, lamuriento, louvaminheiro do passado, quando era menino, castigador e censor dos mais jovens. Os anos quando chegam trazem consigo muitas vantagens e muitas subtraem quando se vão. Que os papeis de velho não sejam entregues a jovens nem a meninos os papéis viris. Sempre se aterá às circunstâncias externas e conveniências da idade (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.30-31. vv 156 a 178)

Todo o exposto sobre a criação de personagens explica e justifica os motivos que levaram Taunay a compor personagens planas, chamadas tipo e caricatura pela crítica. Exemplifiquemos o processo com *Innocencia*. Ela foi comparada à *Virgínia*, protagonista do romance francês *Paulo e Virgínia*, de 1787, da lavra de Bernardin de Saint Pierre. Todavia, em estudos comparativos apresentados por esta estudiosa em

⁸⁸ Alusão à pintura de um quadro da mulher-cavalo-ave peixe: “se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar penas variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte superior terminasse em peixe horrendamente negro, admitidos a contemplar isso, conteríeis o riso, ó amigo? (HORACIO *apud* TRINGALI, 1993, p.27, vv 1-5)

2012 e 2014⁸⁹, constatamos que *Innocencia* tem tendência a tornar-se esférica, e pode ser classificada como uma “anti” *Virgínia* porque apresenta vontades, sonhos e desejos bastante diferentes da personagem francesa. No entanto não chega a levá-los mais adiante e tornar-se esférica no romance porque, apesar de dar pistas da visão taunayniana, revelada pelo narrador no quinto capítulo do romance, em que se não denuncia, pelo menos questiona valores retrógrados da sociedade patriarcal e machista brasileira

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, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho (TAUNAY, 1899, p. 94-95).

Innocencia não avança em atitudes surpreendentes que a levem à maior complexidade porque a lição prega que a personagem deve manter sua unidade e também porque é representante de valores morais rígidos na sociedade brasileira. A jovem surpreende o leitor ao contrastar o perfil da menina doce e indefesa com aquela que sonha em aprender a ler, por exemplo:

É uma menina esquisita...

[...]

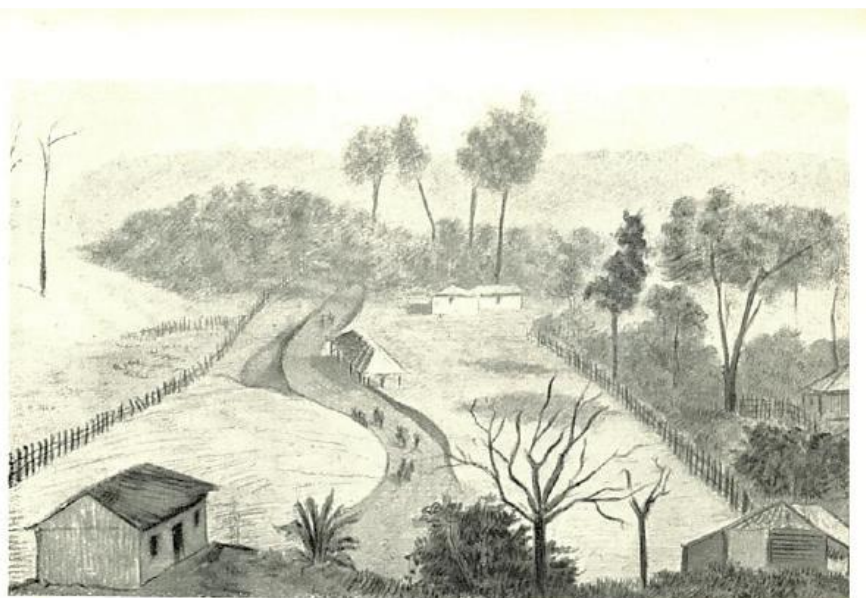
-Nem o senhor imagina... Às vezes, aquella criança tem lembranças e perguntas que me fazem *embatucar*... Aqui, havia um livro de horas da minha defunta avó... Pois não é que um bello dia ella me pediu que lhe ensinasse a ler? ... Que idéia? Ainda há pouco tempo me disse que quizera ter nascido princeza... Eu lhe retruquei: E sabe você o que é ser princeza? Sei, me *secundou* ella com toda a clareza, é uma moça muito boa, muito bonita, que tem uma corôa de diamantes na cabeça, muitos *lavrados* no pescoço e que manda nos homens... (TAUNAY, 1899, p.101-102)

Ou então, aquela ardilosa que tenta enganar Cirino e até seu pai, Pereira, quando está tentando fazê-lo desistir do casamento arranjado e inventa um sonho com sua mãe. Porém Taunay seguiu fielmente a lição clássica ao manter a constância e a coerência das personagens e *Innocencia* se mantém até o fim como se mostrava no início do romance.

⁸⁹ PRADO, E.S. *Absorção e transformação. A relação intertextual entre Virgínia e Innocencia*.2014. Apresentação de comunicação.
PRADO, E.S. *A construção da personagem feminina em Paulo e Virgínia (1787), de Bernardin de Saint Pierre, e Innocencia (1872), do Visconde de Taunay: um estudo comparativo*. 2012. Apresentação de comunicação.

A criatividade moderada também foi empregada no cenário do romance, resultante do encantamento pela paisagem e elementos naturais, que levava o militar a colecionar minerais preciosos, plantas que desconhecia, flores que ressecava e desenhá-las, como o fazia com paisagens inteiras. Vejamos um caso desse encantamento e da relação entre suas pinturas e textos, o que reforça a questão do conhecimento da matéria e domínio do assunto.

Wimmer (1992, p. 42-43), faz uma trajetória que recupera lembranças e registros de quando Taunay menciona a reprodução do Pouso do Catingueiro, por onde passou em julho de 1865. Podemos confrontar a sua representação pictórica e a verbal, refazendo um caminho que nos revela a gênese de suas criações quando comparamos os seguintes textos:



Pouso do Catingueiro, São Paulo – 4 de Julho de 1865
Desenho do autor

Ilustração 14: Pouso do Catingueiro, São Paulo – 4 de julho de 1865. Desenho do autor. In: TAUNAY, Visconde de. *Marcha das Forças*. Expedição de Matto Grosso 1865-1866. Cia Melhoramentos de São Paulo: São Paulo, 1928, p.44.

Assim foi que reproduzi com bastante êxito e fidelidade perspectivas muito curiosas e dignas de atenção, por exemplo, o pouso do *Catingueiro*, a 4 de julho de 1865, tão característico como paisagem do interior do Brasil, com a sua larga faixa vermelha – a estrada geral que se desenrola indefinida até os pontos mais extremos da nossa imensa fronteira, estrada cercada alí de pastos de capim *melado* ou *gordura*, com casinhas e ranchos aqui e acolá; dos lados, uma mata virgem a meio devastada pelo fogo e na frente capoeirões e *cerrados*, onde todos os anos, em setembro e outubro, lavra o incêndio. (TAUNAY, 1948, p. 212-213)

Se retomamos a leitura do romance, veremos a estrada pintada e descrita reformulada para o literário, a presença de casinhas, do fogo e dos cerrados, no

primeiro capítulo: “[...] anda-se comodamente de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras; depois, porém, rareiam as casas, mais e mais, e caminha-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro” (TAUNAY, 1899, p. 22); “Ora, é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos rachíticos, enfezados e retorcidos de S. Paulo e Minas Geraes, mas de garbosas e elevadas arvores [...]” (TAUNAY, 1899, p. 24)

A vista do buriti e o encantamento do observador também é tema recorrente tanto nos textos científicos, quanto nos memorialísticos e nos literários. Vejamos como o aproveitamento da matéria foi se transformando nos escritos de Taunay, partindo da descrição científica para chegar às impressões estéticas e culminar no lirismo do romance.

Partimos da descrição científica da *Marcha das Forças*

Encostada a um d’esses maciços de vegetação, acampou a força ás 10 horas e 45 minutos, depois de 3 ½ léguas de viagem por caminho argiloso, de declives mais ou menos regulares, até este pouso, chamado dos Coqueiros por causa de alguns *burityts* que, segregados, sobrepujam ás demais arvores. A folhagem verde-escura da *mauritia*, abre-se como um leque, sustentado por longos peciolos alveolados e no topo de um estípite liso e pardacento claro, no qual se notam os traços paralelos formados pela quédia das voltas semi-amplexicaules da base dos peciolos. Ao lado d’aquella formosa monocotyledonea, a *macaúbeira* (acronomia sclerocarpa) parece acanhada e fica completamente ofuscada; das palmeiras, cujas folhas são todas revestidas por foliolos, a unica que rivaliza em elegância e altaneria é o *auassú*, que os *Guaycurús* chamam *chatellôd*.

Do bority extrae-se um suco saccharino usado, depois da fermentação, como bebida, e do qual se póde tirar excelente assucar, [...] os frutos dão em compridos cachos; são ovoides, com casa rija, amarelo-avermelhada, escura e de brilho metallico, cobertos por escamas rhomboidaes, que encobrem polpa pouco saborosa ainda quando preparada com assucar. Em épocas de fome, essas palmeiras muito serviram aos soldados que procuravam não só os côcos, em concurrencia com as araras, como em razão do miolo que chupavam com grande gosto. Os borityts são sempre indicio de agua, nascendo só em lugares humidos.

No caminho para Uberaba aparecem pela primeira vez, no pouso dos Burityts (a 84 leguas do litoral), nas proximidades do rio grande, divisa entre as províncias de S. Paulo e Minas. D’esse ponto em diante, acompanham a trilha, que seguiram as forças, atravessando Minas, Goyaz e Matto Grosso. Até o Rio Negro, a abundancia de borityts é extrema; d’ahi por diante vão-se tornando menos frequentes e, para os lados do Nioac e sul do districto de Miranda, vêem-se-os raramente. (TAUNAY, 1928, p. 121-122)

Predomina o olhar científico na reprodução exata de distâncias, adequada ao propósito e ao gênero; a descrição minuciosamente detalhada; o emprego de termos científicos da fauna e flora regional, bem como de vocabulário de língua indígena. Parecendo não ter se contentado com a descrição científica pelo texto verbal, Taunay reproduz o observado por meio de um desenho, o que nos remete à sua ascendência

artística, cuja família de pintores veio para o Brasil com a clara tarefa de retratar as cenas do país, pintando paisagens e cenas históricas.



Buritys (*Mauritia Vinifera*) á margem do rio de Santa Barbara — 4 de Outubro de 1865
— Desenho do autor

Ilustração 15: Buritys (*Mauritia Vinifera*) á margem do rio de Santa Bárbara – 4 de outubro de 1865. Desenho do autor. In: Taunay, Visconde de. *Marcha das Forças*. Expedição de Matto Grosso 1865-1866. Cia Melhoramentos de São Paulo: São Paulo, 1928, p. 92.

Nas *Memórias* nos deparamos com as impressões estéticas do encontro com os buritys

Que agradável emoção me causou a vista do primeiro *buriti*, um dos mais belos e ricos ornamentos do sertão! E para cá da margem esquerda do Rio Grande umas cinco léguas. Marquei o dia e a hora, em que meus olhos pela primeira vez pousaram naquela elegantíssima *Mauritia vinifera*. Entretanto, há ainda palmeira mais ostentosa, mais soberba o *suassu*, incomparável por um sem número de razões, sem falar na folhagem prateada, por baixo, de maneira que, agitados os folíolos, por qualquer brisa, ao sol, o espetáculo é estupendo.

Quantos encantos para o artista, o naturalista, o amante da Natureza virgem nessas viagens bem longe, bem longe!

Procurei, conscienciosamente, no meu romance *Innocência* dar alguma ideia daqueles maravilhosos atrativos, daquela íntima e irresistível sedução; mas fiquei muito aquém das mais sinceras intenções e dos mais leais esforços.

Aliás, é tão difícil! 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, não árido e desolado, mas cheio de bulício íntimo, cortado de inúmeros regatos, córregos, ribeirões e possantes rios, semeado de flores, animado por um sem número de

pássaros, aves e animais de pequeno e grande viso [...] (TAUNAY, 1948, p. 176)

Para manutenção do decoro do gênero no romance, ainda permanecem pontos de contato com o texto científico, mas as impressões do “eu” são conjugadas ao texto com o emprego explícito da primeira pessoa, das sensações, da inexatidão das distâncias percorridas (“umas cinco léguas”) e de superlativos, uma vez mais revelando o conhecimento da adequação.

No romance, o material recolhido no sertão é submetido à língua literária, transformando o documental em lírico. Aquilo que um dia foi matéria pública é apropriado de forma particular, submetido ao estilo e às leis do gênero

Como são belas aquellas palmeiras!
O estípite lizo, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de peciolos longos e canulados, em que assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.
Na base e em torno da coma, pendem, amparados por largas spathas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia e revestida de escamas romboidaes e de um amarelo ruivo avermelhado desafia por algum tempo o férreo bico das araras. (TAUNAY, 1899, p. 32)

Ainda existem resquícios da observação e o emprego da linguagem científica, contudo são reelaborados pela sensibilidade e pelo olhar poético do artista, o que vai ao encontro de mais uma lição de Horácio: “A beleza reside mais no modo de escolher e organizar a expressão e o conteúdo, do que no sucesso da novidade” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.81). Taunay seleciona e planeja a matéria que irá utilizar submetendo-a ao gênero romanesco realizando as adequações necessárias. Seguindo os preceitos horacianos,

A virtude e a beleza da ordem consistirão nisso, ou me engano, que diga agora o que agora deva ser dito e que deixe muitas coisas para mais tarde e de momento as omita, que o autor do poema se compraza disto e despreze aquilo.
Sutil e cauteloso, no arranjo das palavras (HORACIO *apud* TRINGALI, 1993, p.28, vv 42 a 46)

A beleza da obra é resultante da ordem, da seleção e do trabalho com a linguagem que limitou a matéria recolhida nas expedições, empregando, com equilíbrio, a novidade do sertão como elemento constitutivo da verossimilhança no romance regionalista. A visão mimética de arte baseada na observação e referência

a elementos reais, a douda imitação, colabora para o nascimento do (d)escritor⁹⁰ que pinta quadros da natureza observada transformada em paisagem, com o forte apoio de longos trechos descritivos, abordados no próximo tópico, como recursos que embasam o projeto de nação.

3.2. Descrição — *ut pictura poesis*

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre.
(HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 35. vv 361-365)

O que se transmite pelo ouvido excita mais debilmente o espírito do que aquilo que se põe diante dos olhos fidedignos e que o próprio espectador aprende por si.
(HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.31. vv 180 a182)

Conforme demonstramos na seção anterior, o domínio do assunto e o conhecimento da matéria são recursos utilizados pelo romancista para a construção e manutenção da verossimilhança em *Innocencia*. A observação, a vivência e o enfrentamento das regiões que o cientista-militar-viajante Alfredo d'Escragnoille Taunay percorreu com o exército brasileiro, bem como o íntimo conhecimento de tipos e costumes regionais, registrados durante a viagem, impressionaram tanto o intelectual que foram reelaborados pela linguagem artística e pelo processo fabulador para ganhar lugar em seu romance. Esse processo criativo se baseia nos ensinamentos de Horácio, para quem a linguagem deve ser escolha de um escritor "Sutil e cauteloso, no arranjo das palavras" (HORACIO *apud* TRINGALI 1993, p.28), utilizada e combinada de acordo ao conteúdo. Esse, pode seguir a tradição ou ser totalmente criado⁹¹, desde que se mantenha a coerência e a unidade entre as partes e o todo para evitar a exposição ao riso e ao ridículo, apontadas como pecados imperdoáveis.

Descendente de família de artistas franceses, apaixonado pelo país em que nascera e encantado pelo exotismo da natureza brasileira, Visconde de Taunay foi obcecado pela descrição⁹² (o que já exemplificamos na seleção dialogada de alguns

⁹⁰ Termo utilizado por Castrillon-Mendes (2008)

⁹¹ "Como escritor, ou segue a tradição ou inventa o que é coerente consigo" (HORACIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30, verso 119).

⁹² Essa paixão pela descrição também tem suas raízes na formação artística e intelectual recebida do pai paisagista.

registros anteriormente abordados), e agora ampliamos com trechos do romance, em que é utilizada como critério de verdade na narrativa.

Em *Innocencia* a descrição foi bastante utilizada, predominando no primeiro capítulo, mais topográfico e descritivo que narrativo, por esse motivo eleito para embasar nossas discussões sobre o assunto. Essa opção pela ênfase descritiva no processo mimético do romance dividiu opiniões da crítica especializada. Romero (1905), Pereira (1941) e Bosi (1975) a avaliaram de maneira bastante negativa, como sintetizamos na sequência.

Para Sílvio Romero, as descrições despertaram em Taunay o talento e o gosto pela escrita, melhor realizada nos romances do sertão, onde o autor revelou-se mais destro na pintura da natureza e dos tipos populares. O crítico destaca o sentimento de paisagem presente em *Innocencia*, que permeia todos os escritos de Taunay, mas questiona sua palidez de estilo, falta de imaginação e tintura, sobretudo quando o compara a José de Alencar e Machado de Assis. Ao referir-se às primeiras páginas de *Innocencia* critica a exatidão da matéria por entendê-las como reaproveitamento do que foi visto e impressionou o autor.

Na abordagem publicada em 1941, Lúcia Miguel Pereira afirma que o Visconde dominava a arte de aproveitar valores secundários como a natureza e o ambiente. Para ela o primeiro capítulo de *Innocencia* é uma perda de páginas, prolixo nas descrições de paisagens acadêmicas: “[...] descrições demasiadamente longas, sem nada a ver com o desenvolvimento da ação ou ambientação das personagens” (PEREIRA, 1941, p.92), afirmação da qual discordamos haja vista que o ambiente, os cenários e suas descrições são de extrema importância porque fazem parte de um projeto artístico baseado em normas clássicas de imitação e também tinha por objetivo registrar os locais para contribuir com o almejado ideal romântico de nação. O uso de tantas descrições, segundo ela, serviu para estabelecer o ambiente social do romance, mas deslocou o princípio da ação para o segundo capítulo, o que parece não ter entendido ou aprovado. Tece elogios apenas às descrições da personagem Pereira, do encontro entre ele e Cirino e dos costumes sertanejos.

Alfredo Bosi (1975), concebe o regionalismo literário como uma concepção ingênua de realismo na arte. Apesar desse posicionamento, situa *Innocencia* no segundo plano de romances românticos elogiando a obra pelo fôlego descritivo e pelo êxito na construção da personagem símbolo, arquétipo da pureza. As descrições em *Innocencia*, apesar de exitosas, são consideradas por ele de pouca fantasia e lidas

por nós como consequência da vinculação ao real, do domínio do assunto, para formar um cenário verossímil. Aponta a simplicidade da obra, o que em nossa opinião não se relaciona a um defeito, haja vista as lições de Horácio, que prescreve ao artista que seja uno e simples em suas composições⁹³. Bosi compreende e afirma que a idealização ocorre de forma parcial porque o objetivo de Taunay é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes e os modismos observados fluem no romance como típicos.

No geral, esses argumentos foram e ainda são utilizados pela crítica literária para questionar o valor do romance e colaboraram para sua classificação apenas como documento à época de seu lançamento. Entretanto, um trabalho que se pretenda sério não poderia abordar apenas o posicionamento negativo das avaliações quanto a esse aspecto. Vejamos análises positivas que, assim como Romero e Bosi, anunciam a relação do romance com outras formas de arte, principalmente a pintura, característica que nos autoriza, na sequência, a discorrer sobre a utilização do princípio do *ut pictura poesis*, sob os ensinamentos de Horácio, na composição e na reescrita de *Innocencia*.

Para que Taunay tenha escrito um texto para uma literatura verdadeiramente nacional, Pinheiro Chagas (1874) enfatiza a especial atenção dedicada ao desenho das fisionomias do romance. Para Mérou (1900) a descrição foi bem elaborada. Ele antecipa a relação composicional do romance com a pintura, a ponto de utilizar-se de vocabulário específico para discorrer sobre ele, comentando sobre as pinceladas e a variedade de tons disponíveis em sua paleta, o que se opõe à palidez apontada por Romero. Veríssimo (1901) compreende *Innocencia* como um quadro realista e qualifica o primeiro capítulo como topográfico, de fidelidade absoluta, composto com exatidão como quadro da nossa vida e nossa paisagem. Em 1950, Lúcia Miguel Pereira parece ter amadurecido (ou modificado? Ou entendido?) sua opinião a respeito do romance, pois passa a qualificar Taunay como um paisagista, um pintor, alguém com visão plástica dos seres e das coisas. Afirma que os vultos humanos atuam no romance como elementos da paisagem. Os costumes e a natureza são as peças principais do livro, considerado por ela realista na formação do ambiente.

Numa visão mais ampla de literatura, Antonio Candido ressalta que Taunay tanto no documentário quanto na ficção só fez descrever: cidades e campos, natureza

⁹³ “Enfim, o que quer que pretendas seja, ao menos, simples e uno.” (HORACIO *apud* TRINGALI, 1993, p.27)

e o homem. Preocupado com registrar, depor e interpretar, o autor utilizou a descrição para exaltar o país. O gosto pela observação, a ascendência da família de pintores, o fascínio pelo sertão e pela guerra e a formação artístico-cultural (músico e desenhista) contribuíram para que se expressasse com entusiasmo plástico, gestando *Innocencia*, sua maior descoberta plástica e humana do sertão, expoente de seu senso de realidade. Sobre o primeiro capítulo, reforça as paisagens e vida do local “compostos 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” (CANDIDO, 1969, p.308). Sua leitura indica aspectos positivos do primeiro capítulo do romance, visto por outros como perda de páginas. Tal abordagem conjuga mais de uma forma de arte ao revelar pontos de contato entre o texto literário, a música e a pintura, ao mesmo tempo em que enriquece e valoriza o processo criativo do autor estudado.

Na opinião de Dino Preti (1974) as descrições dão vida ao regionalismo no romance junto ao tom pitoresco da atmosfera sertanista. Para Francisco Maciel Silveira (1992), o ambiente, resultado da mescla de ótica naturalista com espírito clássico, é decisivo para o enredo do romance. Lídia Maretti (2006) se apoia mormente nas ideias de Candido, pondera a característica documental do romance e acrescenta que o critério de verdade para o método de Taunay vem da reprodução exaustiva da vida.

Ao empregar as palavras “pintura”, “tintura”, “pictórica”, “desenho”, “pinceladas”, “paleta”, “tons”, “quadro”, “paisagista”, “pintor”, “visão plástica” “entusiasmo plástico”, “topográfico”, “*ouverture*” e “ritmo musical” para análise da descrição em *Innocencia*, a própria crítica antecipa e preceitua a relação do texto literário com outras formas de arte, notadamente a música e a pintura, ponto que nos remete ao ideal estético horaciano de unidade das artes. Horácio admite que há um vínculo entre todas as belas artes considerando sua natureza em comum: a poesia e a pintura são formas de arte, imitações da natureza, centradas na verossimilhança. Com frequência comparou a poesia, que para ele é um conceito que se aplica à literatura em geral, com outras artes, em especial com a pintura. Dessa relação provém o *ut pictura poesis*, explícito na *Epistula ad Pisones* nos versos 361 a 365

A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agrada (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.35).

Esse princípio está presente nas recomendações de Horácio aos Pisões desde o início da *Epistula*, quando explica com o exemplo “negativo, satírico e didático [...] o que não se deve fazer, para se evitar o ridículo, ao se publicar uma obra literária” (TRINGALI, 1993, p.71) com a remissão à metáfora da composição do quadro da mulher peixe:

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar penas variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte superior terminasse em peixe horrendamente negro, admitidos a contemplar isso, conteríeis o rio, ó amigos? (HORÁCIO *apud* TRINGALI 1993, p.27. vv. 1 a 5)

Tais observações alertam sobre os limites da imitação poética e da liberdade de criação. Elas devem obedecer a regras, convenções que auxiliarão o artista a produzir coerentemente as partes de um todo⁹⁴. Considerando que ninguém produz uma obra de arte apenas para si, alude também à expectativa de recepção da obra em relação ao público⁹⁵.

À época em que Horácio viveu, em Roma, circulava a ideia de que o artista poderia ousar o que desejasse e da forma como desejasse. Ele se opõe a esse pensamento, do “poeta louco⁹⁶”, e reconhece limites para a criação, preceituando que nem tudo é permitido em arte.

“Os pintores e poetas sempre tiveram igual poder de tudo ousar.” Sabemos disso e dessa indulgência reclamamos e damos uns aos outros, mas não a ponto que os ferozes se reúnam com os mansos, nem que formem pares: as serpentes com as aves, os tigres com os cordeiros. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 27, vv 9-13)

A correlação entre pintura e poesia, portanto entre pintura e literatura, prossegue na *Epistula*; no entanto, segundo Horácio, a liberdade para inventar se limita pela verossimilhança, coerência e credibilidade⁹⁷. O normativismo clássico concede a liberdade da fantasia criadora, mas, acima de tudo, considera que não há arte sem regras. Essa fantasia deve se subordinar aos limites rígidos do verossímil e às leis de cada gênero (*lex operis*): “Por que razão sou saudado como poeta, se não posso e não sei respeitar as funções prescritas e as características de cada obra? Por

⁹⁴ Decoro. Necessidade de o artista criar algo possível e crível.

⁹⁵ Elemento que se articula ao trabalho da lima, tratado com mais detalhe no próximo tópico.

⁹⁶ Alusão à poética do engenho, que tudo permitia, fosse no nível da expressão, fosse no nível do conteúdo.

⁹⁷ Decoro

que razão, com falsa modéstia, prefiro ignorar a aprender?” (HORACIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 29. Verso 86), sempre buscando uma forma de equilíbrio entre as categorias fundamentais que embasam sua concepção de arte: engenho⁹⁸ e arte⁹⁹; expressão e conteúdo e útil e agradável.

Expostas as considerações do discurso especializado sobre a utilização da descrição para fins artísticos em *Innocencia*; a relação explícita entre o romance e o normativismo clássico horaciano, mais especificamente relacionado ao *ut pictura poesis*; a facilidade e a intencionalidade da composição descritiva de Taunay, oriundas tanto da formação intelectual quanto artística; analisamos esse exercício do olhar do Visconde tomando como ponto de partida¹⁰⁰ o primeiro capítulo do romance, recorrendo, sempre que possível, a outros capítulos significativos que nos permitam enriquecer e fundamentar a discussão.

Partindo do confronto do texto das edições não póstumas de *Innocencia*, (1ª edição, 1872; 2ª edição de 1884 e 3ª de 1899), objetivamos revelar e assinalar a relação existente entre a prática descritiva no romance e o símile *ut pictura poesis*, de Horácio, por meio da sintaxe e dos efeitos visuais obtidos pelas construções com escolhas linguísticas adequadas ao gênero.

A opção pelo método de estudo do romance sob o viés filológico e das críticas textual e genética nos leva a considerar, além do texto literário propriamente dito, elementos que colaborem para uma melhor compreensão de sua origem e modificações, como o estudo das fontes indiretas e dos elementos paratextuais no romance, por exemplo, que contribuem para que se atinja uma interpretação mais completa do texto. Nesse sentido, iniciamos a discussão deste tópico pela epígrafe do romance, um elemento paratextual, porque nos fornece pistas tanto em relação à lima quanto ao *ut pictura poesis*.

Apenas na primeira edição do romance a epígrafe utilizada foi de autoria de Walter Scott¹⁰¹:

⁹⁸ Engenho (*ingenium*): dom natural, talento, alma, gênio.

⁹⁹ Arte (*ars*): trabalho, exercício, técnica, estudo; poética da arte relacionada ao *labor*.

¹⁰⁰ A abordagem analítica do primeiro capítulo do romance foi realizada durante o mestrado (PRADO, 2013) e é recuperada, em partes, neste trabalho para que se amplie a discussão.

¹⁰¹ Optamos por recuperar as epígrafes porque dificilmente o leitor teria contato com as fontes primárias utilizadas nesta pesquisa: as edições não póstumas do romance, consideradas obras raras.

INNOCENCIA.

Minha obra é um capitulo do grande
livro da natureza, sempre novo apesar
das mil edições que se tenham tirado,
quér em caracteres velhos e gothicos,
quér em typo moderno e em papel
assetinado.

WALTER-SCOTT — Waverley.

Ilustração 13. Prefácio 1ª ed. Innocencia. DINARTE, 1872, p.9.

O reaproveitamento do texto como epígrafe revela o compromisso de Taunay: com a refação do texto¹⁰² “sempre novo, apesar das mil edições”; retoma o conteúdo que “seus ombros conseguiram carregar” — a natureza; reafirma a falsa modéstia já utilizada na dedicatória do romance; o desejo de imortalizar-se na literatura brasileira com a obra e a hipérbole alusiva à quantidade de edições, que augurava e historicamente deu-se com o romance.

Na segunda e na quarta edições, utilizou-se uma assertiva de Francisco Otaviano (1826-1889), patrono da cadeira número 13 da Academia Brasileira de Letras (escolhido pelo seu fundador, Alfredo d’Escragno Taunay), advogado, jornalista, político, diplomata, poeta, tradutor de Horácio e outros autores clássicos, que muito provavelmente pertencia ao círculo de amigos do Visconde.

A redação da assertiva difere apenas na singularização de “guias”, na segunda edição, para “guia” na quarta, conforme se pode observar:

¹⁰² Conteúdo relacionado ao processo da lima.

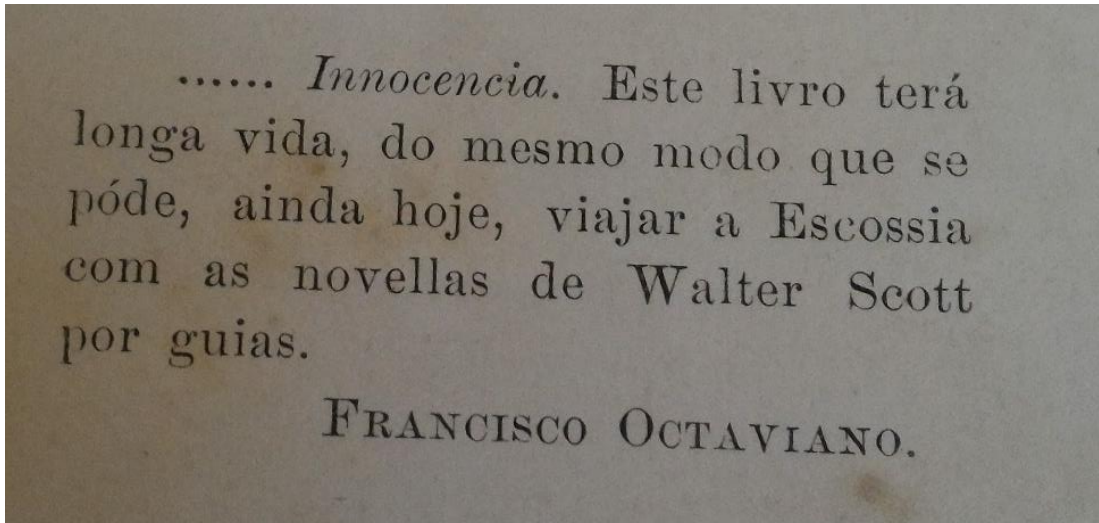


Ilustração 14. Prefácio 2ª ed *Innocencia*. TAUNAY, 1884, p.3.

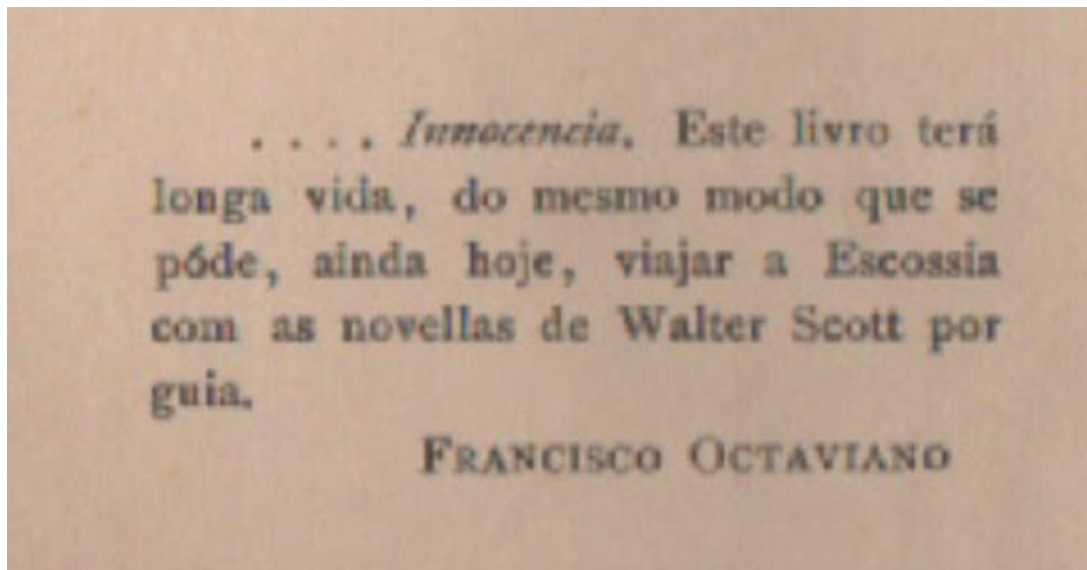


Ilustração 15. Prefácio 4ª ed *Innocencia*. TAUNAY, 1899, p. 9.

Mantém-se a escolha pelo autor escocês¹⁰³, mas o foco é deslocado para a viagem que o leitor empreenderá ao iniciar a leitura de *Innocencia*, análogo à leitura de Scott. Essa viagem pelo sertão brasileiro será orientada por um guia, profundo conhecedor dos lugares visitados: o narrador criado pelo escritor viajante Taunay. Assim como o leitor contará com o apoio do narrador-guia, o próprio romance, a obra em sua completude, desempenha as funções de um guia de viagem, tão verossímil

¹⁰³ Conhecido por ser o criador do romance histórico, o que, mais uma vez nos remete à concepção de arte baseada na observação e reaproveitamento do real.

na concepção de imitação da natureza e dos tipos, que transporta o leitor para dentro das regiões até então desconhecidas¹⁰⁴.

O título do primeiro capítulo, “O SERTÃO E O SERTANEJO” revela a predominância e o destaque conferidos ao *locus* em relação à personagem, nominada apenas em função do primeiro, sem individualização¹⁰⁵. A utilização do pensamento indutivo reforça a lógica e a razão de um projeto de texto de Taunay para seu romance, baseado no pensamento horaciano. A ideia construída pelo leitor parte do geral para chegar ao particular, organiza e especifica aquilo que se representa na narrativa: a paisagem e seus atores, pessoas e costumes. Neste sentido, é pertinente e bastante adequada a qualificação de Candido (1969) para o capítulo: uma *ouverture*. Traduzida literalmente do francês, a palavra significa “abertura”, acepção que bem retrata sua função no romance. Mas, levando em consideração a formação artística de Taunay, que conjuga a música e a pintura, além da literatura, devemos ampliar essa relação considerando o universo musical das óperas, peças e balés do século XIX, elevando o capítulo a uma introdução musical para a peça dramática que antecipa. Maretti (2006) explica que a *ouverture* é a primeira parte das grandes óperas e tem a função de ambientar, apresentar e introduzir o espectador na atmosfera da obra que iria prestigiar. Exatamente a função do primeiro capítulo em *Innocência*¹⁰⁶, que contextualiza e transporta o leitor para os rincões em que a narrativa se desenvolverá.

O pensamento indutivo e o olhar partindo do geral para o particular estão igualmente presentes na formatação do capítulo. Na primeira edição, em 1872, o capítulo não apresenta divisões marcadas graficamente¹⁰⁷ como na segunda e na quarta, em que o texto é dividido em três partes numeradas a partir da segunda com algarismos romanos (II e III). Não podemos afirmar se essas alterações teriam sido propostas pelo autor ou pelos editores, mas são passíveis da seguinte leitura:

- I. Onde se apresenta e descreve o *locus*, a flora e a fauna; ambienta o romance e o leitor, transportando-o, de chofre, logo no primeiro período, para a estrada que liga Santana do Paranaíba a Camapoan:

¹⁰⁴ A exemplo do início do capítulo, analisado na sequência, quando o leitor é posto, de chofre, nos rincões do Mato Grosso.

¹⁰⁵ O que não ocorre com o espaço, que diante dos atributos a ele concedidos pela adjetivação ou anteposição do verbo, se revela único, grandioso e imponente.

¹⁰⁶ O emprego do termo não é gratuito. Objetiva reforçar a correlação entre as artes e o perfil do autor, artista completo, atuante na música, onde também elaborou suas *composições*.

¹⁰⁷ Apesar de o capítulo ser apresentado sob a forma de um texto contínuo, é possível delimitar as partes que o compõem, o que demandaria maior atenção do leitor.

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Matto-Grosso a estrada que da villa de Santa Anna do Parahyba vae tẽr ao sitio abandonado de Camapoan [...] (TAUNAY, 1899, p. 21)

Há resquícios de termos e da exatidão do olhar científico, porém esse aspecto vai sendo suavizado pela adequação ao gênero romanesco e pelo sentimento da paisagem de um narrador que tudo conhece. Ele se comporta como um guia apaixonado, entusiasmado pela natureza e pelos habitantes da região, vivamente descritos:

[...] caminha-se largas horas, dias inteiros, sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chã e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados paramos, lhe offerece momentaneo agasalho e o provê de matalotagem precisa para alcançar os campos [...] (TAUNAY, 1899, p. 22)

Pousos succedem a pousos, e 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, tão virgem, como quando ahi surgiu pela vez primeira. (TAUNAY, 1899, p. 23)

Elementos que perpassam os escritos de Taunay, já abordados no item anterior, o domínio do assunto e o reaproveitamento de observações colhidas no sertão estão muito presentes nesta primeira parte do primeiro capítulo nas descrições:

- da estrada¹⁰⁸ e da composição de seu solo; da abundância dos rios:

A estrada que atravessa essas regiões incultas desenrola-se á maneira de alvejante faixa, aberta que é na areia, elemento dominante na composição de todo aquelle solo, fertilizado aliás por um semnumero de límpidos e borbulhantes regatos, ribeirões e rios [...] (TAUNAY, 1899, p. 23)

Essa areia solta e um tanto grossa tem côr uniforme, que reverbera com intensidade os raios do sol, quando nella batem de chapa. (TAUNAY, 1899, p. 23.)

- dos cerrados¹⁰⁹ e dos boritis (e do encantamento decorrente de sua observação):

Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos rachiticos, enfezados e retorcidos de S. Paulo e Minas-Geraes, mas de garbosas e elevadas arvores que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes á beira das aguas correntes ou quando regadas pela lymphá dos córregos, comtudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor, e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta [...] tão regulares e symetricos em sua disposição que surpreendem e embelezam

¹⁰⁸ Que mantém contato com a ilustração 11, do *Pouso do Catingueiro*, resgatada da *Marcha das Forças* no tópico anterior.

¹⁰⁹ Cujo registro iconográfico se encontra no tópico anterior, na Ilustração 12.

os olhos [...] onde nasce o altivo bority e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 1899, p. 24-25)

- do incêndio: “Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e resiccado pelo ardor do sol transforma-se em vicejante tapete de relva, quando lavra o incêndio¹¹⁰” (TAUNAY, 1899, p. 25).

O posicionamento do narrador sofre alterações da primeira para as demais edições, como se pode comprovar na *collatio* em anexo ao trabalho. Na primeira edição a focalização dá-se quase que de dentro da cena, remete às sensações e impressões experimentadas por Taunay nas viagens. Na segunda edição há um distanciamento descritivo com a cena observada de fora, com espaço para manifestação de reprovação e utilização de expressão menos vislumbrada. Taunay está em busca de equilíbrio: “o cientista vai cedendo espaço ao pintor e ao músico: cores e sons tendem a substituir a terminologia científica, certo cientificismo, no entanto, não desaparece¹¹¹” (WIMMER, 1992, p. 81).

- da chuva: “É cair, porém, dahi a dias a copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aquelles sombrios recantos a traçar ás pressas jardins encantados e nunca vistos,” (TAUNAY, 1899, p. 27);
- da fauna e a explícita alusão a elementos que valorizem os sentidos, sobretudo aspectos visuais presentes em todos os trechos apresentados (e por nós sublinhado), e sonoros: “o piar da esquiva perdiz”, “o guincho de algum gavião” e “o grasnido do caracará”.

Considerando a expressão grandiosa do cenário, o realismo e a cor local, a construção da primeira parte do capítulo valoriza e evoca sensações, por meio de descrições habilmente construídas que aguçam os sentidos do tato, audição e visão do leitor. Com a utilização de adjetivação abundante nas descrições, o autor consegue despertar uma imagem mental do local representado artisticamente. A máxima horaciana encontra sua aplicabilidade na narrativa descritiva de Taunay. No romance ele não pinta, em sentido denotativo, mas escreve para compor a imagem.

¹¹⁰ A descrição do incêndio é de extrema sensibilidade e plasticidade. Vale a pena lê-la integralmente percebendo a retenção clara dos olhos na descrição do fogo

¹¹¹ Esse vínculo com o cientificismo reverbera na utilização das notas de rodapé, que distanciam o narrador do universo ficcional e mantém contato com a visão do estrangeiro preocupado por registrar o exótico e se fazer entendido.

- II. É o ponto de contato entre o homem e o *locus*. O sertanejo é apresentado ao leitor como um viajante solitário de “olhos encandeados e garganta abrasada” por conta do incêndio e do sol. Contempla o *locus* com olhar carregado de sono e não lhe confere o mesmo valor (estético) que o narrador, talvez justamente porque sendo nativo, estando em contato diário e lutando contra ele, não tenha sensibilidade para essa percepção e o veja somente de forma utilitária. Com a chegada da tarde, sua única preocupação é montar e procurar um pouso. A visão melancólica da solidão se repete e a descrição do entardecer merece ser recuperada pela composição e plasticidade visual:

Quanta melancolia baixa á 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 massiços, e ao longe se
 desdobra ténue véu de um roxo uniforme e desmaiado, no qual, como linhas
 a meio apagadas, ressaltam os troncos de uma ou outra palmeira mais
 alterosa. (TAUNAY, 1899, p.34)

- III. Prepara o leitor para o início da ação, apresenta a inter-relação do homem com a natureza, sob duas perspectivas:

a. A natureza age sobre o homem sertanejo: por isso ele não consegue se fixar no espaço, tem dificuldade para constituir família e se orgulha quando prova que conhece toda a região “como a palma de sua mão”: “A certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o libera da obsessão do desconhecido, o exalta e lhe dá foros de infalibilidade.” (Taunay, 1899, p.39).

Na juventude preocupa-se apenas em vencer a paisagem, caminhar e devassar terras:

O legitimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem em geral família. Em quanto moço, o seu fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pozera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar mattas que descobridor algum até então haja varado. (TAUNAY, 1899, p. 38)

Preocupado com a descrição de tipos e costumes, Taunay registra seu modo de falar e gesticular:

— Ninguem póde comigo, exclama elle emphaticamente. Nos campos da Vaccaria, no sertão do Mimoso e nos pântanos do Pequiry, sou rei. E esta presunção de realeza infunde-lhe certo modo de falar e de gesticular majestático em sua singela manifestação. (TAUNAY, 1899, p. 38)

- b. O homem consegue agir sobre a natureza: geralmente irá acontecer apenas quando o sertanejo estiver bem mais velho, por isso já estará habituado a enfrentar esse *locus*. Ele consegue se fixar no espaço, constitui uma família com alguém próximo e ganha *status* de herói¹¹².

Dessa forma o capítulo encerra o ciclo de um dia de um sertanejo e da vida do sertanejo, que será reiniciada pela vida de um filho ou enteado.

Essas regiões, tão bem e plasticamente descritas, logram despertar no leitor, que contempla essa pintura, a sensação de conhecê-las ao vivo, por seus próprios olhos, consoantes com as seguintes preceptivas horácianas:

Não basta que os poemas sejam belos, é preciso que sejam doces e transportem o espírito do ouvinte para onde quiserem (HORÁCIO apud TRINGALI, 1993, p. 29, v 99)

A natureza, com efeito, nos modela primeiro interiormente segundo todas as situações da fortuna, alegra-nos ou impele-nos à cólera ou nos prosterna por terra sob o peso da aflição e nos angustia, depois exprime esses movimentos da alma por meio da língua. Se as palavras estiverem em discordância com quem as diz, os cavaleiros romanos e os pedestres soltarão gargalhadas. (HORÁCIO apud TRINGALI, 1993, P. 29. vv 108 a 113)

Se queres que eu chore, tu mesmo deves sofrer por primeiro, então, ó Télefo ou Peleu¹¹³, os teus infortúnios me tocarão. Se recitares mal o teu papel ou dormirei ou rir-me-ei. (HORÁCIO apud TRINGALI, 1993, p.29, vv 102 a 105)

Esses excertos relacionam-se pela busca da representação do belo ideal na literatura, obtido por meio da conjugação do belo material, já abordado, e do belo formal, do trabalho com a linguagem. A doçura do poema se refere à emoção que o texto literário deve causar em quem o lê. É a escolha lexical e a utilização de “palavras vivas” que possibilita ao leitor sentir-se dentro da região, a qual impressionou primeiro o artista e chega ao público, em movimentos da alma, as emoções, pela língua literária. Há limites para os sentimentos; a arte deve inspirá-los (catarse), mas sempre de forma equilibrada: o sentimento deve ser moderado, suave, tocante, sincero, autêntico e persuasivo, o que se torna possível pelo desenvolvimento de uma fábula crível e convincente, que, preferencialmente consiga unir o útil e o agradável¹¹⁴.

¹¹² O que era papel do índio, passa ao sertanejo. A imagem do primeiro foi tão utilizada que já havia se desgastado. Era preciso criar outro representante nacional.

¹¹³ “Personagens trágicas [...] Télefo, filho de Hércules; Peleu, pai de Aquiles. Apesar de infelizes nem sempre precisam ser patéticos e solenes. No fundo, Horácio alimenta o ideal de equilíbrio que nem a tragédia sucumba ao emocionalismo, nem a comédia, ao grotesco. A comédia deve ser um pouco mais séria e a tragédia um pouco mais leve.” (TRINGALI, 1993, p. 40-41)

¹¹⁴ De Horácio, da *Epistula: placere e docere*.

Taunay utilizou-se da descrição como critério de verdade, compôs o primeiro capítulo do romance para inserir o leitor no *locus*. Retomando seus ideais nacionalistas, o texto agrada e educa, levando-o à posteridade porque acertou na construção de um romance que inovou em sua época, atendendo a circunstâncias culturais e históricas, à luz das concepções de Horácio:

Os poetas ou pretendem ser úteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida. O que quer que hás de ensinar, sê breve [...] Tudo que é supérfluo se escapa da memória muito cheia. As coisas inventadas em vista do prazer estejam próximas da verdade, que a fábula não exija que se creia em tudo que ela queira [...] **Tem todos os votos quem misturou o útil ao agradável, deleitando e, ao mesmo tempo, instruindo o leitor**¹¹⁵. É esse livro que dá dinheiro aos Sósios¹¹⁶, é também esse o livro que atravessa os mares e que prolonga, tempo em fora, o renome do escritor. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 34-35)

Diante do destaque conferido ao primeiro capítulo, em que Taunay descreve maioritariamente o cenário, cabe questionar: a imitação da natureza, para Horácio, está relacionada estritamente ao *locus*?

Não. A concepção de natureza em Horácio está relacionada à natureza humana, à imitação decorrente da observação do comportamento humano, de seu agir, da vida. “A paisagem ocupa posição secundária e funcional”. (TRINGALI, 1993, p. 56). Neste ponto Taunay parece não ter sido tão “obediente” às regras horacianas, pois em *Innocencia* o sertão vive, é personificado, surge como um dos protagonistas no romance junto aos tipos e costumes sertanejos. Essa opção, no entanto, não reduz o valor da obra, pois a facilidade de composição descritiva do regionalismo é o que diferencia Taunay dos demais autores. Trata-se de um projeto, de uma necessidade histórica, artística, ideológica e composicional, na qual o regional não surge como local e redutor, mas global¹¹⁷ porque tem potencial universal. Universal na escolha do assunto, do enredo, na relação com as epígrafes e no sucesso de público alcançado no país e no exterior, que o tornaram um clássico de nossa literatura.

¹¹⁵ Destaque nosso.

¹¹⁶ “Sósios – célebre família de livreiros ricos que distribuía livros por todo o Império” (TRINGALI, 1993, p. 46).

Taunay não pertencia a uma família de livreiros, mas distribuía seus textos, conforme relatado sobre *La Retraite de Laguna e Innocencia*. No próximo tópico em que abordaremos a lima, nos apoiaremos em afirmações retiradas de cartas pessoais do autor, nas quais também se comprova essa preocupação de fazer-se conhecido e saber as impressões que a leitura das próprias obras teria causado a quem as recebeu. Da mesma forma, recebia textos para avaliação antes de serem publicados.

¹¹⁷ O assunto é universal e mantém pontos de contato com *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint Pierre, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e outros amores impossíveis. Esse aspecto de manutenção da tradição está relacionado aos preceitos horacianos.

Horácio condena o “remendo púrpura”, a descrição sem objetivo

Muitas vezes se costura a começos solenes e que prometem muito, um que outro remendo de púrpura, porque brilhe ao longe, como quando se descreve o bosque sacro e o altar de Diana¹¹⁸ e as curvas das águas que se apressam pelos campos amenos ou o Rio Reno ou o arco-íris, mas não seria então o lugar dessas coisas. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.27)

Uma leitura desatenta e superficial do trecho retirado da *Epistula* poderia incorrer no risco de procurar paralelos que reafirmassem o discurso negativo da crítica sobre o primeiro capítulo do romance (“desperdício de páginas”, “prolixo”, “cansativo”, “exato”), não fosse a expressão adversativa “mas não seria então o lugar dessas coisas”. O uso abusivo da descrição “fora de lugar”, com efeitos inúteis, culminando em digressões desnecessárias, para Horácio é reprovável porque compromete a economia da obra, sua unidade e simplicidade - aspectos que regem a composição artística sob a óptica clássica.

Em *Innocencia* Taunay evita lugares comuns na descrição e não a utiliza como digressão que comprometa o andamento da narrativa. Defendemos que o deslocamento do primeiro capítulo tenha ocorrido justamente para não prejudicar as ações¹¹⁹. As paisagens que existem, e conseqüentemente suas descrições, só se justificam em vista da ação, inclusive aquela do *locus* sobre o homem, abordada nas três seções que compõem o capítulo analisado. Taunay não utiliza divagações despropositadas nem ridículas, constante advertência horaciana.

Há quem afirme que o romance pode ser lido saltando-se o primeiro capítulo. De modo algum, pretendendo ser filólogos, seríamos partidários dessa ideia, uma vez que, além de cometer uma “mutilação” da obra, o leitor que fizesse essa opção, estaria deixando de ter acesso a um bem cultural, perdendo a oportunidade de conhecer e se deleitar com páginas esteticamente e sensivelmente elaboradas por um artista, na melhor acepção da palavra¹²⁰. Seria uma injustiça com o fundamento histórico que constitui o texto, alicerçado em critérios estéticos, políticos e estilísticos. Além desses motivos,

¹¹⁸ “Diana, Rio Reno, arco-íris – temas frequentes de descrição. Verdadeiros lugares comuns que serviam de digressões no decorrer da ação de uma epopeia e que se assemelham a remendos de púrpura numa veste, só para fazer efeito, mas fora de contexto.” (TRINGALI, 1993, p.39)

¹¹⁹ No cotejo dos três testemunhos, percebemos que a ação ganha destaque nas novas redações do romance, pois uma constante estilística de Taunay foi a opção pela anteposição do verbo na frase, colocando-o sempre no início do período (aspecto que ainda pretendemos abordar neste tópico sobre a descrição).

¹²⁰ Sabemos que o leitor tem “direitos”, mas caso optasse por isso, estaria fazendo o mesmo que pagar para assistir a um espetáculo e chegar atrasado, de propósito.

a verossimilhança e o domínio do assunto, categorias basilares ao estilo de Taunay, estariam fatalmente prejudicados.

Quem subestima o capítulo e o romance, provavelmente não tenha interesse ou não tenha entendido o processo criativo, nem a intencionalidade de Taunay; pode estar realizando uma leitura anacrônica, que não leve em consideração o(s) motivos(s) que o levaram a compô-los dessa forma. A descrição em *Innocencia* não é inútil e decorativa, mas representante de um tempo e de uma forma de pensamento.

Vejam os mais alguns exemplos dos efeitos (sintáticos e visuais) do recurso *ut pictura poesis* no romance com o suporte da *collatio*, que ressaltou um traço estilístico de Taunay no posicionamento de substantivos, adjetivos, verbos e blocos adverbiais entre os três testemunhos.

No primeiro capítulo a opção por antepor o adjetivo ao substantivo, como nas expressões “majestoso Paraná”, “alongados paramos”, “alvejante faixa”, “límpidos e borbulhantes regatos, ribeirões e rios”, “claro e fundo Paraná” (TAUNAY, 1899, p.22-23), além de outras, tornam a apresentação do cenário mais vívida, colorida e aguçam os sentidos do leitor porque à capacidade descritiva na construção das imagens agrega-se a relação a algum sentido (visão, audição e tato nos exemplos citados). O senso artístico no uso e no arranjo das palavras, na construção do texto com opções extremamente cuidadas e poéticas colaboram para a composição de imagens muito específicas, porque oriundas do olhar de quem passou pelos locais, não só como cientista, mas também como artista. A junção do contato do cientista e o olhar do artista para a região e seus habitantes reverberam na sensibilidade, na percepção e no encantamento vazados na composição textual artística; composição essa que serviu-se de expressão grandiosa e sugestiva de atributos que singularizam e valorizam ainda mais o espaço, característica determinante para a composição e andamento da narrativa, para a solidão do sertanejo, e nos outros capítulos, para as ações das personagens que ali habitam.

A ênfase à ação, mesmo em se tratando do espaço, foi sendo reelaborada por Taunay,

“A estrada que da villa de Sant’Anna do Paranahyba leva ao ponto abandonado de Cámapuan corta uma extensa e mal povoada zona da parte sul-oriental da vastissima província de Mato Grosso.” (DINARTE, 1872, p.9)

> “Corta extensa e quasi despovoada zona da parte sul-oriental da vastissima província de Matto-Grosso a estrada que da villa de Santa Anna do

Paranahyba vae ter ao sitio abandonado de Camapoan.” (TAUNAY, 1884, p. 9; 1899, p. 21)

Estilística e sintaticamente, ao iniciar o período com um verbo, transpondo-o da ordem direta da frase (mais clássica e comumente utilizada, empregado após o sujeito e seu complemento) para posição tão enfática e destacada, o autor foca na ação¹²¹ que a estrada exerce. A normalidade é quebrada pelo posicionamento adotado, resultando numa construção enfática, cujo efeito destaca a ação exercida pela estrada, personificando-a. Da primeira para a segunda edição esse tipo de alteração ocorre onze vezes no primeiro capítulo. Optamos por destacar mais uma delas pelas escolhas linguísticas e o arranjo das palavras, que transformam a estrutura simples (sujeito + verbo + complemento) num verso:

“A scentelha fica lavrando surdamente na touceira” (DINARTE, 1872, p. 12)

> “Minando á surda na touceira queda a vivida scentelha. (TAUNAY, 1884, p. 12; 1899, p. 25)

As novas formas adotadas, mais sensoriais, subjetivas e poéticas, exploram a função emotiva da linguagem e aquilo que foi utilizado pela crítica para desqualificá-lo, denunciando que a descrição era exata e fiel dos ambientes pelos quais circulou, orientou a refação do texto. Essas alterações nos colocam diante não mais de um texto documental, referencial, mas subjetivo, submetido a tratamento estético, sobre o qual podemos aplicar a divisa de Horácio.

O trecho inicial do parágrafo a seguir, com o cotejo dos testemunhos, reforça a opção do autor pela manutenção da anteposição do adjetivo ao substantivo desde a segunda edição até a última refação do texto:

“As **advertências** do mineiro eram **judiciosas** e bem cabidas,” (DINARTE, 1872, p. 145)

> “**Judiciosas** eram as **advertencias** do mineiro e bem cabidas,” (TAUNAY, 1884, p.155)

¹²¹Mais conforme prega Horácio.

> “**Judiciosas** eram as **advertências** do mineiro e bem cabidas;” (TAUNAY, 1899, p. 215).¹²²

Ainda que a opção não tenha sido pela anteposição de todos os qualificativos relacionados a “advertências”, constata-se que a anteposição de “judiciosas” gera alguns sentidos diversos daquele dado à primeira redação, relacionando tema e forma.

Neste capítulo são contadas algumas histórias, em sua maioria jocosas, de Meyer, o cientista alemão que vivia à caça de insetos e borboletas. É necessário explicar o contexto em que a narrativa vem se desenvolvendo porque neste momento analisamos apenas alguns capítulos que podem oferecer uma ideia do processo de (re)escrita em diversos pontos do romance.

A expressão se refere ao fato de que, sempre ávido pelo encontro de exemplares de insetos ainda desconhecidos, o naturalista sequer olhava por onde estava andando e em quê estava pisando. Consciente dessa falta de atenção do estrangeiro e também das irregularidades e surpresas locais, Pereira, o pai de Innocencia, tentava adverti-lo.

Na primeira edição fica clara a coerência das advertências proferidas por Pereira, de tom sensato e bem-vindas a quem não conhecia o local e andava desatento a aspectos que oferecessem perigo. Já na segunda redação, ao isolar o termo “judiciosas” de “bem cabidas” e mudar sua posição no texto, podemos interpretar e destacar sentidos outros que ressaltam índices já implícitos ao longo da narrativa: as judiciosas advertências ganham em sentido ao serem isoladas e antepostas ao substantivo que se relacionam, pois enfatizam o caráter de julgamento e até mesmo de preconceito em relação a uma postura e comportamentos observados no estrangeiro, tão diferentes daqueles vivenciados pelos habitantes da localidade, habituados aos insetos, considerados uma imundície, e tão buscados pelo cientista e seu ajudante, ainda mais se considerarmos as ideias retrógradas e extremistas do sertanejo patriarcal, machista e protetor, pai de Innocencia, e das demais figuras masculinas, que consideravam a atividade laboral de Meyer uma perda de tempo, motivo de constantes chacotas.

¹²²A opção de recuperar os três testemunhos se deu porque a pontuação varia ao final do período analisado, aspecto importante a ser observado na reescrita do texto, apenas citado nesta seção e discutido em momento oportuno sobre a lima.

Convém pontuar que a anteposição do adjetivo implica em ampliação de sentidos, em plurissignificação para o texto, traço característico e específico do gênero literário. Ademais do exposto, a nova opção da expressão continua a carregar em si o tom de seriedade, uma vez que ainda há a ideia da preocupação com o que poderia ocorrer com o estrangeiro caso não se atentasse aos avisos dados por quem ali habitava e, portanto, conhecia o local, mas também de crítica, de gravidade, e da não aceitação tanto de sua presença quanto de sua atividade, toleradas apenas, encaradas como um constante risco.

Pouco mais adiante outra expressão, ainda relacionada à ideia anterior, transcrita segundo a edição:

“Pereira, Cyrino e José Pinho acolheram com **novas gargalhadas** estas virulentas imprecações” (DINARTE, 1872, p. 149)

> “Com **reiteradas e estrondosas gargalhadas** acolheram Pereira, Cyrino e José Pinho essas energicas imprecações” (TAUNAY, 1884, p. 159; 1899, p. 220).

A primeira edição traz apenas um adjetivo, o qual representa mais um motivo de riso para zombar de Meyer, explicitando que os homens da localidade riam novamente do alemão. Na reescrita, Taunay não só substitui a expressão como aumenta o número de adjetivos ao empregar “reiteradas” e “estrondosas”. Pinta-se uma cena e um costume, a ideia de que os demais sempre riam dos acontecidos com o alemão, sempre zombavam dele, de modo exagerado, sem controle. Essa construção desperta no leitor, mais uma vez, a utilização dos sentidos: a audição e a visão. Como traço estilístico recorrente ocorre o deslocamento de blocos adverbiais de modo para o início da oração, da primeira para a segunda edição, o que evidencia uma preocupação e preferência para destacar as circunstâncias daquilo que se narra.

No capítulo 23, intitulado “A última entrevista”, o leitor torna-se cúmplice de um encontro às escondidas, no pomar, entre Cyrino e Innocencia. Marcado para acontecer durante a noite e, por isso, com tempo determinado, deveria terminar antes de o dia raiar. Aproveitando-se da escuridão para continuarem a se ver sem levantar suspeitas, ganham tempo para pensar em algo que pudesse impedir a realização do casamento da jovem com Manecão. A esta altura da narrativa, o alemão Meyer já havia partido, o que é representado logo no primeiro período:

“A retirada de Meyer trouxe **grave modificação** no systema de viver daquela choupana” (DINARTE, 1872, p. 215)

> “**Grave modificação** trouxe a retirada de Meyer no systema de viver daquela vivenda,” (TAUNAY, 1884, p. 229; 1899, p.314)

O adjetivo continua sendo empregado anteposto ao substantivo; no entanto, na reescrita ganhou maior destaque ao ser deslocado para o início do período. Algo de muito sério, penoso, difícil e perigoso pairava no ar desde a partida do estrangeiro, sobretudo porque Pereira percebe que perseguira a pessoa errada durante todo o tempo: a “injusta esquivança” (1ª edição) > “injusta prevenção” (2ª e 4ª edições) que adotara em relação ao cientista, ambas as expressões enfáticas da injustiça cometida, do preconceito e do julgamento que o levaram a praticamente expulsá-lo de seu sítio. Só agora Pereira dá-se conta de que não era Meyer quem oferecia risco à honra de sua filha e ao cumprimento de sua palavra quanto ao casamento acordado. Meyer apenas admirava a beleza de Innocencia, sem maldade. Tardamente, Pereira começa a perceber que deveria ter desconfiado de quem muito se calava.

Esse é o clima que percorre todo o capítulo: de suspense; suspeita de que algo possa acontecer. O ritmo de leitura fica mais rápido em virtude dos diálogos estabelecidos entre os amantes, favorecendo ao leitor compartilhar com as personagens o sentimento de ansiedade, o medo e até o pavor de serem descobertos.

Há mais ênfase nos aspectos alusivos ao amanhecer do que nos relacionados ao encontro. Por ser mais descritivo, há emprego de muitos adjetivos antepostos, utilizados em todas as edições da mesma forma, pois como já afirmamos, no objetivo de pintar o cenário para o leitor, as expressões qualificadoras e/ou restritivas auxiliam na formação da imagem mental do cenário e também aguçam os sentidos do leitor, que por meio desses recursos utilizados na língua literária, pode tanto construir a imagem, quanto sentir as sensações evocadas. A escuridão intensifica-se em “profundidade das trevas” (TAUNAY, 1899, p. 325), ressaltando a impossibilidade de guiar-se pelo tato; em “matutino concerto” a ênfase recai mais no período do dia, em que a luz está começando a nascer, denunciando os amantes que se encontraram às escondidas, desvelando os segredos, acompanhado das ideias de sons emitidos com o romper da aurora, para citarmos apenas alguns exemplos.

Todos esses elementos reforçam a imprudência dos amantes, que se deixam levar e, assim como o leitor, não percebem o correr das horas. O emprego das expressões descritivas e qualificativas “grandes árvores”, “rasteiras plantinhas”, ativam o campo visual do porte dos constituintes do cenário; “sonora grita” e “áspera garganta” são expressões alusivas aos sons emitidos pelos pássaros no amanhecer, nada discretos e, portanto, denunciadores. Assim como no início do romance, o *locus* se coloca contra o homem. Insistimos na ideia de que o foco esteja novamente no olhar, no estímulo visual do leitor porque Taunay estava ciente de seu objetivo de pintar este romance, este cenário, que neste momento representa o perigo e acaba denunciando os amantes.

As únicas expressões submetidas a alteração de suas posições são: “assobio agudo” > “fino assobio” > “fino assobio”, muito embora esses exemplos não estejam vinculados à visão, mas estão à audição, corroborando o que viemos afirmando no decorrer desta análise sobre a exploração dos sentidos do leitor. Os amantes acreditavam estar sozinhos, mas com o clarear da aurora são surpreendidos por um som que não conseguem localizar. Na primeira edição o destaque estava no assobio, mas da segunda em diante, ao inverter a ordem das palavras, o tom deste assobio passar a chamar mais a atenção do leitor, fazendo com que o medo paralisante e o terror sentido por Cyrino e Innocencia, decorrentes da associação do assobio a uma gargalhada, sejam estendidos ao mundo exterior ao romance; mesmo que não haja uma representação grafo-fônica o leitor consegue recuperá-los e se assusta, até mesmo porque o assobio já fora ouvido na primeira vez em que se encontraram às escondidas.

Nesse momento e, como que para responder á asseveração, de dentro do pomar partiu aquelle **fino assobio** que tanto assombrara os amantes na primeira das suas entrevistas.

Innocencia quasi caiu por terra.

- Meu Deus! balbuciou ella, que agouro!... Quem sabe se não é gente?

Ao assobio seguiu-se uma espécie de **gargalhada**, que gelou o sangue nas veias dos dois miseros. (TAUNAY, 1899, p. 326)

O clima composto desde o primeiro período do capítulo anunciando a gravidade de uma situação ainda desconhecida e o ambiente de trevas sendo desvelado pelo clarear do dia cria um suspense que culmina no ponto ápice do agudo assobio. Ele surge para quebrar a estabilidade, manter a ordem e fazer com que o casal perceba que o encontro já durou mais do que deveria.

Mais uma observação pode ser levantada neste trecho para a discussão ao observarmos a personagem Innocencia. Ela apresenta um comportamento que não condiz com a reclusão, sua candura e a proibição de se pronunciar no romance, pois, ao relacionar os sons a um presságio de algo negativo, questiona bastante racionalmente se não haveria uma pessoa que os observasse. Ela tende a se tornar uma personagem um pouco mais complexa, mas logo em seguida retorna a uma observação mais inocente: “- É alma do outro mundo, murmurou ella persignando-se” (TAUNAY, 1899, p. 326), situação em que fica evidente a transitoriedade da personagem, entre ser tão pura e às vezes, por rápidos momentos, surpreender o leitor. Taunay não concebeu personagens maniqueístas, mas também não ousou tanto, o que nos faz lembrar sua transitoriedade. Isso acontece porque o romance não traz categorias estanques de Bem e Mal¹²³, como aquelas presentes em Rousseau, utilizado como fonte para algumas epígrafes. A personagem Innocencia, apesar de nos surpreender em alguns pontos do romance, não sofre mudanças abruptas e profundas, não se deforma, obedecendo a adequação dos caracteres segundo Horácio: “Se levas à cena algo não experimentado e ousas formar nova personagem¹²⁴, que ela se conserve até ao fim como se tenha mostrado desde o começo e fique de acordo consigo” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30) e “Deves marcar os costumes de cada idade e atribuir o que convém aos caracteres que mudam com os anos.” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30).

O mais expressivo do *labor scriptoris* é o grau de refinamento artístico obtido por Taunay nesta descrição, exemplo perfeito do *ut pictura poesis*, um quadro impressionista em *Innocencia*.

Áquella hora, dava a lua de minguante alguma claridade á terra; entretanto, como que se presentia outra luz a preparar-se no céu para irradiar com súbito esplendor e infundir animação e alegria á natureza adormecida. Nos galhos das laranjeiras, ouvia-se o pipilar de pássaros prestes a despertar, um gorgeio intimo e aveludado de ave que cochila; e ao longe um sabiá mais madrugador desfiava melodias que o silêncio harmoniosamente repercutia. Riscava-se o oriente de dúbias linhas vermelhas, prenuncio mal perceptível da manhã; nos espaços, pestanejavam as estrelas com brilho bastante amortecido, ao passo que fina e amarelada nevoa empalecia o tênue segmento iluminado do argênteo astro.
Não era mais noite; mas ainda não era sequer uma aurora. (TAUNAY, 1899, p. 317-318)

¹²³ Taunay soube adequar para a sua realidade as lições dos clássicos quando não eram perfeitamente aplicáveis. Utiliza a lição do bom senso retirada de Horácio.

¹²⁴ Innocencia tenta mudar durante o romance, mas é podada pelo pai, pelos costumes sertanejos e pela posição da mulher na sociedade. Mais uma vez reflexo do bom senso recomendado por Horácio.

No “Desenlace” somos testemunhas oculares do encontro de Cyrino e Manecão. Assim como no capítulo analisado anteriormente, a narrativa estrutura-se em grande parte com o diálogo estabelecido entre os personagens e, por esta razão, quase não há inversões de adjetivos e substantivos de uma edição para outra, ainda que a opção persista como nas expressões “fundo meditar” e “firme resolução” (TAUNAY, 1899, p. 404), “vagarosa marcha” (*ib.id.p.405*), “fingida calma” (*ib.id p. 407*) e “sinistro pallor” (*ib.id p.413 a 414*). A primeira expressão se refere à observação, à espreita, que Manecão faz de Cyrino, o qual, de tanto pensar, mesmo de longe deixa transparecer sua desatenção e preocupação. Esses sentimentos o impedem de perceber a aproximação de alguém, haja vista que só lhe interessava a chegada do padrinho de Innocencia, Cesário. Diante da demora e da constatação de que os dias estavam passando e o prazo combinado para que o padrinho viesse com alguma notícia, a “firme resolução” reafirmada por Cyrino seria a de que, caso Cesário não aparecesse se mataria; firme porque irredutível e pelo peso da sua palavra¹²⁵.

Também ligada à espera e à esperança da chegada daquele que pudesse salvar os amantes, Cyrino seguia sua “vagarosa marcha”; vagarosa porque, desse modo, ainda que o plano já preanunciasse não ter alcançado o resultado desejado, talvez o passo lento favorecesse a aproximação de Cesário com a notícia que lhes salvasse. Também a lentidão da marcha de quem volta para o sítio de Pereira levando a notícia que não era a esperada, portanto, sem pressa de chegar, para não se deparar com Innocencia e desapontá-la, sem a pressa de ter que aceitar o triste fim. Com a aproximação e apresentação de Manecão a Cyrino, começam o enfrentamento, as ameaças e ataques. Volta o narrador (o guia que conhece todos os lugares, tipos e costumes), que utiliza a expressão “fingida calma” diante de sua contemplação do todo; Manecão querendo ser superior, mais forte e ameaçador que Cyrino, não demonstrando suas fragilidades, simula estar calmo, até mesmo para conseguir desestabilizar o rival e ofendê-lo. Adiante, a construção da imagem da morte de Cyrino, levada ao leitor em todo o sofrido processo, da vida esvaindo-se. A descrição enfatiza o terrível momento de constatação da pele empalidecendo, intensificando o apelo à percepção visual da ausência de vida.

¹²⁵ Novamente o vínculo com a construção da personagem, que deve se manter coerente consigo mesma e não mudar.

Apenas uma alteração na posição dos elementos analisados neste tópico é realizada na reescrita da primeira para a segunda edição e mantida na quarta:

“O dia era claro, lindo.” (DINARTE, 1872, p. 280)

> “Claro era o dia; lindo.” (TAUNAY, 1884, p.298; 1899, p. 405)

A primeira versão do texto ressalta a marcação do tempo de maneira mais geral, enquanto a segunda enfatiza o aspecto visual daquele dia, que, apesar de claro, com a fauna e o espaço em festa, contrastava com o espírito de Cyrino, muito inquieto, ansioso. Talvez a clareza previamente posta no trecho em destaque deva ter sido utilizada para que o crime que estava prestes a acontecer se desse às claras, para não deixar dúvidas, ainda que não houvesse testemunhas humanas, de que a natureza e o cenário, tão importantes desde o primeiro capítulo pudessem ser os únicos espectadores do trágico fim de Cyrino, mas também de sua irretocável índole cristã. Ironicamente o leitor presencia, num dia belo e claro, o fim trágico de um amor impossível. Claro está também que o leitor deve ver tudo isso bem às claras, para que a ideia que se formou de Cyrino continue positiva, heroica, praticamente imaculada, do bom moço em oposição ao não civilizado Manecão¹²⁶.

Diante de todo o exposto neste tópico, consideramos que o princípio de correspondência entre literatura e pintura se concretiza na prosa taunayniana de *Innocencia*. Consoantes ao pensamento de Candido, compreendemos que a descrição artística no romance é parte de um programa e critério estético. Não podemos deixar de lembrar que Taunay possuía um projeto para o romance; assim como já havia escrito em diversos gêneros e suportes, o que lhe rendeu o qualificativo de escritor com talento polimórfico, indicativo de que dominava a adequação aos gêneros. São esses fatores que nos levam a defender que Taunay tinha consciência dos critérios de criação de um texto literário, baseado em ideais clássicos que preceituam regras para a realização da obra de arte, muito provavelmente desconsideradas e/ou incompreendidas, talvez esquecidas por seus coetâneos ou por uma crítica avessa aos ensinamentos clássicos, como foi corrente desde os anos iniciais do século XIX. Dessa forma, ao utilizar predominantemente a descrição no

¹²⁶ A personagem Cyrino obedece aos preceitos horácianos de adequação dos caracteres segundo Horácio: “Se levas à cena algo não experimentado e ousas formar nova personagem¹²⁶, que ela se conserve até ao fim como se tenha mostrado desde o começo e fique de acordo consigo” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30)

primeiro capítulo de *Innocencia*, defendemos que Taunay o fez racional e intencionalmente a fim de apresentar uma parte de seu país, num esforço romântico de vincular a literatura à história nacional, e para isso, articulou de maneira equilibrada arte e engenho. Engenho para a construção da ideia, do tema e do material utilizado no romance e a arte na composição e reelaboração da narrativa, o que nos conduz à lima.

3.3 Lima

Portanto, desempenharei o papel da pedra de amolar que pode tornar o ferro afiado, sendo ela mesma incapaz de cortar. Eu mesmo não escrevendo nada, ensinarei as funções e os deveres (do escritor): de onde são obtidos os recursos, o que des envolve e forma o poeta, o que convém e o que não convém, aonde leva a virtude, aonde o erro
(HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 34. vv 304-308)

Se se recitava alguma coisa a Quintílio¹²⁷, ele dizia: “Corrige, por favor, isto e mais isso”. Poderias negar ser capaz de fazer melhor tendo, em vão tentado por duas ou três vezes, ele mandava apagar e voltar à bigorna os versos mal torneados. Se preferias defender o erro a mudar, depois disso, não gastava nenhuma palavra ou esforço inútil para impedir que sozinho gostasses de ti e das tuas coisas, sem rival¹²⁸.
(HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.31. vv 180 a182)

Orientado por uma concepção racionalista de arte, notadamente embasada pelos preceitos horacianos de primado da razão sobre a fantasia, e ciente da imprescindibilidade de um projeto de escrita que lhe garantisse unidade e ordem¹²⁹, Taunay traçou um caminho no processo criativo de *Innocencia* que o conduziu à perenidade. Esse caminho pode ser acompanhado e verificado nos documentos de processo da *collatio* efetuada com os cinco capítulos selecionados do romance nas edições não póstumas (1872, 1884, 1899) para a composição de uma *demonstratio* que nos permite estabelecer e discutir o estado da questão que define nossa tese: por que e como *Innocencia* se transformou?

Esse processo criativo e a preocupação do Visconde com a refação de seu texto nos revelam¹³⁰ a constante insatisfação do criador em relação à obra e sua preocupação em torná-la mais adequada, correta e aceita pelos leitores comuns e pela crítica especializada, motivos que o levaram a submeter o texto ao meticoloso,

¹²⁷ “Quintílio – um excelente crítico literário amigo de Horácio e Virgílio. Ele morre em 23 a.C. (*Ode* 1,24), Parece que a carta tenha sido escrita depois de sua morte.” (TRINGALI, 1993, p. 47)

¹²⁸ “Sem rival - gostar de si sem rival, expressão proverbial, que significa amar-se de modo narcisista, quando o poeta é o único a gostar de si e do que faz.” (TRINGALI, 1993, p. 47)

¹²⁹ Características supremas do texto literário sob a óptica horaciana

¹³⁰ Com o apoio do trabalho com a filologia, a crítica textual e genética.

constante e moroso trabalho da lima, um paciente trabalho de refinamento formal da obra literária em busca da perfeição.

Seguindo os moldes dos tópicos anteriores, procuramos resgatar nas fontes indiretas, no discurso da crítica, remissões ao tema abordado, discutir a lima na perspectiva horaciana e demonstrar como Taunay a aplicou no romance levando em conta a autocrítica e a recepção de *Innocencia*. Para essa discussão também nos embasamos em declarações extraídas das *Memórias do Visconde de Taunay* (1948) e em informações retiradas de cartas do autor.

A crítica literária praticamente não se ateve e nem levou em consideração esse aspecto do *labor scriptoris*, no sentido que analisamos neste trabalho. Preti (1974), em razão da abordagem sociolinguística dos diálogos do romance, chama a atenção para o conhecimento linguístico apreciável e a elogiável consciência técnica do autor. Bosi (1975) se restringe à quantidade de edições e traduções do romance como índices que lhe comprovavam o mérito público. Silveira (1992) aponta a preocupação com o vernaculismo clássico da frase. Maretti (2006) destaca a linguagem cuidada, a atenuação da visão científica e a atenção ao ritmo e à escolha de palavras, aspectos que dificilmente enfadaram o leitor. Pereira (1941) aponta defeitos de técnica mantendo-se presa aos argumentos das descrições demasiadamente longas e dramatização excessiva. Romero (1905), consoante a seu posicionamento, aponta o estilo e a linguagem de *Innocencia* como de ordem secundária, critica a reprodução exata e fiel e a míngua de poesia. Talvez o incômodo causado pela relação estabelecida no romance com o real observado tenha lhe chamado tanto a atenção que não pôde ater-se ao trabalho com as palavras realizado por Taunay, o que classifica como míngua de poesia; assim como talvez não tenha realizado uma análise e leitura mais imparciais para realizar a crítica, já que em alguns textos se encontram informações de que ambos tivessem relações conflituosas. Essas depreciações não se sustentam se retomarmos, por exemplo, a descrição do incêndio no primeiro capítulo e a do amanhecer no vigésimo terceiro; citamos apenas essas porque foram as discutidas nesta tese, mas temos vários exemplos no romance que poderiam ser utilizados para esse fim. Sobre as descrições nos romances de Taunay, considera que o autor “não deixou, no gênero, uma só página completa, perfeita, superiormente acabada; sempre escopos, tirados ao vivo, e certo porém, sempre por concluir e aperfeiçoar” (ROMERO, 1901, p.197). O conceito de perfeição está posto em Horácio e é o ideal de Taunay, haja vista as correções que praticou no texto, no entanto, como escritores também

nós, ainda que não de textos literários, sabemos que a perfeição na escrita é inalcançável, pois a cada vez que retornamos a um texto que produzimos, o limaremos. Isso também aconteceu e poderia continuar acontecendo com Taunay caso tivesse tido mais oportunidades. Essa contínua insatisfação com o texto pode ser comprovada por outro documento de processo, o prefácio da quarta edição, no qual os editores afirmam que Taunay alterou o texto e desejava fazer ainda mais alterações, que não foram levadas a cabo porque o autor preferiu manter o caráter primitivo do texto:

Sae a presente edição bastante melhorada, o que se evidencia pelo cotejo com as anteriores. Pretendia nesta o autor, afim de tornar mais rápida e intensiva a leitura, supprimir as denominações e epigraphes dos capítulos, riscar os muitos gryphos que indicam erros e vícios de linguagem dos personagens e atirar para o fim todas as notas elucidativas; mas desistiu do intento, preferindo deixar ao livro o cunho primitivo e já consagrado. De nossa parte, fizemos quanto em nossas forças cabia, para que a parte material não destoasse da valia de obra tão reputada em todo o mundo. Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1898.
OS EDITORES
(TAUNAY, 1899, p. 17)

Nós consideramos e defendemos que essas alterações não foram efetuadas porque as escolhas mantidas estavam embasadas na formação artística e intelectual do autor, em seu projeto de texto e nos preceitos clássicos que orientaram sua composição¹³¹, além da recepção já garantida até aquele momento.

Ao se referir às páginas inacabadas, escopos por concluir e aperfeiçoar, Romero se refere mais especificamente aos personagens, como se tivessem se mantido apenas os rascunhos e não a versão final, bem elaborada, deles. Como vimos, a construção das personagens se deu por fabulação aplicada às observações realizadas de pessoas que realmente existiram. O crítico desconsidera essa possibilidade e a lição da imitação prevista nos ensinamentos clássicos. Horácio (1993) e Candido (1969) convergem ao discutirem sobre as duas formas para se criar na literatura: inventar algo totalmente novo ou criar com base em algo já existente, opção muito mais difícil, escolhida por Taunay. Pela observação dos aspectos analisados, podemos dizer que Romero, na época, não compreendeu o projeto de

¹³¹ Como no caso das notas de rodapé, por exemplo. Seu emprego revela resquícios do olhar científico; a preocupação por fazer-se entendido; a preocupação com o vernáculo, quando, por exemplo marcavam e explicavam os desvios da norma padrão; e a manutenção da verossimilhança interna do romance, construída basicamente pela vinculação ao real. Esse foi um dos recursos utilizados por Taunay que garantiu distanciamento do narrado a fim de torná-lo menos exato e científico para dar ao texto caráter literário.

narrativa de Taunay, baseado no vínculo com o real para a construção da verossimilhança, bem como não percebeu sua forte ligação e obediência aos preceitos clássicos. Paradoxalmente, ao final de seu estudo, sugere formas mais detalhadas e não realizadas para estudos sobre Taunay: abordar a sua estética, sua filosofia, sua intuição de mundo e da sociedade e a representação do homem em suas obras. Exatamente os elementos que, quando analisados, refutam o afirmado em sua crítica e comprovam o domínio e a utilização de engenho e arte no romance *Innocencia*.¹³²

Veríssimo (1901) foi o primeiro e único a aprofundar a discussão sobre a importância do romance em função das edições. Seu texto foi escrito porque acabava de ser publicada a quarta edição de *Innocencia*, pela Bibliotheca Laemmert. Ele aponta o aumento da popularidade e do número de leitores com o passar dos anos, comprovado pelo número de traduções e o lançamento de duas edições em três anos (a terceira edição foi publicada em 1896 e a quarta em 1899), o que “no Brasil não é comum” (VERÍSSIMO, 1901, p.266). Ao valorar o romance afirma que Taunay o compôs “sem pretensão reconhecível de estética”, do que discordamos veemente e contra argumentamos com a abordagem realizada neste trabalho. Remete às possíveis alterações do texto:

“Ao que parece, o romance foi muito corrigido e melhorado desde a segunda edição, de 1884. Desta podemos verdadeiramente datar a sua fama, que não tem feito, e justamente, senão crescer. (VERÍSSIMO, 1901, P. 277).

Se Veríssimo desconfiava disso, nosso trabalho demonstra e comprova: pelo constante trabalho da lima, Taunay reelaborou seu romance, sobretudo da primeira para a segunda edição. A terceira saiu exatamente igual à segunda, mas a quarta apresenta ainda alguns aprimoramentos em relação à segunda. O crítico termina seu texto exaltando a excelência da composição, a língua correta, singela e graciosa e a simplicidade de *Innocencia*, sua melhor qualidade contra as variações do tempo e dos caprichos literários, todos esses elementos relacionados aos preceitos da *Epistula ad Pisones*: a poética da arte no trabalho com a linguagem e a escolha das palavras que contribuem para a perfeição formal e adequação do gênero ao público; o domínio

¹³² Essa questão nos fez lembrar do ditado popular: “Faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”. Romero sugere que se estude aquilo que ele precisava ter levado em conta para não criticar sem fundamento.

do assunto, a simplicidade e a unidade que garantem a perenidade da obra que não se deixa levar por modismos.

Pensando na recepção de *Innocência*, Taunay soube empregar a mediania. O classicismo distingue três níveis de linguagem: simples, médio e sublime. Taunay não se inclinou a nenhum extremo e, de acordo com as lições de Horácio, compôs no estilo médio, o que não significa mediocridade, mas adequação às circunstâncias: pende para o sublime quando da realização artística e para o simples quando se trata do assunto, personagens e costumes representados:

“[...] somos enganados pela aparência do que é certo, esforço-me por ser breve, torno-me obscuro; falta nervo e inspiração ao que busca polidez; o que se propõe o sublime se faz empolado; arrasta-se por terra o que é muito cauteloso e temeroso de procela; o que deseja variar com prodígios um tema uno, pinta delfim nas selvas, javali nas ondas. A fuga da culpa, se falta habilidade, leva ao vício. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.27-28)

Como está posto na epígrafe selecionada, Horácio mostra as funções e deveres do escritor, as virtudes que o favorecem e os defeitos que o prejudicam. A brevidade é uma virtude fundamental, apoia a eliminação do que é desnecessário à obra e conduz o trabalho da lima. Taunay, conforme demonstraremos a seguir, soube evitar extremos e utilizar as virtudes de um bom artista para que sua composição agrade, deleite, atributo específico da literatura. Essa busca pelo equilíbrio racional horaciano (“[...] em certos assuntos se concede, com razão, o médio e o tolerável” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 35 v. 368-369) em *Innocência* também se traduz na função do romance de *instruir* seu leitor, conforme abordamos na seção “Domínio do assunto” haja vista as questões relacionadas ao regionalismo literário e os ideais de nacionalismo românticos e taunaynianos:

Tem todos os votos quem misturou o útil ao agradável, deleitando e, ao mesmo tempo, instruindo o leitor. É esse o livro que dá dinheiro aos Sósios¹³³, é também esse o livro que atravessa os mares e que prolonga, tempo em fora, o renome do escritor. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 35, vv. 343-346)

Sobre a consciência de Taunay em relação a seus anseios para a recepção da obra e conseqüente utilização da mediania como recurso para atingir diferentes camadas sociais, nos remetemos a Horácio, que justifica as escolhas do brasileiro:

¹³³ “Sósios – célebre família de livreiros ricos que distribuía livros por todo o Império.” (TRINGALI, 1993, p. 46)

“[...] mas nem os homens, nem os deuses, nem as colunas (dos livreiros) permitem que os poetas sejam regulares!” (HORACIO, *apud* TRINGALI, 1993, p. 35, vv. 372-373), o que reitera o trabalho do autor para conseguir atingir o equilíbrio e a aceitação do público.

Candido (1969) ressalta a presença marcante da família de artistas, o que influenciou e orientou o olhar de Taunay na composição e no processo de lima do romance com objetividade e racionalidade das bases clássicas, ensinadas pelo pai, conforme se pode comprovar na leitura das *Memórias*. O senhor Félix Émile Taunay, responsável pela formação do filho, foi tradutor de autores clássicos e profundo conhecedor do assunto, um humanista de alta cultura. Além do pai, exerceu influência sobre Alfredo o tio Aimé-Adrien Taunay. Desde a infância, o pai de Taunay lhe inspecionava os escritos e lhe alertava sobre o cuidado com editores despreparados, interesseiros e da importância de submeter o que escrevia a outros olhares. Talvez por isso, ou mesmo independente disso, Taunay tinha um alto conceito das próprias obras: realizava ele mesmo a autocrítica, ocupando o papel de primeiro revisor de seus textos. Como afirma a crítica genética, o autor é autor e leitor de si ao mesmo tempo, o que o levou a desenvolver consciência e muita confiança em relação à posteridade no sentimento de suas obras duradouras

Talvez [...] possa parecer imodéstia de minha parte; mas não sei, nutro a ambição de que hão de chegar à posteridade duas obras minhas, *A Retirada da Laguna e Innocencia* [...] A este respeito, tomei um dia a liberdade de dizer ao Imperador [...] mostrando-lhe aqueles dois livros [...]: “Eis aqui as duas asas que me levarão à imortalidade” (TAUNAY *apud* CANDIDO, 1969, p. 309-310)

O estilo suficientemente cuidado e de boa feição vernácula preenche bem o fim revestindo do prestígio da frase descrições perfeitamente verdadeiras [...] É um livro honesto e sincero e estou que as gerações futuras não hão de tê-lo em conta somenos (TAUNAY *apud* CANDIDO, 1969, p.310)

As observações escolhidas para destaque por Candido no trecho acima respondem à impressão de Veríssimo sobre a possível ausência de pretensão estética de Taunay com o estilo do romance e corroboram nossa visão de tratamento artístico concedido ao texto pelas escolhas linguísticas que conferiram prestígio à frase. Em relação à crítica reiterada sobre a exatidão da matéria, Candido adverte a necessidade de se considerar o trabalho de elaboração artística e o aperfeiçoamento concedido no tratamento romanesco, lapidado com a lima. Conforme observamos e demonstraremos, a lima proporcionou maior distanciamento no foco do texto, numa

tentativa de torná-lo menos exato e mais literário. O crítico relembra que há boa qualidade literária em Taunay porque consegue passar da reprodução à estilização e à força criadora, processos que envolvem constantes escolhas e revisões.

Neste processo de análise das marcas horacianas no romance *Innocencia* nos remetemos à poética da arte, elemento que tem primazia sobre o engenho na relação dialética. Dado que a lima, segundo Horácio, é fruto de prática e correção de erros, um processo técnico passível de ser aprendido pelo bom escritor com muita prática, paciência, autocrítica e a submissão a outros olhares para obtenção da perfeição e aceitação do público, vejamos como se reconstrói esse percurso e a aplicabilidade do motivo horaciano no romance com o cotejo das edições não póstumas. Essa escolha justifica-se pelo fato de, na impossibilidade de acesso e possível inexistência dos manuscritos, optarmos pela utilização das fontes primárias como documentos do processo criativo¹³⁴ sobre os quais podemos apoiar-nos considerando uma tácita anuência de seu criador em relação ao texto, isso também nos assegura que levantamos e tratamos de alterações que tenham sido efetuadas pelo Visconde.

Empregamos a expressão tácita anuência porque apenas a primeira edição não é prefaciada. Apesar disso, no prefácio à segunda edição, que contou com três mil volumes, constatamos que essa publicação saiu conforme a vontade de seu autor, pois foi por ele corrigida em suas provas tipográficas, conforme colhido nas *Memórias* (1948):

Para a segunda edição, talvez a mais bela prova tipográfica que deu a Casa Leuzinger, não pouco me serviu o conhecimento da boa língua portuguesa de um homem que não fez figura correspondente aos méritos reais, o Dr. Heráclito de Alencastro Pereira da Graça, antigo presidente do Ceará e deputado pelo Maranhão (1)¹³⁵ (TAUNAY, 1948, p. 234).

O prefácio da terceira edição também nos fornece informações relativas ao processo da lima, ainda que não especifique se sob a pena de Taunay ou da vontade dos editores. Entretanto, se considerarmos que é a reprodução exata da segunda edição, o que de fato comprovamos no cotejo e nos levou a descartá-la como testemunho, afirmamos que foi “corrigida com cuidado” pelo Visconde:

¹³⁴ Segundo a crítica genética

¹³⁵ Nota de rodapé das *Memórias*: “Notável conhecedor do vernáculo, verdadeiro filólogo, deixou-nos *Fatos da linguagem*, cabal documento da valia do saber. Nasceu em Icó, (Ceará) em 1836 e faleceu no Rio de Janeiro em 1914. Eleito em 1906 titular da trigésima cadeira da Academia Brasileira. (Af. De E. T.)”.

No anno de 1884, teve segunda edição – essa, corrigida com cuidado e luxuosamente feita pela acreditada casa Leuzinger e Filhos.

[...] completamente esgotadas as duas edições em portuguez, com esta terceira – reproducção exacta da segunda – julgamos attender ao interesse do publico, proporcionando-lhe a posse e leitura de um livro que tanto favor ha grangeado nas letras.

Rio de Janeiro, 20 de Julho de 1896.

OS EDITORES. (TAUNAY, 1889, p. 18-19; 20)

A quarta edição, nosso texto base, foi lançada em 1899, ano da morte do Visconde de Taunay, com um pequeno intervalo de tempo da terceira; mesmo assim foi por ele revisada, de acordo com informações do prefácio, em virtude de a edição anterior ter se esgotado rapidamente.. As informações relevantes sobre o processo de lima no prefácio da quarta edição já foram citadas anteriormente, mas preferimos recuperá-las para não incomodar o leitor com deslocamentos desnecessários e que lhe pudessem dispersar a leitura:

Esgotou-se em menos de um anno a 3ª edição, um tanto ampla comtudo, que mandamos fazer deste festejado romance do Sr. Visconde de Taunay” (TAUNAY, 1899, p. 11).

Sae a presente edição bastante melhorada, o que se evidencia pelo cotejo com as anteriores. Pretendia nesta o autor, afim de tornar mais rápida e intensiva a leitura, supprimir as denominações e epigraphes dos capitulos, riscar os muitos gryphos que indicam erros e vícios de linguagem dos personagens e atirar para o fim todas as notas elucidativas; mas desistiu do intento, preferindo deixar ao livro o cunho primitivo e já consagrado (TAUNAY, 1899, p.17).

Mesmo sem dado explícito sobre a correção e aprovação de provas tipográficas da primeira edição, as observações anteriores nos permitem pensar que ela também foi submetida ao mesmo processo, pois para ponderar sobre “talvez a mais bela prova tipográfica”, Taunay pode estar comparando a prova da segunda edição com a da primeira, publicada pela Typographia Nacional¹³⁶. Essa constatação nos auxilia a corroborar o fio condutor de nossa análise que considera a refação do texto na segunda e quarta edições apoiadas em determinados preceitos, de maneira bastante cuidada e consciente pelo autor.

Como reiterado pela crítica, a formação intelectual herdada da família de artistas franceses colaborou sobremaneira para a carreira, para a concepção de arte e estética de Taunay. Isso também reverberou em seu trabalho processual com a lima, tanto ao refazer seus textos (autocrítica), quanto ao submetê-los à análise de outros

¹³⁶ Outra possibilidade de leitura seria a comparação efetuada com outras provas tipográficas que ele pudesse conhecer da Casa Leuzinger.

críticos, competentes e muito bem selecionados, para avaliá-los antes de publicá-los, o que segue um ensinamento horaciano: buscar a opinião de outros para aperfeiçoar seu poema, sem se descuidar dos falsos amigos, os adutores. Esse preceito está posto dos versos 419 ao 452 da *Epistula ad Pisones* e ainda que a citação resulte longa, vale a pena conferir na íntegra pela lição e pela apreciação da forma:

Como o pregoeiro que reúne a multidão para vender mercadorias, o poeta, rico em terras, rico em dinheiro posto a juro, alicia os adutores a buscar vantagem. Se de fato se trata de alguém que possa servir uma mesa opulenta e responder por um pobre sem crédito e livrá-lo da tempestuosa lide em que se enroscou, admirar-me-ei, se felizado saiba reconhecer o verdadeiro do falso amigo. **Tu, ou tenhas presenteado alguém ou pretendas fazê-lo, não o leves cheio de contentamento aos versos que fizeste** sem dúvida exclamará: “Belo! Bom! Preciso!” Far-se-á válido por causa deles e, além disso, dos olhos amigos destilarão gotas de orvalho, pulará, baterá o pé na terra. **Como os que são pagos choram no enterro, dizem e fazem quase mais do que os que sofrem na alma, assim o zombador manifesta mais emoção que o louvador sincero.** Dizem que os reis obrigam a muitos copos e põem à prova do vinho a quem pretendem reconhecer se são dignos de sua amizade. **Se compuseres versos nunca te enganem as intenções ocultas sob a pele de raposa.**

Se se recitava alguma coisa a Quintílio¹³⁷, ele dizia: “Corrige, por favor, isto e mais isso”. Poderias negar ser capaz de fazer melhor tendo, em vão tentado por duas ou três vezes, ele mandava **apagar e voltar à bigorna os versos mal torneados**. Se preferias defender o erro a mudar, depois disso, não gastava nenhuma palavra ou esforço inútil para impedir que sozinho gostasses de ti e das tuas coisas, sem rival¹³⁸.

Um homem honesto e competente repreenderá os versos fracos, incriminará os versos duros, com a caneta oblíqua marcará com um traço negro os versos inelegantes, cortará os adornos pretensiosos, exigirá que se esclareça os versos pouco claros, denunciará os enunciados equívocos, notará tudo que deve ser mudado. Tornar-se-á um Aristarco¹³⁹ e não dirá: “Por que eu magoarei um amigo a propósito de bagatelas?” Essas bagatelas levarão a males sérios quando objeto de riso e de acolhida desfavorável.¹⁴⁰ (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 36-37. vv. 419-452)

Para contextualizar a situação da qual decorrem os preceitos sobre a lima, resgatamos Spina (1967)¹⁴¹: nesse ponto, Horácio discutia a influência do teatro grego sobre o romano (tradução-imitação-invenção) e a inferioridade deste pelo fato de os romanos, por índole, não perderem tempo, como os gregos, no labor da lima e na publicação de suas criações: *limae labor et mora* : “ Nem o Lácio seria mais potente

¹³⁷ “Quintílio – um excelente crítico literário amigo de Horácio e Virgílio. Ele morre em 23 a.C. (*Ode* 1,24), Parece que a carta tenha sido escrita depois de sua morte.” (TRINGALI, 1993, p. 47)

¹³⁸ “Sem rival - gostar de si sem rival, expressão proverbial, que significa amar-se de modo narcisista, quando o poeta é o único a gostar de si e do que faz.” (TRINGALI, 1993, p. 47)

¹³⁹ “Aristarco – (181-146 a.C) bibliotecário, gramático, filólogo de Alesandria, celebrou-se pela edição crítica de Homero. Ele se caracteriza como o crítico literário por antonomásia. Um bom crítico deve ser um outro Aristarco. Não confundi-lo com o Aristarco de Samos, o astrônomo, defensor da teoria heliocêntrica.” (TRINGALI, 1993, p. 47)

¹⁴⁰ Destaques nossos.

¹⁴¹ SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.

pelo valor e pelas armas gloriosas do que por sua língua, se o trabalho lento da lima não aborrecesse a todos os nossos poetas” (HORÁCIO, 1993, p.33, vv. 189-291). O tempo é o mestre supremo da realização artística e por isso Horácio recomenda ao poeta aguardar a oportunidade para publicar seus escritos, desconfiar da crítica imediata e lisonjeira e buscar um conhecimento de si mesmo.

Todas essas recomendações foram princípios orientadores para Taunay desde a infância. A preocupação com a qualidade de seus textos era tamanha que, assim como afirma ter contado com a colaboração do olhar de um filólogo na revisão antes de publicar a segunda edição¹⁴² do romance, já o fazia desde seus primeiros escritos, ainda criança, submetendo-os à aprovação do pai, do tio, dos amigos e alguns professores que considerava mais sagazes. Era importante contar com outro olhar sobre seus textos para que o próprio processo de releitura fosse mais crítico e lhe desse condições de propor novas correções ou adequações antes de serem publicados. Entre esses primeiros revisores destacamos ainda Azevedo Castro e Tomás Alves (amigos desde o colégio. O primeiro exerceu forte influência nas leituras e discussões literárias), Heráclito de Alencastro Pereira da Graça¹⁴³, o Imperador Dom Pedro II e José Arthur Montenegro¹⁴⁴.

Sua relação de cuidado e aperfeiçoamento com os textos fora muito praticada, por sua própria personalidade, formação intelectual e também pelas exigências familiares, preocupada em manter o *status* na Corte.

[...] meu pai, que incessantemente me recomendava nada publicar sem muito meditar, copiar, três e mais vezes, e sobretudo consultar amigos e entendidos de quem devia aceitar todos os conselhos e reparos. Quantas vezes não me citou então os versos clássicos do *Misanthropo*?

“Dérobez au public ces préoccupations
Et n’allez point quitter, de quoi que l’on vous nome,
Le nom que dans la cour vous avez d’honnête homme,
Pour prendre de la main d’un avide imprimeur
Celui de ridicule et misérable auteur.”
(TAUNAY, 1948, p. 67)

¹⁴² Afirmação de Afonso d’ Escragnolle Taunay, filho e revisor das *Memórias* (1948).

¹⁴³ Heráclito de Alencastro Pereira da Graça (1837-1914), advogado, político e escritor brasileiro; profundo conhecedor da filologia e da linguística. Foi membro da Academia Brasileira de Letras, da Academia Cearense de Letras e do Instituto do Ceará.

¹⁴⁴ José Arthur Montenegro (1864-1901), historiador, militar, fez parte de sociedades científicas e militares; seu foco de interesse se concentrou na Guerra do Paraguai. Correspondeu-se muito com Visconde de Taunay.

[...] desde muito criança rabiscava fabulazinhas e buscava escrevinhar comédias, o meu primeiro trabalho impresso, depois dos artigos literários do *Tamoio*, foi um juízo crítico sobre certo drama de uma senhora [...]
 Tudo isto ia assinado com o anagrama *Alfredo Nautay* e guardei para com meu pai o maior sigilo, embora desejoso de saber qual sua impressão.
 Foi péssima, quando lho dei para ler. “Mas como este rapaz se compromete! Exclamou furioso. O Imperador vai reconhecer-lhe o nome e ter impressão bem desagradável. Que ideia levar às nuvens tal drama!”
 E tornou a citar-me os versos de *Misanthropo* e outros de Boileau:
 “Faites vous des amis prompts á vous censurer”
 Continuaram as minhas tentativas literárias [...], cujos erros gramaticais, especialmente em participios passados, provocaram, não as censuras, mas a risóta do Castro e do Tomás Alves.
 [...] nunca, nunca me atirei ao verso, à poesia, sendo rebelde à cadência, rima e metrificação e sentindo mais dificuldade em reter de cor simples quadrinhas do que trechos inteiros de prosa, negação que sempre conservei.”
 (TAUNAY, 1948, p. 141)

As duas citações revelam o conhecimento, a formação e obediência aos preceitos do universo clássico por Félix Emílio Taunay, pai do Visconde e diretor da Academia das Belas Artes. Tais preceitos foram retransmitidos ao filho como critério para o *savoir-faire* artístico aconselhando sobre a importância do tempo no processo da lima: deve-se manter um distanciamento da produção para retornar a ela posteriormente, com mais serenidade e outros olhos, antes de publicá-la. Some-se a esse procedimento a imprescindibilidade de submetê-la ao olhar crítico alheio, fugindo dos adutores.

A recomendação do pai para copiar o texto três e mais vezes, dialoga explicitamente com a orientação de Horácio: “Reprendei o poema que muitos dias e muitas correções não desbastaram e não burilaram por dez vezes com a unha aparada” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 33, vv 291-294). Este preceito retoma a relação entre as artes postulada por Horácio e a remissão à “unha aparada” só fará sentido ao leitor se relacionar o processo da lima ao detalhado, demorado, paciente e minucioso trabalho do escultor, que, para finalizar sua estátua, pode ter que recorrer à própria unha para garantir detalhes minuciosos; isso só se dá sem os extremos, como diz Horácio, estando com a unha aparada. Mais uma vez o poeta romano nos ensina que não basta o engenho, é preciso conjugá-lo à arte, à técnica.

O primeiro conselho do pai é baseado num excerto do *Misanthropo*, peça de Molière encenada pela primeira vez em 1666. Remete aos ideais da época clássica, dos séculos XVII e XVIII, do “honnête homme”, ideal alusivo aos comportamentos sociais desejáveis ao homem que vivia na Corte: a ordem e o equilíbrio.

Não se trata da descrição de um homem que realmente tenha existido no século XVII, mas um perfil desejado por todos, que todos gostariam de tornar-se: o *honnête*

homme tem cultura geral, é nobre, procura agradar, seduzir e brilhar na sociedade, mostrando que domina a arte da conversação, mostrando-se adaptável a seu entorno. Deve saber recusar os excessos e dominar suas emoções, o que vem de encontro aos preceitos horacianos de adequação, equilíbrio e mediania. Preocupações de Félix, que advertia seu filho Alfredo, da necessidade de cuidar de sua imagem, de seu nome (ou do sobrenome da família) e de suas publicações, que não poderiam ser feitas de qualquer maneira para não correr o risco de desagradarem o Imperador e/ou caírem nas mãos de um editor ganancioso, que por falta de cuidado poderia torná-lo um escritor ridículo e miserável, pecados imperdoáveis para Horácio.

Taunay levou essas lições para a vida. O texto de *Innocencia* destinado à primeira edição foi concluído em 1871, mas a publicação deu-se somente um ano depois. As *Memórias do Visconde de Taunay* publicadas em 1948, sob a supervisão do filho Afonso, nos trazem importantes informações sobre o processo composicional e da lima reiterando o exposto e sustentando nossa argumentação. A seção “Á guisa de intróito” sustenta que Taunay possuía extraordinária facilidade para compor, o que lhe possibilitava redigir com uma rapidez fora do comum. As *Memórias* inicialmente se chamaram *Trechos de minha vida* e ele as iniciou em setembro de 1890. Suas páginas avolumaram-se muito, o que o levou a eliminar o supérfluo, seguindo os preceitos horacianos: “Tudo que é supérfluo se escapa da memória muito cheia”. (HORÁCIO apud TRINGALI, 1993, p. 34. v. 338). “Foi então que entendeu dever restringir o assunto, passando a encurtar o que escrevera, dando-lhe mais sintético feito. E assim dos *Trechos de minha vida*, condensados, passou a estas *Memórias* [...]” (TAUNAY, 1948, p. IX).

Era-lhe o intento marcar largo lapso para a entrega destes manuscritos ao público. [...] chegando a declarar:

Estas *Memórias* só podem, só devem ser entregues à publicidade depois de 22 de janeiro de 1943, isto é completos cem anos da época do meu nascimento, ou cinquenta anos de 1893, data em que as hei de depor em lugar seguro (a) Visconde de Taunay.

Petrópolis, 26 de junho de 1892 (TAUNAY, 1948, p. X)

Posteriormente, decidiu depositar esses manuscritos, por remessas, na Arca do Sigilo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), processo que iniciou com os quatro primeiros tomos, em 26 de agosto de 1892, expressando desejo de que o Instituto os conservasse sob zelosa custódia. Sua publicação só poderia acontecer depois de 22 de fevereiro de 1943, “consultado que fosse o descendente direto mais

próximo do autor, a quem ficaria o direito de alargar o prazo marcado e o encargo de rever todo o manuscrito e as provas tipográficas”. (TAUNAY, 1948, p. X)

Essa postura adotada por Taunay sobre suas *Memórias*, mantendo-as cuidadosamente acondicionadas por cem anos a partir de seu nascimento ou cinquenta anos após 1893 é lição de Horácio

Tu nada dirás ou farás contra a vontade de Minerva¹⁴⁵, que tenhas esse parecer, essa disposição de espírito. Se, contudo, algum dia, escreveres algo, submete-o aos ouvidos do crítico Mécio¹⁴⁶ e aos de teu pai e aos meus e que, **encerrado em pergaminhos, seja guardado até ao nono ano; o que não tenhas editado, te será permitido destruir**. As palavras soltas não podem tornar. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 36, vv 385-389)¹⁴⁷

O pedido vai além dos nove anos orientados por Horácio, mas com um objetivo subjacente: se o texto fosse lançado cem anos depois, a data marcaria, com destaque, seu lançamento e o longo período sem que se pudesse ter contato com tais registros, teriam aumentando a curiosidade e a expectativa do público. Parece-nos uma excelente estratégia, análoga à que o autor utilizava em vida para divulgar seus textos, de enviar trechos de obras inéditas para publicação em jornais antes do lançamento em volume, o que fez com *Innocência* e as *Memórias*. Antes da entrega dos originais ao IHGB, Taunay publicou trechos das *Memórias* na *Gazeta de Notícias*, de 5 a 12 de junho de 1892, outros no *Jornal do Commercio*, na *Gazeta de Petrópolis*, na *Tribuna de Petrópolis* e num almanaque do Rio Grande do Sul.

Em 1893 interrompeu o trabalho em decorrência de uma crise diabética “[...] as precárias condições de saúde não lhe deixaram, por muito tempo, **rever, emendar** e copiar o texto em elaboração [...]”. Mesmo doente revisou o que escrevera e, preocupado com a forma de publicação desse texto, em 14 de janeiro de 1898, publicou na *Gazeta de Notícias* páginas “como modelo de como deveriam ser impressas as *Memórias*.” (TAUNAY, 1948, p. XII)

Reconhecia aliás que não tivera tempo de lhes dar condigno **acabamento**. Daí a recomendação inicial lançada em advertência e colocada como que à portada da obra:
“Escritas ao correr da pena, e de um só jacto, **pecam** estas *Memórias* **por estilo pouco limado**. Conviria copiá-las de princípio a fim, **apurando** então

¹⁴⁵ “Minerva – deusa romana, identificada com Palas Atena, deusa guerreira, protetora da vida intelectual e das artes. Na Mitologia de Horácio, ela ocupa o segundo lugar depois de Júpiter. Sem a proteção de Minerva ninguém pode ser artista. Ela sintetiza o engenho e a arte. Para ser artista importa pertencer ao reino de Minerva.” (TRINGALI, 1993, P. 46)

¹⁴⁶ “Mécio Tarpa – célebre crítico e símbolo do crítico por antonomásia.” (TRINGALI, 1993, P. 46)

¹⁴⁷ Destaques nossos

a frase, obviando à repetição de palavras e completando o sentido dos períodos, alguns dos quais saíram obscuros, outros até incompletos. Fica este trabalho de **zelosa revisão** a quem couber dá-las a estampa e nesse intuito apelo para a consciência e boa vontade do homem laborioso e probo que tome a si **chamar**, daqui a longos anos, **a atenção do público**, ainda uma vez, para o nome do
 VISCONDE DE TAUNAY
 Petrópolis, 20 de julho de 1892.”

Tantas remissões às informações sobre as *Memórias* serviram-nos para embasar a discussão e defender a certeza de que a lima era uma obsessiva preocupação do autor, posto que tinha claros objetivos quanto à qualidade e recepção de suas obras¹⁴⁸. Em 18 de dezembro de 1946, por motivos vários, mas não detalhados pelo filho Afonso, seus herdeiros resgataram o que havia sido depositado no IHGB, romperam os selos dos invólucros e encontraram todo o material no mais perfeito estado.

O segundo trecho, recuperado da página 141 das *Memórias* ([...] desde muito criança rabiscava fabulazinhas e buscava escrevinhar comédias [...]), revela tanto a insegurança quanto a precaução de Alfredo que o levava a utilizar um anagrama, de fácil identificação, é certo, para esconder seus escritos de seu pai, quem consideramos o seu primeiro revisor. Essa opção por não se revelar também irá se repetir na vida adulta, com a adoção de vários pseudônimos para publicar textos em diferentes esferas e ainda na primeira edição do romance *Innocencia*, para só depois revelar-se, estampando seu verdadeiro nome. É curioso observar que o pai falece em 1881, três anos antes da publicação da segunda edição de *Innocencia*, que em 1884 sairá com o nome Sylvio Dinarte (Escragnolle Taunay) impresso na primeira página.

Por fim, a enfática preferência e apreço pela prosa, fugindo do verso, da métrica e da cadência: “[...] nunca, nunca me atirei ao verso, à poesia [...]” (TAUNAY, 1948, p.11), o que pode ser lido como uma atitude de negação, de defesa ou de recusa justamente pela seriedade com que encara o *labor scriptoris* na concepção de poemas e a poética da arte, decorrentes de amplo conhecimento do assunto. Como seu pai foi excelente conhecedor e declamador de memória de muitas poesias, se não se arriscasse no gênero, evitaria aborrecimento e censura, além dos habituais que já recebia em sua prosa, sempre submetidas ao olhar crítico do pai.

¹⁴⁸ Assim como podemos perceber as etapas de produção textual, partindo de um projeto de texto, além da preocupação com a qualidade dessas publicações em relação às tipografias, às formas como seriam reproduzidas suas criações.

Apesar de se dizer avesso à poesia, constatamos na análise de *Innocencia* que a conhecia e utilizava com destreza, empregando-a nas epígrafes dos capítulos que compõem o romance, ora de maneira aparentemente resgatada da memória, ora consultadas em diferentes edições, o que comprovamos pelo cotejo e o leitor pode observar na *collatio*¹⁴⁹. Além desse uso da poesia, Taunay soube manejar a linguagem de forma poética, conferindo a seu texto ritmo e cadência (características que de pronto atribuímos à poesia, ainda que não lhes seja exclusiva), e, como vimos, construindo descrições poéticas. A despeito de se dizer avesso à poesia, apenas o fato de ouvir o pai declamá-las já teria concorrido para a correção e a lima de seus textos em prosa

[...] desde a infância, estava acostumado a essa dicção correta, clara, a dar importância a todos os sinais de pontuação e a fazer valer qualquer vírgula e a menor frase incidente (TAUNAY, 1948, p. 66-67).

O contato com a poesia contribuiu para o ritmo e cadência dos textos, mas, muito além disso, para um amadurecimento estético e para um processo de subjetivação, de educação do olhar, que conduziram Taunay na composição e limatura de trechos em prosa com grau de refinamento, transformando descrições num quadro impressionista, como veremos a seguir.

Áquela hora uma lua de minguante dava alguma claridade á terra; entretanto como que presentia-se outra luz a preparar-se no ceu para irradiar com todo o esplendor e infundir á natureza adormecida animação e alegria. Nos ramos das laranjeiras ouvia-se o pipilar de pássaros que se dispunham a acordar, um gorjear intimo e aveludado de ave que cochila, e ao longe um sabiá mais madrugador desfiava notas que o silencio repercutia harmoniosamente. No oriente via-se uma tênue linha vermelha, prenuncio mal perceptível do dia, nos espaços estrelas de brilho um tanto amortecido, no poente o disco da luz cercada de froxa e amarelada aureola. (TAUNAY, 1872, p. 217)

Áquella hora dava a lua de minguante alguma claridade á terra; entretanto como que se presentia outra luz a preparar-se no ceu para irradiar com súbito esplendor e infundir animação e alegria á natureza adormecida. Nos galhos das laranjeiras ouvia-se o pipilar de pássaros prestes a acordar, um gorjear intimo e aveludado de ave que cochila; e ao longe um sabiá mais madrugador desfiava notas que o silencio harmoniosamente repercutia. Riscava-se o oriente de tênues linhas vermelhas, prenuncio mal perceptível do dia; nos espaços, brilhavam estrelas já um tanto amortecidas, e, aureolava o disco da lua froxa e amarelada nevoa. (TAUNAY, 1884, p. 231)

Áquella hora, dava a lua de minguante alguma claridade á terra; entretanto, como que se presentia outra luz a preparar-se no céu para irradiar com súbito esplendor e infundir animação e alegria á natureza adormecida. Nos galhos das laranjeiras, ouvia-se o pipilar de pássaros prestes a despertar, um

¹⁴⁹ Constante em anexo.

gorgeio íntimo e aveludado de ave que cochila; e ao longe um sabiá mais madrugador desfiava melodias que o silêncio harmoniosamente repercutia. 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 nevoa empalecia o tênue segmento iluminado do argênteo astro.

Não era mais noite; mas ainda não era sequer uma aurora. (TAUNAY, 1899, p. 317-318)

A opção por transcrever o trecho descritivo nos três testemunhos justifica-se para que o leitor possa cotejá-los e perceber *o labor scriptoris*: as diferenças, o que foi mantido de essencial de uma versão para a outra e aquilo que foi aprimorado com a unha bem aparada, tratado de forma poética. O movimento em direção ao estilo sublime fica claro nessas comparações porque nos conduzem à percepção do labor linguístico no processo de lima, que tornaram o texto muito mais sugestivo de sensações, sinestésico, comovente.... *ut pulchra pictura*.

A discussão até este momento foi orientada por informações disponíveis nas fontes indiretas e nos prefácios, que nos forneceram dados que nos possibilitaram perceber a lima horaciana como lição aprendida por Taunay. Além deles, a epígrafe da abertura do romance na primeira edição também nos conduz nesse caminho:

Minha obra é um capítulo do grande livro da natureza, sempre novo apesar das mil edições que se tenham tirado, quer em caracteres velhos e góticos, quer em tipo moderno e em papel acetinado.

Walter-Scott-Waverley. (DINARTE, 1872, p.9)

Ainda que essa epígrafe já tenha sido destacada no tópico sobre a descrição, neste momento a abordamos com outro objetivo: revelar, na escolha desse trecho de Scott, o estabelecimento, antes do início da narrativa, da poética da arte em Taunay, que destaca e valoriza o trabalho, a lima (“sempre novo”) em oposição à inspiração para se atingir uma forma perfeita em arte.

Tem-se perguntado se um poema se torna digno de louvor pela natureza ou pela arte. Eu não vejo de que serve o trabalho sem uma via fértil nem de que serve o engenho rude, assim uma coisa reclama o auxílio da outra e conspiram amigavelmente. Quem se esforça por atingir, nas corridas, a meta¹⁵⁰ cobiçada desde menino, muito suportou, praticou, suou, passou frio, absteve-se de Vênus¹⁵¹ e do vinho.” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 36. vv. 408-414)

¹⁵⁰ “Meta- eram pequenas colunas em forma de pirâmides que ficavam na curva da pista. O objetivo do corredor era não derrapar na meta. A partir daí, meta passa a significar: objetivo” (TRINGALI, 1993, P.47)

¹⁵¹ “Vênus – deusa romana, da beleza, do amor, da primavera. Aqui tem o sentido comum de amor. O atleta, ao se preparar para a vitória, evita o sexo e o vinho” (TRINGALI, 1993, p. 47)

Não estamos procurando provar se arte ou engenho receberam mais atenção e destaque na obra, se uma foi mais utilizada que a outra, mas comprovar que a busca pelo equilíbrio horaciano sustenta *Innocencia*. Todo o trajeto de nossa pesquisa evidencia, além da gênese, um estilo composicional e de reescrita, um projeto pensado e executado a fim de garantir o aperfeiçoamento do texto, a aceitação da crítica especializada e o sucesso de público que a obra alcançou no século XIX e continua tendo até hoje. O foco do trabalho está nas alterações significativas para a compreensão e discussão das escolhas que compuseram o texto literário e sua refação, o que vem sendo evidenciado desde o primeiro tópico analisado. A *collatio* é a alma deste modo de abordar o romance, dado que explicita alterações, supressões e/ou substituições no texto que concorrem para a (re)composição textual, que o distancia da categoria do relato, do exato, do jornalístico, para torná-lo mais poético, artístico, literário. É sobre essa mudança, sobre os recursos empregados por Taunay na tentativa de criar maior distanciamento em relação ao narrado para tornar o texto menos exato e mais artístico, que passamos a discorrer,

No processo de lima de *Innocencia*, Taunay responde à crítica¹⁵².

Uma das críticas mais severas e ecoadas pelos estudiosos que se detiveram sobre *Innocencia* foi a de que o texto não tinha caráter literário, mas jornalístico. Essa observação foi ainda mais reproduzida após a publicação das *Memórias* (1948) do Visconde de Taunay, quase cinquenta anos após a sua morte, na qual ele confessa ter se nutrido do real para criar personagens e até mesmo o enredo de *Innocencia*, conforme já comprovamos em alguns trechos anteriormente citados.

Essas afirmações, junto a outras tomadas como confissão do processo composicional utilizado pelo autor na busca pela verossimilhança em sua composição textual, fizeram com que críticos que antes o exaltavam, atribuindo-lhe muitos qualificativos, passassem a escrever outras apreciações (ou depreciações?), mudando radicalmente seus pontos de vista, baseados em elementos alheios ao texto literário, para menosprezá-lo, em geral situando o Visconde como um autor menor em relação a muitos de seus coetâneos e apontando-o como um reproduzidor exato de cenas e tipos colhidos de suas observações realizadas durante a Campanha da Laguna, o que passou a ser utilizado como argumento que desqualificava o romance. Contudo, suas “confissões” nas *Memórias* remetem ao processo de labor linguístico,

¹⁵² Sua autocrítica, a crítica do público e a crítica especializada

responsável pela construção da verossimilhança, fator tão intrínseco e estritamente relacionado ao artista que manipula as palavras, que se nutre do real, mas o submete às suas impressões, ao seu olhar, portanto, tornando a representação diversa da observação da realidade.

Ainda que os dados tenham sido por ele colhidos *in loco*, foram submetidos à intencionalidade do olhar do narrador, ao ditar o ritmo, a posição dos termos na frase, as escolhas lexicais, a sintaxe, enfim, todos os elementos que dão dinâmica¹⁵³ à prosa de Taunay. Essa combinação linguística/estilística foi pensada para alcançar (e seduzir) o leitor.

Além dessas observações, pode-se acrescentar a seguinte, também de um trecho das *Memórias*, já que a elas recorremos para desconstruir algumas informações reiteradas: “Aliás, 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, 1948, p. 395). Se a crítica que menosprezou o autor e rebaixou sua obra à condição de narrativa campestre, considerada indigna de pertencer à categoria dos literários por ser muito fiel ao observado, levasse em consideração as condições de produção e a distância estabelecida pelo *labor scriptoris*, chegaria aos seguintes questionamentos: é possível que alguém tenha a memória tão poderosa e utilize-se apenas da linguagem referencial para conseguir repetir exatamente o observado em um texto elaborado cinco anos após se ter estado no local? Ainda que num momento mais próximo, as impressões e a subjetividade já interferissem na escrita, após cinco anos, em um texto escrito por quem se deslocou a pé por grandes distâncias, ciente de que se dirigia a uma guerra, seria tão exato?

Logo em 1872 Taunay se deparou com o não pronunciamento da crítica. Esse silêncio o incomodou sobremaneira, posto que contrariava seu desejo e espírito nada modesto¹⁵⁴ de prever *Innocencia* como a base da verdadeira literatura brasileira.

¹⁵³ Essa dinâmica ficou mais eficiente a partir da nova composição da segunda edição também em função da omissão do sujeito, marcado pelos verbos desinenciais ou subentendidos por elipse. Tal opção eliminou o que era acessório e garantiu o estritamente necessário para a compreensão daquilo que se lê, garantindo maior fluidez, ritmo e rapidez na leitura, além de se aproximar mais da língua usada no cotidiano, o que ampliaria o número de leitores potenciais, os quais, por se identificarem mais com a estrutura linguística utilizada no romance, poderiam se interessar mais pela leitura.

¹⁵⁴ Afirmamos que Taunay não era modesto porque em várias passagens das *Memórias*, vangloria-se de sua beleza e do encantamento que causava às mulheres nos salões. Acrescente-se a essa observação de cunho pessoal, a certeza e a divulgação de que seus textos o levariam à posteridade.

Diante disso, de uma módica aceitação por parte do público¹⁵⁵ (ainda não constituído solidamente em nosso país) e das críticas quanto à sua exatidão na representação dos locais e personagens, mesmo tendo sido bem avaliada por D. Pedro II, por seu pai e por um ministro francês, Taunay opta por reescrevê-la, objetivando distanciar-se mais do narrado, o que comprovamos e discutimos na sequência.

Seguindo o mesmo processo metodológico, elencamos alguns trechos mais enfáticos dessas observações resultantes do cotejo e os discutimos em seguida.

Desde a dedicatória, a relação de distanciamento fica evidente quando comparamos os três testemunhos do romance: a primeira, segunda e quarta edições de *Inocência* (1872, 1884, 1899). Na primeira edição, há uso dos qualificativos “Doutor” e “inseparável companheiro” para referir-se a José Antonio de Azevedo Castro, retirados na segunda e quarta edições, nas quais se marca apenas a expressão “amigo de infância”, comum às três versões do texto, conforme pode-se comprovar nas imagens abaixo.

¹⁵⁵ O que nos remete novamente a Horácio: “Tu, ouve o que eu e o público comigo desejam, se queres que os que aplaudem esperem o pano de boca (subir)”. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30, vv 153-154)

Dedicatória da primeira edição de *Innocencia*
(DINARTE, 1872)

<p style="text-align: center;"><i> Ao Doutor</i></p> <p style="text-align: center;">José Antonio de Azevedo Castro</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">AMIGO DE INFÂNCIA</p> <p style="text-align: center;">E</p> <p style="text-align: center;">INSEPARAVEL COMPANHEIRO.</p>	<p style="text-align: center;">Castro</p> <p><i>Se eu vivêra na antiga Grecia e houvesse podido levantar custoso templo, dedicava-o á Amizade e gravação no frontispicio o teu querido nome.</i></p> <p><i>Permitte-me hoje, amigo, que, daquelle vivo sentimento dê eu, no circulo de minhas limitadas posses, uma qualquer manifestação.</i></p> <p><i>Não é em valioso monumento que vou inscrever teu nome ; simplesmente na primeira pagina de uma narração campestre e despretenciosa, de um livro singelo e sem futuro.</i></p> <p><i>Aceita-o como um dos mais espontaneos movimentos de meu coração, que á essa declaração sincera julga estar ligado o seu direito a completo indulto.</i></p> <p style="text-align: right;">SYLVIO DINARTE.</p> <p style="text-align: right;"><i>Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872.</i></p>
--	--

Dedicatória da segunda edição de *Innocencia*
(TAUNAY, 1884)

Azevedo Castro,

*Se nos antigos tempos da Grecia me fôra possível
erigir custoso templo, dedicava-o à Amizade para no
frontispício gravar o teu querido nome.*

*Daquelle vivo sentimento permite-me hoje, amigo,
dentro do circulo de fracos e limitados meios, qual-
quer demonstração.*

*Não é em valioso monumento que vou inscrever
tua lembrança; simplesmente na primeira pagina de
uma narrativa campestre e despretenciosa, de um
livro singelo e sem futuro.*

*Accito-o como um dos mais espontaneos movi-
mentos da minha alma, que n'esta declaração sincera
julga assentar direitos a completo indulto.*

A. D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872.

A

JOSÉ ANTONIO DE AZEVEDO CASTRO

AMIGO DE INFANCIA

Dedicatória da quarta edição de *Innocencia*
(TAUNAY, 1899)

Azevedo Castro,

Se, como nos antigos tempos da Grecia, me fôra possível erigir custoso templo, dedicava-o á Amisade, para no frontispicio gravar o teu querido nome.

Deste vivo sentimento, permite-me hoje, amigo, dentro do círculo de meus fracos e limitados meios, qualquer demonstração.

Não é em valioso monumento que vou inscrever a tua lembrança; simplesmente na primeira pagina de uma narrativa campestre e despretenciosa, de um livro singelo e sem futuro.

Acceita-a como um dos mais espontaneos movimentos da minha alma, que nesta declaração sincera julga assentar direitos a completo indulto.

A. D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872.

A

JOSÉ ANTONIO DE AZEVEDO CASTRO

AMIGO DE INFANCIA

O uso do vocativo “Castro” da primeira edição revela um relacionamento mais íntimo, enquanto que “Azevedo Castro”, da segunda e quarta, é mais formal. Seu amigo de infância se tornara uma autoridade, um governador da província do Rio Grande do Sul, em 1875, e por constituir-se uma autoridade, mereceu deferência de Taunay, que também exerceu a função de presidente de província.

Alguns questionamentos já foram realizados em trabalho anterior, mas daqueles, o que ainda parece mais pertinente é o argumento de que, a partir da segunda edição, Taunay precisava manter e marcar uma relação mais formal. Ainda que a dedicatória do romance continuasse endereçada ao seu amigo de infância, não mais inseparável, pois dados biográficos dão conta de que os dois teriam mantido a amizade iniciada à época do colégio, afastando-se em virtude da vida adulta, das profissões escolhidas e por viverem em cidades diferentes (Taunay no Rio de Janeiro e pelo país em suas incursões militares, enquanto Castro fora estudar Direito em São Paulo), o que os levou a não mais se encontrarem rotineiramente.

Formara-se Azevedo Castro em direito, em 1863, e viera de S. Paulo com fama de grande austeridade de costumes e firmeza de princípios políticos, filiado, desde os primeiros anos do curso acadêmico, ao partido conservador. Redigira até jornais e distinguira-se pela energia. O conceituado advogado Dr. Perdigão Malheiro o admitira como praticante em seu escritório e então se apertaram muito as nossas relações, [...] (TAUNAY, 1948, p. 125).

Pouco adiante, nas *Memórias*, Taunay reflete sobre as amizades que estavam se desfazendo, neste caso se referia ao fim de uma ligação muito apertada, de décadas, de Azevedo Castro com Manoel Eufádio (amigos desde os primeiros anos em São Paulo), com Miguel Tavares e com Tomás Alves.

“É singular como relações de amizade que, em certos trechos de existência, pareciam dever resistir a todos os embates e choques, às vezes facilmente se interrompem, cessam e nunca mais se reatam.” (TAUNAY, 1948, p. 131).

Além desses aspectos, a assinatura da primeira edição é de Sylvio Dinarte, pseudônimo de Taunay, mas, de qualquer modo, diferente das demais, em que já está explícito o nome “A. d’Escragolle Taunay”. Essa assunção implica lidar com a formalidade de tratamento exigida e adequada por alguém que já não é desconhecido do público, fosse pelas incursões e relatos de guerra lidos por muitos, pela *Retirada da Laguna*, pela posição social que possuía, oriundo de família bastante popular e renomada, pela aceitação do texto por seu pai e outras opiniões importantes, ou em função da vária atuação política e social.

A fim de reforçar o fio condutor do elemento clássico que permeia a análise, cabe enfatizar que Azevedo Castro desempenhou importante papel na vida leitora e literária de Taunay, atuando como um incentivador do amigo, pois com ele compartilhava livros, sugeria leituras e discutiam-nas.

Nesse tempo, meados de 1856, foi que se estreitaram as minhas relações com José Antonio de Azevedo Castro, tendo o nosso coleguismo provindo de encontrá-lo eu, quando passei do quinto para o sexto ano, a repetir esse ano, em que foi na repetição aprovado, ao passo que me sucedia o naufrágio por ele já suportado anteriormente.

Tais relações foram a princípio alimentadas pela troca simpática de romances, de que éramos insaciáveis devoradores.

Para mim começara este furor de leitura desde fins de 1852, causando-me a primeira novela por que me interessei verdadeiro deslumbramento – *Ivanhoé*, de Walter Scott.

[...]

Quando pois comecei a dar-me e a conversar com o Azevedo Castro tinha bons elementos de identificação intelectual. Não nos cansávamos de ler romances, a fazermos contínuas trocas e a caturrarmos extensamente sobre as melhores impressões. Nas aulas, [...] estávamos sempre juntos, muitas vezes lendo no mesmo livro, como se acompanhássemos a lição do mestre. Depois tornou-se essa convivência com Azevedo Castro e Tomás Alves (Manoel Tomás Alves Nogueira) um dos meus maiores encantos na adolescência.

Do primeiro fiquei sempre amigo íntimo até hoje, embora de vez em quando tenham as nossas relações sofrido certas soluções de continuidade pelo gênio suscetível, bastante áspero e sorumbático que chega a empanar, até para mim, grandes qualidades de lealdade, profundo melindre e exagerado pundonor.

[...]

Castro partiu para São Paulo [...] Anos depois nos juntamos outra vez e então tornei-me inseparável do Azevedo Castro e Tomás Alves Nogueira. (Taunay, 1948, p. 38-40).

Cabe destaque outrossim a aura construída no texto da dedicatória, alusiva à Grécia antiga e seus templos. São utilizados nesse trecho recursos de arte retórica: falsa modéstia e deferência à autoridade. Há intertextualidade explícita entre forma e conteúdo da dedicatória com os preceitos de Horácio, no poema “Gloria ao poeta”, em que se afirma que o poeta tornar-se-á imortal por meio de sua poesia¹⁵⁶.

A relação de proximidade marcada na primeira edição, com o uso, por exemplo, do pronome demonstrativo “Deste” na expressão “Deste vivo sentimento” é ponderada e mais distanciada na segunda edição com a substituição do pronome demonstrativo por “Daquele”, o qual pode se referir tanto a um tempo passado, marcando os anos de amizade, quanto às obrigações, formalidades e à distância física que os separou na vida adulta ou algum desentendimento. Apesar de voltar a utilizar o demonstrativo

¹⁵⁶ O poema encontra-se nas páginas 73 e 74 deste trabalho, caso o leitor deseje retomá-lo.

“Deste”, na quarta edição, nota-se que as opções de distanciamento e maior formalidade nela se mantiveram.

Até neste ponto não nos detivemos as opções do narrador, sobre as quais é imprescindível discorrermos, pois analisamos as construções da narrativa literária. Para elucidar este processo de tentativa de distanciamento, o primeiro capítulo está repleto de exemplos, dos quais selecionamos os mais significativos.

Por ser de sentido topográfico, esse capítulo ressalta aspectos de espaço, conjugando-os aos de tempo, ambos basilares para a percepção da distância do enunciador. Destarte, seguindo a filiação clássica expressamente declarada pelo autor, utilizamos a linha de busca do “labor horaciano” por meio da qual “instruir e deleitar” orientam a refação da obra. Essa união, portanto, pode nos orientar com segurança nas discussões que se seguem. Além disso, Taunay tem o gosto da descrição e dos lugares descritos, o que é suficiente para que ele julgue-os igualmente fonte de deleite de seu público, ao mesmo tempo em que, após a Guerra, reinsere o estado do Mato Grosso neste país que está tomando suas formas independentes.

Logo no primeiro parágrafo, há pontos a serem observados e discutidos. Na primeira edição a estrada

“corta **uma** extensa e **mal-povoada** zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso” (DINARTE, 1872, p.9)

enquanto na segunda e na quarta edições a opção mantida é

“Corta **extensa** e **quasi despovoada** zona (TAUNAY, 1884, p. 9; 1899, p. 21)

Conforme nossos grifos, a primeira redação, apesar de utilizar-se do artigo indefinido, no desejo de indeterminar o espaço descrito, acaba por determiná-lo pela observação a partir da “minha impressão” do narrador, trazendo ao leitor a ideia de que o narrador já o conhecia, à medida que pode ser compreendido como uma parte de outras, das demais que compõem o Mato Grosso; aporta uma visão científica e objetiva. A segunda opção, de omitir o determinante ou indeterminante e usar apenas o qualificativo “extensa”, resulta num modo mais impessoal de descrever o espaço, revelando maior distanciamento do narrador, deixando o local mais desconhecido dele e, por isso, menos exato e fiel, mais amplo do que na primeira redação, ao que se acrescenta mais um detalhe: da região “mal povoada” passa-se a “quasi despovoada”; a opção de alteração do advérbio atenua a afirmação do número de habitantes, ou

melhor, da ausência deles. Essa percepção, captada pela visão daquele que narra ao passar pelos locais, dá ao leitor a impressão de que também o narrador esteja acabando de conhecê-los, por vez primeira, junto ao leitor, e que reforça nossas constatações de que no primeiro capítulo do romance há um intenso trabalho para deixar as imagens de caráter científico para passar às impressões, com o despertar dos sentidos do leitor, explorando, por exemplo, recursos relacionados a cores e sons, ambos constituintes da formação artística de Taunay, conhecedor da música e da pintura.

Continuando a descrição do local, na primeira edição há representação exata da distância a ser percorrida:

“no desenvolvimento de **40** leguas” (DINARTE, 1872, p.10)

o que será também atenuado e diluído pelo uso da expressão

“no desenvolvimento de **muitas dezenas** de léguas” (TAUNAY, 1884, p.10; 1899, p. 22)

nas edições posteriores. A exatidão da observação referencial e científica do militar viajante dá lugar à sugestão do romancista, indeterminando a extensão a se percorrer na viagem; expressões ainda que muito próximas, bastante divergentes no sentido e mais coerentes com o posto em “caminham-se largas horas, dias inteiros”, de maneira impessoal, também indeterminantes do sujeito caminhante e do tempo dispensado para o encontro de regiões habitadas.

A observação mais visível do processo de distanciamento efetuado na refação do romance se dá pelo emprego dos pronomes demonstrativos em função referencial (dêitica - espacial), como nos seguintes casos:

“[...] retrucou José com energia, **isto** não é do ajuste” (TAUNAY, 1884, p. 83-4)

> **isso** (Taunay, 1899, p. 122)

e

“Ainda por cima **essa**” (Taunay, 1872, p. 81)

> “Ainda por cima, agora **esta!**” (TAUNAY, 1884, p. 84)

> “Ainda por cima agora **essa!**” (TAUNAY, 1899, p. 122)

Nessas situações o autor oscila no estabelecimento da relação anafórica, sendo correto, de acordo com a norma padrão, o emprego das opções “isso” e “essa”, por se referirem a elemento dito anteriormente na narrativa, e que, concomitantemente, marca maior distanciamento tanto de quem fala quanto daquilo que se fala.

Na construção

“[...] olhares de espanto que trocavam os que o **rodeavam**” (TAUNAY, 1872, p. 83)

> “[...] olhares de espanto que entre si trocavam quantos o **estavam rodeando**” (TAUNAY, 1884, p. 85)

> “[...] olhares de espanto trocados por quantos o **estavam rodeando**” (TAUNAY, 1899, p. 125)

a substituição do verbo em forma simples, conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, pela locução verbal, composta com o gerúndio, transmite a ideia de um *continuum*, de que o narrado esteja acontecendo no momento da leitura, levando o leitor a presenciar a cena enquanto se desenvolve, o que o deixa mais próximo, dentro do romance¹⁵⁷. O que também se observa nos seguintes excertos, quando o presente com valor histórico prolonga a sensação do ocorrido.

“[...] Doutor, já **passou** muito de meia noite...” (TAUNAY, 1872, p. 87)

> “Doutor, já **passou** muito da meia noite...” (TAUNAY, 1884, p. 90)

> “Doutor, já **passa** muito da meia noite...” (TAUNAY, 1899, p. 131)

Nos demais capítulos, as alterações para obtenção de maior distanciamento se mantêm pelas substituições dos dêiticos referenciais anafóricos, como se pode observar em

“**isto** é que é vida, hem? [...] você **nesta** cama de veludo!...” (TAUNAY, 1872, p. 143; 1884, p. 153)

¹⁵⁷ Essa opção relaciona-se aos preceitos horacianos “Sempre se apressa para o desenlace e arrebatada o ouvinte para o meio da ação, como se fosse conhecida” (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p. 30, vv 148-149)

> “**isso** é que é vida, hem? [...] você está **nessa** cama de veludo” (TAUNAY, 1899, p. 212),

passando do que está mais próximo do narrador ou da personagem que fala para o mais distante e indeterminado (isto > isso; esta > essa; estas <essas; este > esse, estes > esses; ali > lá; ahi > alli), garantindo ademais a correção gramatical necessária.

Essa mesma correção linguística é responsável por acertos e deslizos na lima. Entre os acertos, citamos as correções que realizaram troca de palavras por outras mais adequadas ao contexto, como na dedicatória da quarta edição, em que Taunay parece atentar-se a algo que havia deixado escapar: “Aceita-o > Aceita-a”, ficando a última versão corrigida porque o pronome retoma a manifestação e a aceitação do nome impresso na narrativa singela, portanto retoma apenas referentes que estão postos no texto no feminino singular.

Há substituição por opção com maior precisão vocabular com a substituição de “caminhar” por “vencer” em:

“Em alguns pontos é tão fofa e movediça, que os animais das tropas viajeiras arquejam de cansaço ao **caminharem** naquele terreno incerto que lhes foge de sob os **pés** e onde se enterram até meia canela”. (TAUNAY, 1872, p. 11)

> “Em alguns pontos é tão fofa e movediça, que os animais das *tropas* viajeiras arquejam de cansaço, ao **vencerem** aquele terreno incerto, que lhes foge de sob os **cascos** e onde se enterram até meia canela”. (TAUNAY, 1884, p. 11)

> “Em alguns pontos é tão fofa e movediça, que os animais das tropas viajeiras arquejam de cansaço ao **vencerem** aquele terreno incerto, que lhes foge de sob os **cascos** e onde se enterram até meia canela”. (TAUNAY, 1899, p. 24).

Descrevendo o local que as tropas devem atravessar, a opção por “vencer” é muito mais adequada e sugestiva do desafio que os animais têm sobre a areia fofa, além de que caminhar é mais específico de humanos, os quais têm pés, conforme a primeira edição, em que o verbo é inadequadamente aplicado aos cavalos e posteriormente corrigido para “cascos”, o que comprova o olhar atento de seu criador para a reescrita e adequação do texto.

No capítulo oito, há substituição, da primeira para a segunda edição, mantida na quarta, de “gemido” para “ronco” referindo-se ao som emitido pelo animal cargueiro que recebeu peso inesperado sobre ele, caso de correção em nível de coerência e adequação linguística, pois o animal não poderia gemer:

[...] ao sentir aquele inesperado acréscimo de peso, parou por instantes e com surdo **gemido** [...] (TAUNAY, 1872, p. 82)

> “[...] ao sentir aquele inesperado acréscimo de peso, parou por instantes e com surdo **ronco** [...]” (TAUNAY, 1884, p. 84; 1899, p. 122)

Nesse sentido também há substituição de “gritaria” por “algazarra” quando o narrador se remete a cachorros alvoraçados pela aproximação pessoas durante a noite:

“A **gritaria** da cachorrada aumentou por [...]” (TAUNAY, 1872, p. 82)

> “A **algazarra** da cachorrada [...]” (TAUNAY, 1884, p. 84)

> “Aumentou a **algazarra** da cachorrada [...]” (TAUNAY, 1899, p. 123).

A atenção à utilização de uma língua correta¹⁵⁸ transparece nas correções gramaticais efetuadas; primeiro na adequação do uso do imperativo formal e informal concordando em suas duas aparições, quando Meyer fala com Júque: “**Anda**, Júque, **deixe** de tagarelar!...” (TAUNAY, 1872, p. 84) > “**Ande**, Júque, **deixe** de tagarelar!...” (TAUNAY, 1884, p. 87 > “**Ande**, Júque, **deixe** de tagarelar!...” (TAUNAY, 1899, P. 126); depois, na posição do pronome, que, segundo a norma deve ser anteposto, priorizando a próclise, o que não acontecia na primeira edição, mas passa a acontecer na segunda e é mantido na quarta, em inúmeros exemplos apontados na *collatio*¹⁵⁹, como em “E abriu a porta para retirar-**se**” (TAUNAY, 1872, p. 87) > “E abriu a porta para **se** retirar.” (Taunay, 1884, p.90; 1899, p. 131); e por fim na correção da concordância de gênero e número, além do emprego de vocabulário mais específico e coerente ao exposto:

¹⁵⁸ Essa preocupação excessiva com o uso da norma fez com que o autor chegasse a alterar a posição no emprego do pronome sujeito em início de frase “Nós irmos daqui até a vila” na primeira edição (TAUNAY, 1872, p. 221) para a segunda, em que inverte a ordem dos elementos, retirando o pronome do início da frase “Irmos nós daqui até a vila” (TAUNAY, 1884, p. 236; 1899, p. 324).

¹⁵⁹ Reescrita para correção gramatical também observada no capítulo 15, diferindo, contudo o pronome utilizado, “lhe”: “num momento passa **lhes** da cachola” (TAUNAY, 1872, p. 144) > “N’um momento **lhes** passa da cachola” (TAUNAY, 1884, p.154; 1899, p. 212). Varia o pronome, mas a correção pela próclise é realizada e mantida, de acordo com a norma culta, uma constante da reescrita neste caso. Interessante observar que no mesmo trecho em que se efetuou a correção para adequar o uso do pronome à norma culta, convive a palavra “cachola”, sinônima popular de cabeça, representando assim o nível simples.

Afinal agarrou n'um dos pés do naturalista, a quem entregou **um canto** da rapadura e **um resto** de farinha **embrulhada** em papel, pitaça mais que sóbria que foi devorada com satisfação pelo bom do Saxonio (TAUNAY, 1872, p. 89)

Afinal agarrou n'um dos pés do naturalista, a quem entregou **uma nesga** de rapadura e **uns restos** de farinha **embrulhados** em papel, pitaça mais que sóbria que foi devorada com satisfação pelo bom do Saxonio. (TAUNAY, 1884, p. 92; 1899, p. 134)

A redação da primeira edição usa termos mais gerais para se referir a aspectos que na segunda ficam mais restritos (nesga – porção pequena). Ao juntar a rapadura aos restos de farinha, deveriam ser embrulhados, no masculino plural, como escrito na segunda e quarta edição. Taunay parece ter relido seu romance com muita atenção, dedicação e afinco, o que comprova seu retorno ao texto respeitando determinado período de distanciamento e o olhar mais acurado da lima.

A busca por tornar o texto mais correto e de acordo com as normas gramaticais, em alguns momentos chega a produzir situações incoerentes (engraçadas, talvez...), como no capítulo trinta, quando Manecão encontra Cyrino, que é baleado e morre. Após ter sido atingido, já desfalecendo, Cyrino vocifera contra Manecão:

“Me mataste...” (TAUNAY, 1872, p. 283)

> “Mataste-me...” (TAUNAY, 1884, p. 301; 1899, p. 408)

e pouco mais adiante, quando já está nos braços de Cesário, o padrinho de Innocencia, com as forças esvaindo suplica:

“ – Me promete?” (TAUNAY, 1872, p. 286)

> “Promete-me?” (TAUNAY, 1884, p. 304; 1899, p. 414).

Cioso do purismo que caracteriza a crítica do fim do século, consciente da correção que deu a seu texto e sedento pelo reconhecimento da crítica, que não fora tão significativo após o surgimento da primeira edição, e da leitura pelo público, teria Taunay pesado a mão na correção do texto? Afinal, alguém que está morrendo teria tanta correção gramatical na fala? Diante da situação desesperadora, a personagem falaria dessa forma?

Há defeitos contudo, que podemos perdoar, pois nem a corda traduz o som que pretende a mão e a intenção, muitas vezes a quem pede um grave responde um agudo e nem sempre o arco atingirá tudo o que ameaça.

Na verdade, quando a maior parte brilha num poema, não vou me chocar com umas poucas manchas que, ou a incúria deixou escapar ou a natureza humana pouco se acautelou. Que quer dizer? O copista que, embora advertido, erra sempre no mesmo lugar, não merece perdão e o citado que sempre desafina na mesma corda é objeto de riso, assim, para mim, quem é muito negligente assemelha-se ao famigerado Quérilo¹⁶⁰, de quem me espanto a rir que duas ou três vezes sejam bons e eu mesmo me indigno todas as vezes que cochila o bom Homero; contudo, é razoável que o sono se insinue numa obra longa. (HORÁCIO *apud* TRINGALI, 1993, p.35, vv. 347-360)

Horácio concede indulgência em alguns casos, desde que não sejam extremos. Em nossa opinião, no caso dos exemplos de Cyrino à beira da morte a correção excessiva, purista, preocupando-se com a correção gramatical, levou Taunay a incorrer no vício e prejudicar a verossimilhança. Há casos mais suaves dessa lima inverossímil que podem ser compreendidos como pecados perdoáveis, como na pontuação, por exemplo.

Os usos da pontuação em *Innocencia* chamam a atenção na *collatio* por ocasião de registros incomuns ao texto literário de coetâneos, excesso no emprego das reticências, emprego de exclamação junto à interrogação e um grande número de reações de períodos, principalmente em casos de uso da vírgula. Alterações na pontuação de uma edição para outra do romance causaram alteração de sentido no texto e há casos de desatenção, do autor ou do editor (o que sabemos ser difícil determinar). Selecionamos alguns trechos para ilustrar o processo de lima na pontuação.

Partimos da declaração de Pereira sobre as dores de cabeça por ter uma filha. As diferenças estão em negrito para orientar o leitor

- É o que lhe digo!... Por acaso sou cobra de duas cabeças que não veja?!... Ah! que peso **que** uma filha!... E então uma menina que já está apalavrada... Isto é uma *anarchia*! Que diria meu genro, o Manecão!... (TAUNAY, 1872, p. 159)

> - É o que lhe digo!... Por acaso sou cobra de duas cabeças que não veja?!...Ah! que peso uma filha!...**Ah!**... E então uma menina que já está apalavrada... Isto é uma *anarchia*! Que diria meu genro, o Manecão?... (TAUNAY, 1884, p. 160)

> - É o que lhe digo!... Por acaso sou cobra de duas cabeças que não veja?!...Ah! que peso! uma filha!...**Ah!**... E, então, uma menina que já está apalavrada... Isto é uma *anarchia*! Que diria meu genro, o Manecão? ... (TAUNAY, 1899, p. 221)

¹⁶⁰ “Quérilo – poeta alexandrino, símbolo da mediocridade, protegido por Alexandre que lhe promete pagar uma moeda de outro por cada verso bom e uma chicotada por verso mau. Dizem que morreu de apanhar. Em oposição a Homero que raro erra, Quérilo, raro, acerta.” (TRINGALI, 1993, p. 46)

Esse trecho é muito rico para observação de alterações, tanto na pontuação quanto na inserção ou retirada de trechos. Vamos nos voltar à pontuação: a expressão “que peso!” ganha uma exclamação apenas na quarta edição, antes ela era parte integrante de outra admiração, terminando em uma “filha”; ao desmembrar as frases, o sentido do sofrimento da fala do pai fica mais forte, pois em vez de uma exclamação, utiliza duas. O “que” da expressão anterior da primeira edição é eliminado na segunda, tornando o sentido do texto mais limpo, além de dar a entender que uma filha já o preocupava, imagine se fossem duas ou mais... A expressão seguinte “Ah!...” não consta na primeira edição, o que nos possibilita afirmar que tanto a segunda quanto a quarta ganham em ênfase no sentimento e expressão desse pai. Não temos como deixar de observar a inserção de duas vírgulas apenas na quarta edição, na expressão “E, então, uma menina”, que não corrige o texto gramaticalmente, mas assim como as reticências, nesse caso, são usadas para marcar as pausas do discurso de Pereira, que mal consegue articular as ideias diante de tanta preocupação com o risco de quebra da palavra e também de ter uma filha mal falada, seu verdadeiro incômodo é o risco de ter o nome desmoralizado; Innocência é vista aqui como algo que oferece risco, danoso, bem de acordo com a Nocência, alcunha usada pelo pai. A expressão de espanto e assombro da primeira edição antecipando e tentando imaginar o que Manecão pensaria ou diria caso o casamento não acontecesse passa a dúvida, na segunda e quarta edições.

A nova pontuação adotada na segunda e mantida na quarta edição no trecho abaixo, ganha em sentido uma vez que se retira uma interrogação e são utilizadas duas exclamações, trocando a dúvida pela certeza e a emoção que ela traz:

“- Oh! minha santa do Paraizo, exclamou o moço apertando-a de encontro ao peito, quanto me ama você?!” (TAUNAY, 1872, p. 222)

> [...] me ama você!! (TAUNAY, 1884, p. 237)

> “[...] quanto você me ama!!” (TAUNAY, 1899, p. 324)

No emprego da vírgula percebemos a busca pela correção gramatical em eliminações, substituições e inserções desse sinal no texto, comparadas as edições. O que predomina é a inserção da vírgula porque grande parte dos períodos passaram pelo processo de inversão sintática, como em

“Nada pode impedir aquela ressurreição” (TAUNAY, 1872, p.13)

> “Áquela instantânea ressurreição nada, nada pode por pêas.” (TAUNAY, 1884, p. 13)

> “Áquela instantânea ressurreição, nada, nada pode por peias” (TAUNAY, 1899, p.27)

Além de isolar e enfatizar a expressão “nada, nada”, por utilizar duas vezes a mesma palavra, numa anáfora, a inserção de mais uma vírgula no período contribuiu para conferir ênfase ao trecho tornando-o mais expressivo, valorizando-o artisticamente.

Em outros pontos da narrativa, há inserções de vírgula principalmente para marcar a intercalação do adjunto adverbial, da conjunção e das expressões explicativas¹⁶¹ para deixar o texto adequado à norma culta.

Do capítulo 23, extraímos um caso de substituição da vírgula resultando em ganho expressivo:

“- É dia, observou Innocencia desprendendo-se dos braços de Cyrino. - Já, exclamou este amuado.” (TAUNAY, 1872, p. 22; 1884, p. 236)

> “- Já?! exclamou este amuado.” (TAUNAY, 1899, p. 325).

Não quisemos dizer que o uso da vírgula estivesse mal no diálogo da primeira e segunda edições; contudo, a substituição da vírgula por uma interrogação seguida de uma exclamação vem reforçar a emoção construída no capítulo “Última entrevista” por meio de recursos e adequações linguísticas e no leitor, em decorrência da leitura de construções tão bem articuladas. O emprego da interrogação unida à exclamação dá conta do questionamento e da incredulidade, do espanto que acorre os dois amantes por ter o tempo passado tão depressa enquanto estavam juntos, o medo de terem sido vistos por alguém, o prazo, ainda menor para tentarem anular o casamento arranjado e a tristeza de quem deveria se separar.

Deixamos para o final da abordagem alguns casos que parecem resultantes de desatenção do autor ou do editor do romance no emprego da pontuação. Não queremos, de maneira alguma, ser arrogantes na indicação de erros, mas apenas mostrar que este tipo de estudo faz com que o investigador passe a perceber minúcias que possam passar despercebidas do público leitor e dos editores, segundo a escolha que façam para selecionar os textos base das novas edições.

¹⁶¹ Como em “Então, com sofreguidão natural, [...]” (TAUNAY, 1899, p. 31) com a inserção, em 1884 e manutenção em 1899, das vírgulas para isolar o trecho explicativo.

No mesmo capítulo, quando Cyrino sugere e os amantes cogitam fugir, Innocencia questiona:

“– E meu pae, Cyrino?” – (TAUNAY, 1899, p. 320).

Já na segunda foi publicado assim:

“- E meu pae Cyrino?” (TAUNAY, 1884, p. 233),

ou seja, sem utilização de vírgula para isolar o vocativo. Claro está que um leitor mais atento não iria pensar que Innocencia estivesse confundindo seu pai com Cyrino, entretanto, conscientes e convencidos do cuidado e rigor de Taunay com seus textos e da correção gramatical à qual foram submetidos de uma edição a outra, parece-nos que seu desejo não seria o de manter o trecho escrito como na segunda edição, visto que está corrigido na quarta.

Mais um exemplo, retirado do capítulo 8:

“- Nada, retrucou José com energia, [...]” (TAUNAY, 1899, p. 122),

que na segunda edição vinha como

“Nada retrucou José com energia, [...]” (TAUNAY, 1884, p. 83).

Uma vez mais a leitura atenta e o contexto dariam conta de sanar a dúvida, mas da forma como o período foi impresso na segunda edição, sem a vírgula depois de “Nada”, altera totalmente o sentido da afirmação, de não querer se pronunciar, para o fato de ter dito a palavra “nada”, demonstrando sua irritabilidade.

Algumas opções consideradas inadequadas ou incomuns ao texto literário são mostras de coragem e inovação, necessárias para dar conta de exprimir o truncamento frásico da língua falada pelos tipos representados, a interrupção das frases motivadas pela emoção, pelo medo ou ainda a incapacidade de formular uma ideia mais complexa; no entanto não podemos fechar os olhos para alguns lapsos, os “cochilos perdoáveis”.

Diante do exposto constatamos que a lima era uma obsessão de Taunay na busca pela perfeição no romance *Innocencia*. O meticuloso trabalho com a linguagem realizado pelo autor resultou em maior distanciamento e lirismo e menor objetividade no texto, a partir da segunda edição, no intento de torná-lo mais literário. Ao

distanciamento somam-se a correção (gramatical, pontuação, precisão vocabular e a opção pelo equilíbrio entre mediano e sublime na linguagem) e a anteposição verbal e de locuções adverbiais como constantes do processo de revisão e reescrita do romance, dando maior destaque à ação e ao modo como ocorreram.

CONCLUSÃO

A crítica requer a lima

Considerada a lacuna existente nos estudos literários que se baseiam na comparação de edições do romance *Innocencia*, de Visconde de Taunay, seja para estabelecer um testemunho fiel do texto literário com vistas à composição de uma edição crítica, ainda inexistente e necessária, seja para registrar e compreender a gênese do processo criativo, esse estudo reuniu, cotejou e analisou três edições não-póstumas do romance, publicadas em 1872, 1884 e 1899.

Nosso objetivo, além de reconstituir a tradição editorial dessa obra que teve tantas edições e traduções desde seu lançamento, está voltado para a constatação e para a compreensão dos motivos que orientaram o processo de reelaboração textual, bem como os recursos utilizados por seu criador na refação do romance retirados às lições clássicas horácianas.

Dados bibliográficos nos mostram o constante empenho por parte da família e, também de Alfredo, para a construção de uma *persona* “Visconde de Taunay”, seguindo os ideais cultuados pelo conceito do *honnête homme* no intuito de preservar o nome da família e o *status* na Corte. Taunay foi um artista no sentido lato da palavra: soube circular em meios que lhe fossem interessantes; estar próximo e agradar a pessoas que pudessem favorecê-lo de alguma maneira, como o visconde do Rio Branco, por exemplo, que incentivou a divulgação de suas obras, ou o chefe da expedição militar, que não o colocou na linha de frente do combate na Guerra do Paraguai; foi formado pelo pai para ter e mostrar cultura geral (sabia pintar, desenhar, tocar etc.); recebeu um título nobre; agradou e seduziu na sociedade, sabendo adequar-se.

Adequação talvez seja a palavra que melhor se relacione com o exposto nesta tese, pois foi o que fez com que sua obra imortal, quando reelaborada, começasse a colher os verdadeiros frutos do sucesso almejado por ele, a partir da segunda edição.¹⁶² Quando Taunay constatou e se incomodou com a modesta recepção do romance em sua primeira edição, passou a readequá-la, em busca da perenidade e

¹⁶² Exegi monumentum aere perenius”. Verso da *Ode* III de Horácio.

da fama pretendidas com *Innocencia* e obtidas por meio da obediência aos ensinamentos de Horácio, pela depuração do texto.

Innocencia é resultado das experiências de guerra e ainda deixava transparecer, em sua primeira edição, muito do olhar científico do militar viajante, segundo a crítica e, conforme demonstramos, por exemplo, no emprego exato da distância (“40 léguas”) para se chegar ao local para descanso, no capítulo I. Essa exatidão também é apontada pela crítica na construção das personagens como ponto negativo, porque teriam sido modelos vivos tirados do real. Esse vínculo com o real observado durante as expedições foi utilizado pela crítica para menosprezar autor e obra, considerando-se que *Innocencia* não merecesse a qualificação de literário. É curioso que em nenhum momento a crítica tenha relacionado essa constante em Taunay com o fato de ser de uma família de artistas, desenhistas e ele também ser desenhista, o que o relaciona ao um senso de realidade na representação, sobretudo porque fosse pictórica, e ao gosto pela observação.

A crítica usava como argumento para justificar essa falha o fato de a obra ser um romance de transição, quando, na verdade, é um romance de tradição e ruptura. A tradição ligada aos clássicos, de onde proveio a doura imitação, e ruptura por utilizar cenários, hábitos, personagens e modos de falar peculiares de uma região desconhecida da maioria dos leitores. Isso foi o que despertou a curiosidade para tantas traduções, pois o romance era divulgado como uma propaganda do país. Se pensarmos, por outro lado, no contexto sócio-histórico-cultural, compreendemos que o regionalismo literário cumpria uma função para a criação de um ideal de nação, já que o índio estava com a imagem desgastada, de tanto ser utilizada, precisávamos de outro herói nacional. Taunay o encontra no sertanejo.

Essa crítica fácil e cíclica, descompromissada com a real observância ao texto literário e seu processo criativo não compreendeu, ou se recusou a compreender, um processo de criação e manutenção da verossimilhança interna do romance concebidos a partir da relação com a imitação do que foi observado e captado pela subjetividade do autor. As informações foram colhidas *in loco*, como ele mesmo confessou nas *Memórias* (1948), mas para que pudessem ir parar no texto literário, no romance, tiveram que ser reelaboradas pelo trabalho com a língua, com a escolha lexical realizada pelo poeta, não mais pelo militar ou engenheiro.

Fazendo a correspondência às lições horacianas, o vínculo com o real observado, o conhecimento da natureza e o sentimento de paisagem garantem o

“Domínio do assunto”. Segundo o poeta romano, dominar a matéria é condição *sine qua non* para alcançar êxito nas produções literárias, garantir que a obra agrade e instrua. O escritor deve “carregar o que seus ombros aguentem”, para não soar ridículo como o poeta louco, que acredita não haver regras em Arte, e também para não fugir ao decoro, que considera a adequação entre obra e público. A douta imitação da natureza baseada em observações e vivências, segundo os preceitos horacianos, é uma lição perseguida e realizada por Taunay.

Ainda que racionalmente utilizado para a composição do romance, Taunay, para resolver esse “problema”, passa a criar maior distanciamento do narrado por meio do trabalho com a linguagem: indetermina o que era exato; substitui dêiticos espaciais, pronomes demonstrativos e se expressa com mais formalidade na dedicatória. Por ter sido crítico, racional e técnico, conseguiu criar um cenário de costumes sertanejos onde tudo é verossímil, aliando vivência, observação, sensibilidade estética e submissão da linguagem ao trabalho artístico.

A obsessão de Taunay (segundo a crítica), pelas descrições - consideradas por Romero (1905), Pereira (1950) e Bosi (1975), enfadonhas e cansativas, decorre do domínio do assunto, de sua relação com o real observado e a formação artística da família de desenhistas. É um recurso muito utilizado no romance, de fato, mas não são as descrições do relato, nem do informe sobre a incursão para a Coroa as que surgem em *Innocência*. Taunay, como douto imitador, artista, cientista e escritor sabe adequar-se frente às especificidades de uma obra literária, respeitando as leis de cada gênero, representadas no preceito horaciano “*Lex Operis*”. Parte da observação, mas reelabora os dados pelo olhar, pelos sentimentos e pela destreza do poeta com as palavras; utiliza a descrição para pintar seu quadro de costumes no romance, relação que nos autoriza à remissão do conceito *ut pictura poesis*, também retirado à Horácio, que significa “a poesia é como a pintura”.

Por conceber poesia e pintura como imitação da natureza, Horácio aproxima as duas formas de arte. A aplicação desse princípio está relacionada à descrição da natureza, se realizada de forma sublime. Quando o poeta logra tal feito, assim como Taunay em vários pontos do romance, mais especificamente no capítulo 1, suscita sensações e emoções em seu leitor, a catarse. As descrições deixam de ser referenciais e objetivas para se tornarem poéticas, plásticas, como nos exemplos citados em que Taunay descreve o amanhecer, a estrada, as chuvas, o incêndio, os cerrados e os boritis, para citarmos apenas alguns exemplos.

Conforme preceitua Horácio, as sensações devem acontecer primeiro no poeta, que ele chore, para que o leitor, depois, se comova em decorrência do efeito causado pelo trabalho com a linguagem, não só que o leitor sinta a emoção, mas que também consiga elaborar o quadro mental descrito.

Isso acontece no primeiro capítulo do romance, a “*ouverture*”, de sentido topográfico, em que o narrador, atuando como um guia, transporta o leitor para os rincões do Mato Grosso. A construção desse capítulo é racional; visualiza o cenário do geral para o particular; apresenta, descreve e ambienta o leitor no sertão desconhecido até chegar o sertanejo. Suas descrições se justificam em função da plasticidade da composição, colaboram para a verossimilhança e para introduzir a ação.

Incompreendido, Taunay (re)orienta sua escrita, adequando-a pela anteposição de adjetivos e atributos não usuais a imagens; refina trechos evocando maior subjetividade, sensações, cores e formas e também pinta o “modo” como se encenam o romance com o deslocamento de blocos adverbiais para o início das sentenças.

Por fim, o *labor scriptoris* atinge seu grau mais refinado de perfeição técnica: a lima. E é com esse paciente trabalho de refinamento formal da obra literária que Taunay responde à crítica (além de algumas reclamações em cartas endereçadas a amigos...), e adequa novamente seu texto. Na abordagem realizada por nosso estudo, todas as categorias analisadas passaram pela lima, pois nosso interesse está no processo de recriação de *Innocencia*

O processo da lima é uma constante na vida de Taunay. Desde a infância preocupava-se com a qualidade de seus textos, usava pseudônimos quando não queria ser identificado como autor, submetia seus textos a revisões constantes e ao crivo do pai, seu maior crítico. Mais tarde, passa a contar com as opiniões de críticos confiáveis; fugindo dos falsos amigos, dos aduladores, conforme os preceitos horacianos.

Ao contrário do que o senso comum reproduz, a criação literária não é fruto de inspiração, requer prática e correção de um trabalho assíduo e meticuloso. As observações de Horácio, realizadas a.C., confirmam-se perenes e úteis à contemporaneidade, pois as ideias postas na *Epistula*, no que concerne à lima já antecipavam a recente crítica genética.

A lima, por sua relação intrínseca com a arte (da dialética engenho x arte), proposta por Horácio como uma das categorias fundamentais da *Epistula*, também é chamada de poética da arte.

Assim, como já discorremos sobre os processos anteriores de alteração nas edições não póstumas de *Innocencia*, cabe mencionar ainda, conforme prega Horácio, que para tudo há regras e limites. A busca pelo equilíbrio entre conteúdo e expressão, engenho e arte, inspiração e trabalho, e a dosagem de aplicação da lima é recomendada para quem deseja imortalidade em função de seus escritos, figurar nas prateleiras dos livreiros e ganhar dinheiro. Nesse sentido, a lima antecipa o uso social e o valor da literatura, posto que, para merecer a imortalidade e atingir o sucesso, o autor não pode ser medíocre.

Taunay passou um pouco da medida, pois limou tanto seu texto, em alguns pontos, que tornou a lima inverossímil. Como exemplos desse caso, citamos os episódios de correção gramatical no posicionamento do pronome em início de frase estendidos às falas dos sertanejos. Parece-nos, portanto, que não há um realismo à toda prova. A composição e a refação do texto literário demandavam uma sugestão de realismo, apenas.

Isso, no entanto, não é grave para Horácio, que admite cochilos perdoáveis, desde que não corrompam a unidade da obra.

Finalmente, em vista da exposição e da argumentação apresentadas, acreditamos ter respondido às questões que nortearam nosso trabalho. Taunay mudou seu texto, reelaborou *Innocencia* até a quarta edição de maneira racional, orientado por preceitos clássicos horacianos entre os quais destacamos o domínio do assunto, a descrição como *ut pictura poesis* e a lima, que orienta todo o processo criativo considerando a autocrítica, a crítica do público e a crítica especializada

Com *Innocencia*, Taunay equilibra engenho e arte, consegue ser útil e agradável, assim como sabe adequar expressão e conteúdo.

Apesar de *Innocencia* continuar sem uma edição crítica, podemos observar e discorrer sobre constantes do percurso criativo de Taunay, o que pode auxiliar em trabalhos futuros sobre o romance, ou então, no estabelecimento de uma versão mais confiável que sirva de base às novas publicações.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, João Juvencio Ferreira de. Anúncio: Innocencia. *A Nação*, Rio de Janeiro, n. 128, p.4, nov. 1872. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=586404>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

AGUIAR, João Juvencio Ferreira de. Folhetim da Nação: Innocencia. *A Nação*, Rio de Janeiro, n. 117, p.1, nov. 1872. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=586404>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

AGUIAR, João Juvencio Ferreira de. Noticiário: Folhetim. *A Nação*, Rio de Janeiro, n. 116, p.1, nov. 1872. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=586404>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Sobre o conceito de edição crítica*. In: Humanitas 58. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos, 2006. Disponível em <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/01_-_Leodega_rio.pdf> acesso em 7 nov. 2017.

BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. *Diccionario Bibliográfico Brasileiro*. 1v. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. Edição do Conselho Federal de Cultura, Brasil, 1970.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. Romance de Passagem; A Sensibilidade e o Bom Senso do Visconde de Taunay. In: *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos) 5. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1969. v.2

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante: uma contribuição para a historiografia literária brasileira*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, v46, p. 217-240, 2008.

DINARTE, Sylvio. *Innocencia*. 1.ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4865>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

FALCÃO, Pedro Braga. "Introdução" In: Horácio, *Epístolas*. Introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2017.

GARCIA, Frederik C. H. Três versões de um Romance de Taunay. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB). USP, 1970. p.83-97.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

HORACE. *The Odes*. Edited with introduction, revised text and commentary by Kenneth Quinn. London: MacMillan Education, 1985. Disponível em <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/12/horacio-ode-xxx-do-livro-iii-traduzida.html>> Acesso em 25 fev. 2017.

HORÁCIO. *Epístolas*. Introdução, tradução e notas de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia. 2017.

HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008. Acesso em <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/12/horacio-ode-xxx-do-livro-iii-traduzida.html>> Acesso em 26 fev. 2017

KOSERITZ, Carlos von. *Alfredo D'Escragnole Taunay: esboço característico* (trad. Por R.P.B). 2. ed. Rio de Janeiro, Typographia de G. Leuzinger Filhos, 1886.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: EdUNESP, 2006.

MEGALE, Heitor; NETO, Sílvio de Almeida Toledo; FACHIN, Phablo Roberto Marchis(org.) *Caminhando Mato Dentro: Documentos do Ouro do Século XVIII*. São Paulo: Espaço Editorial, 2009 (Série Diachronica).

MÉROU, Martín García. *El Brasil Intelectual: impresiones y notas literarias*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1900.

MOTTA, Arthur. *Perfis Acadêmicos: Visconde de Taunay*. Revista da Academia Brasileira de Letras, 85, p. 42-62, jan.1929.

PEREIRA, Lucia Miguel. Ecos românticos, Veleidades Realistas. In: *História da Literatura Brasileira. Prosa de ficção. De 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

_____. Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olympio. *Revista do Brasil*, n.º 35, 3ª fase, ano IV, maio de 1941, p. 86-96.

PRADO, E.S. *A construção da personagem feminina em Paulo e Virgínia (1787), de Bernardin de Saint Pierre, e Innocencia (1872), do Visconde de Taunay: um estudo comparativo*. 2012. Apresentação de comunicação.

PRADO, E.S. *Absorção e transformação. A relação intertextual entre Virgínia e Innocencia*. 2014. Apresentação de comunicação.

PRADO, Elisa dos Santos. *As edições não póstumas de Innocencia (1872/1884), de Visconde de Taunay: análise do primeiro capítulo*. 2013. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP

PRETI, D. *Sociolinguística, os níveis da fala*. São Paulo: Nacional, 1974.

ROMERO, Sílvio. O Visconde de Taunay (o homem de letras). In: *Outros estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Lisboa: a Editora, 1905

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. Revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTOS, Presalindo de Lery. *Pantheon Fluminense: esboços bibliográficos*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1880, p. 103-115.

SILVEIRA, Francisco Maciel. "Tragédia da Nocência – Para ler sem Innocencia" In: TAUNAY, Alfredo d'E. *Innocencia*. São Paulo, FTD, 1992.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da Crítica Textual: história, metodologia, exercícios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967

TAUNAY, Alfredo d'Escragno (Visconde de Taunay). *Memórias*. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.

TAUNAY, Visconde de. [Carta] 11 set. 1876(?), Petrópolis [para] MONTENEGRO, J. Arthur. 4f. Carta a José Arthur Montenegro tratando das traduções e versões de seu romance *Innocencia* e desabafando sobre as críticas recebidas em relação a sua qualidade enquanto escritor. Manuscrito.

TAUNAY, Visconde de. [Carta] 19 ago. 1893, Petrópolis [para] MONTENEGRO, J. Arthur. 3f. Carta a José Arthur Montenegro comunicando o interesse de um literato japonês de traduzir a obra *Innocencia*, de autoria do visconde; abordando assuntos sobre a Campanha das Cordilheiras e sobre a sua produção intelectual. Manuscrito

TAUNAY, Visconde de. *Innocencia*. 2.ed. Rio de Janeiro. Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1884, 309p.

TAUNAY, Visconde de. *Innocencia*. 3.ed Rio de Janeiro. Laemmert & C. Editores, 1896, 414p.

TAUNAY, Visconde de. *Innocencia*. 4.ed Rio de Janeiro. Laemmert & C. Editores, 1899, 421p. 1 CD-ROM.

TAUNAY, Visconde de. *Marcha das Forças*. Expedição de Matto Grosso 1865-1866. Cia Melhoramentos de São Paulo: São Paulo, 1928, p.44.

TRINGALI, Dante. *A arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa editora, 1993.

VERISSIMO, JOSÉ. Taunay e a *Innocencia*. In: *Estudos de Literatura Brasileira* (1ª série). Rio de Janeiro, Paris: Garnier, 1901

WIMMER, Norma. *Marcas Francesas na Obra do Visconde de Taunay*. 1992. 187f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. SP.

BIBLIOGRAFIA

BERNUCCI, Leopoldo M. *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1995.

BEZERRA, Alcides. *O visconde de Taunay. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1937.

CANDIDO, Antonio. *Estrutura e função do Caramuru*. In: *Revista de Letras*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. 1961. p. 47-66.

CHAVES, Vania Pinheiro. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Campinas, SP. Ed UNICAMP, 1997.

HORACIO [2005]. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MENDES, Marlene Gomes. *As três Marias, de Rachel de Queiroz: uma edição crítica em uma perspectiva genética*. Niterói: EDUFF, 1998.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

PEREIRA, Carlos de Assis. *Fontes do Caramuru de Santa Rita Durão*. Assis: FAFIA, 1971.

SILVA, José Pereira da. *A visão de Mattoso Câmara sobre a filologia*. In: *Soletras*, ano IV. Num 7. São Gonçalo: UERJ, jan./jun. 2004. p.34-45

ANEXOS

ANEXO 1

Carta de Taunay a Montenegro - 19/8/1893 - parte 1

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_018.pdf

Petropolis 19 de Agosto de 1893 18
 Respondida a 28 de Agosto de 1893
 Epistolar II, p. 66 -

Amigo e Sr. Feltothor Montenegro,
 Accuso recibida a sua boa carta
 de 31 de pasado. Estivei saber quanto
Innocencia lhe agradou. Não é que agrada
 o litterato japonês Kawana Kwandjô
 me pediu licença para traduzil-a em
 sua lingua, segundo a versáo inglesa
 de James Wells? Como mundo o meu

de James Wells? Como mundo o meu
 livro. Ah! se eu tivesse sido ajudado pe-
 lo applauso publico do meu paiz, ho-
 veria produzido tanto!

Espero com impaciencia o opusculo de
 Godoy. Lembri os jornais que me mandou.

A ley trata foy, e sobre o fracasso
 Wardenholt e ficará bem patente a
 sua estupenda covardia. Semelhante
 deusda tomara' proporções historicas,

deusda tomara' proporções historicas,
 rodeando aquelle nome de triste reputação.
 Bem foy o Floriano, que o está contendo
 a valer. deusda triste epica se se salva o
 nome de Gumerindo Saraiva.

dize-me o Cunha, que ninguem foy
 idêa do que seja o trabalho do amigo
 firmou-me que faria o possível a' bem
 da impugnação da obra; mas sinceramente

Carta de Taunay a Montenegro – 19/8/1893 – parte 2

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_018.pdf

duvidas que empunhe esforços. Não se dá importância a coisa alguma. É tratado de ganhar dinheiro e enriquecer, custa o que custar, e viva a demagogia. Tudo inventado, encoberto, sem pontos, sem valor, sem significação!

Não lhe mandarei as correspondências sobre a Campanha das Cordilheiras senão mais tarde, pois a respeito que agora

senão mais tarde, pois a respeito que agora não ha segurança alguma no conceito. Teria, contudo, o retrato que no livro de Godoy viefre reproduzida a descrição que dei da famosissima lagôa de Itacaray, no Paraguay. Foi um immensa império.

Tudo por cá de saude; minha mulher felicemente boa de todo, após 5 mezes de cama. Parece-me um sonho velha de pé e realida de dona de casa.

lida de dona de casa.

Emparte as nofo Astagão Inseccia para que ellecia. Sujeito vir a obração daquella bello talento ao toque da minha penna, tão mal apreciada no Brazil. Não tão senão algum espirito selecto que lhe has feito justiça intira

Carta de Taunay a Montenegro – 19/8/1893 - parte 3

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_018.pdf

desde principis, Carlos de Koseritz com uma
franqueza e enthusiasmos que, na epoca,
offenderão Josê de Alencar. É isto a proposito
do 1.º volume da Alcibades de Teajins
que publicuei em 1870, ha 23 annos! Preten-
dem alguns bons conhecedores litterarios que
este romance é o que tenho produzido
de melhor, no genero. Achis-o inferior a
Inscencia. Aliás os meus romances, es-
tão quasi todos esquecidos. Ha dias, procurei

Inscencia. Aliás os meus romances, es-
tão quasi todos esquecidos. Ha dias, procurei
por toda a parte Duro sobre Apul
(que tenho em elevada conta e que
da 2.ª edição) e não sei como achal-o.

No meu absoluto retiro sempre me
venhoras as minhas expressões calorosas e
sinceras, bem espontaneas, logo se vê.

E tua Senhora, como vai levando a vi-
da? Mais consolada? Affim, convenem.

sinceras, bem espontaneas, logo se vê.

E tua Senhora, como vai levando a vi-
da? Mais consolada? Affim, convenem.

Seu amigo ob.^o Taunay

ANEXO 2

Carta de Taunay a Montenegro – 11/9/1896 - parte 1

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_032.pdf

11 de Setembro de 1896 32
 Amigo e Sr. Arthur
 Montenegro,
 Não estou lembrado, se já
 lhe remetti o exemplar pro-
 mettido de Presença em fran-
 ces. Responda-me com brevidade.
 Agora mesmo acabo de dar
 autorisações para que traduzas

autorisações para que traduzas
 este meu romance (escrito
 em 1871, ha, portanto 25 annos!)
 em hespanhol - á casa Beceid
 de Madrid e ao Sr. Jori Soto, de
 Buenos Aires. Singular a mar-
 cha de se livros pelos mundos
 litteraris, rompendo o incogni-
 to da lingua em que foi escrito,
 o idioma portuguez tão pouco

o idioma portuguez tão pouco
 espalhado e conhecido.
 Teve já as seguintes versões:
 Francez por Olivier du Chastel
 Inglez, James W. Wells
 Italianos, G. P. Malan.
 Alemão, Arno Philipp
 Dinamarquez - Björving Petersen

Carta de Taunay a Montenegro - 11/9/1896 - parte 2

http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_032.pdf

Sueco - Karl A. Hagberg
 Japonez (pela versão Inglesa)
 Kawana Kwandjo.

Tenho livros em português, em
 excepção do Lusiadas, que tanto
 tenha merecido do estrangeiro
 e entretanto os nossos litteratos
 como que fingem não dar impor-
 tancia a coisa tão extraordinária

tancia a coisa tão extraordinária
 e lisonjeiros para todo o Bra-
 zil. E' que não pertencem, nem ja-
 mais pertencerão, ás rodinhas de
elogio murmurado e ainda sempre
 os appellando, coberturo, para
 o juizo de quem aprecia as o-
 bras pelo seu valor intrinseco
 e sabe fazer. the justicia.

e sabe fazer. the justicia.
 A attenção geral tem u co-
 centrado na Retirada de Laguna
 e Innocencia, mas tenho con-
 sciencia da valia e interesse
 de muitos outros livros, que
 produzi e que andam esquecidos.
 Talvez o futuro os arranque de

Carta de Taunay a Montenegro – 11/9/1896 - parte 3

http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_032.pdf

se injusto olvid. Terecê e Inca
o tropeiro (Historias Brasileiras)
 já merecerão também traducces
 em italianas, Céos e terras do
Brasil (que tenho na mais ele-
 gada conta, não sei se com rapo-
 ou não) em allemão.

Desculpe me estar fallando
 de mim; mas o homem de letras

de mim; mas o homem de letras
 precisa de vez em quando, de
 desabaços. Alis, se tenho até
 certos pontos motivos de queieca,
 mas não posso deixar d' reconhecer
 que gozo do aprecio e até admi-
 racão de muita gente auto-
 risada no Brasil e fóra d'elle.
 Em geral, os que me negão qua-

Em geral, os que me negão qua-
 lidades de escriptor são os que
 não me lerão e fallão por in-
 en e rancorosa prevençã. É
 quasi certo, que a maioria dos
 litteratos cá da terra nunca
 lêo Innocencia ou qualquer ou-
 tro romance meu. Tive eu mais

Carta de Taunay a Montenegro – 11/9/1896 - parte 4

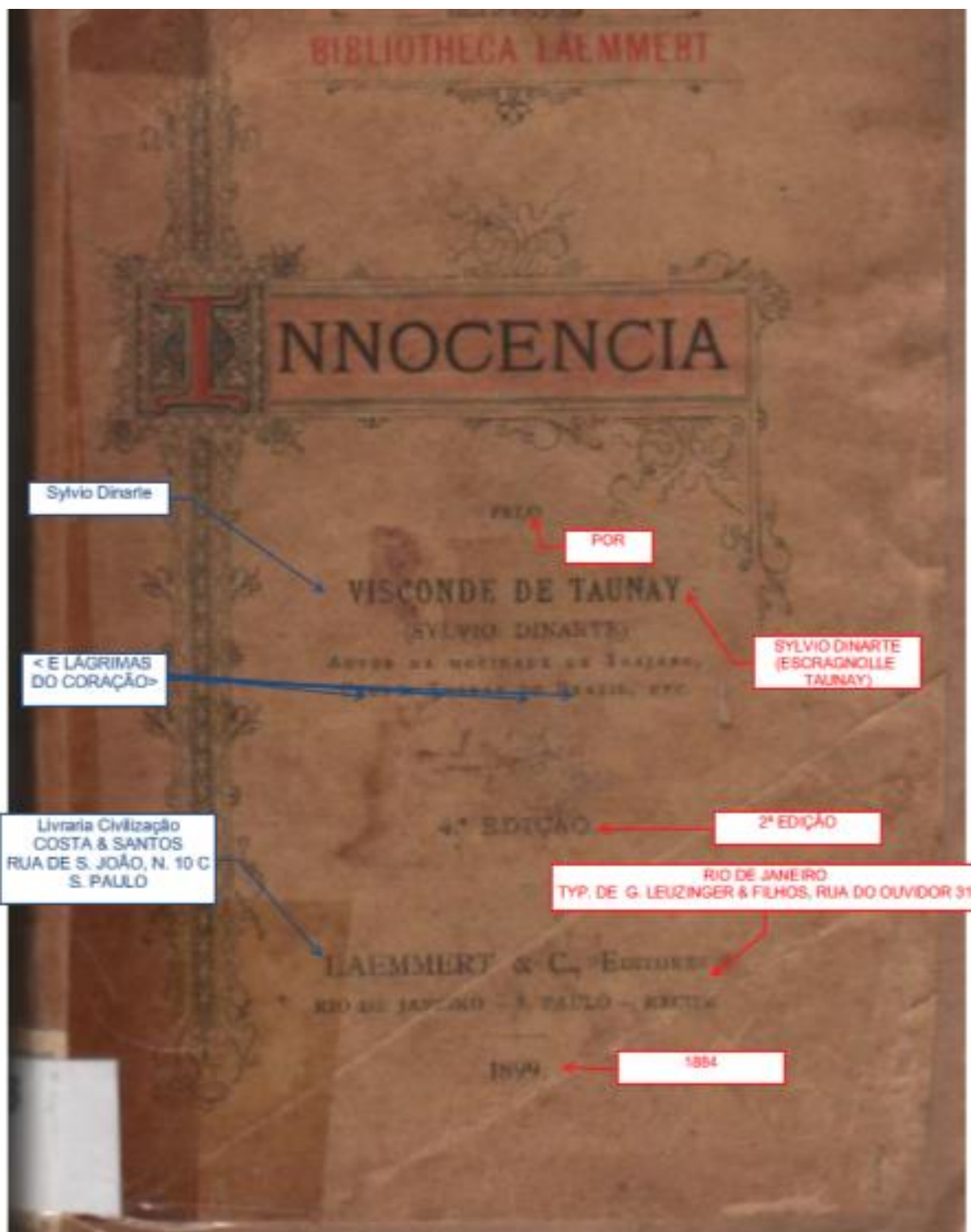
http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss459500/mss459500_032.pdf

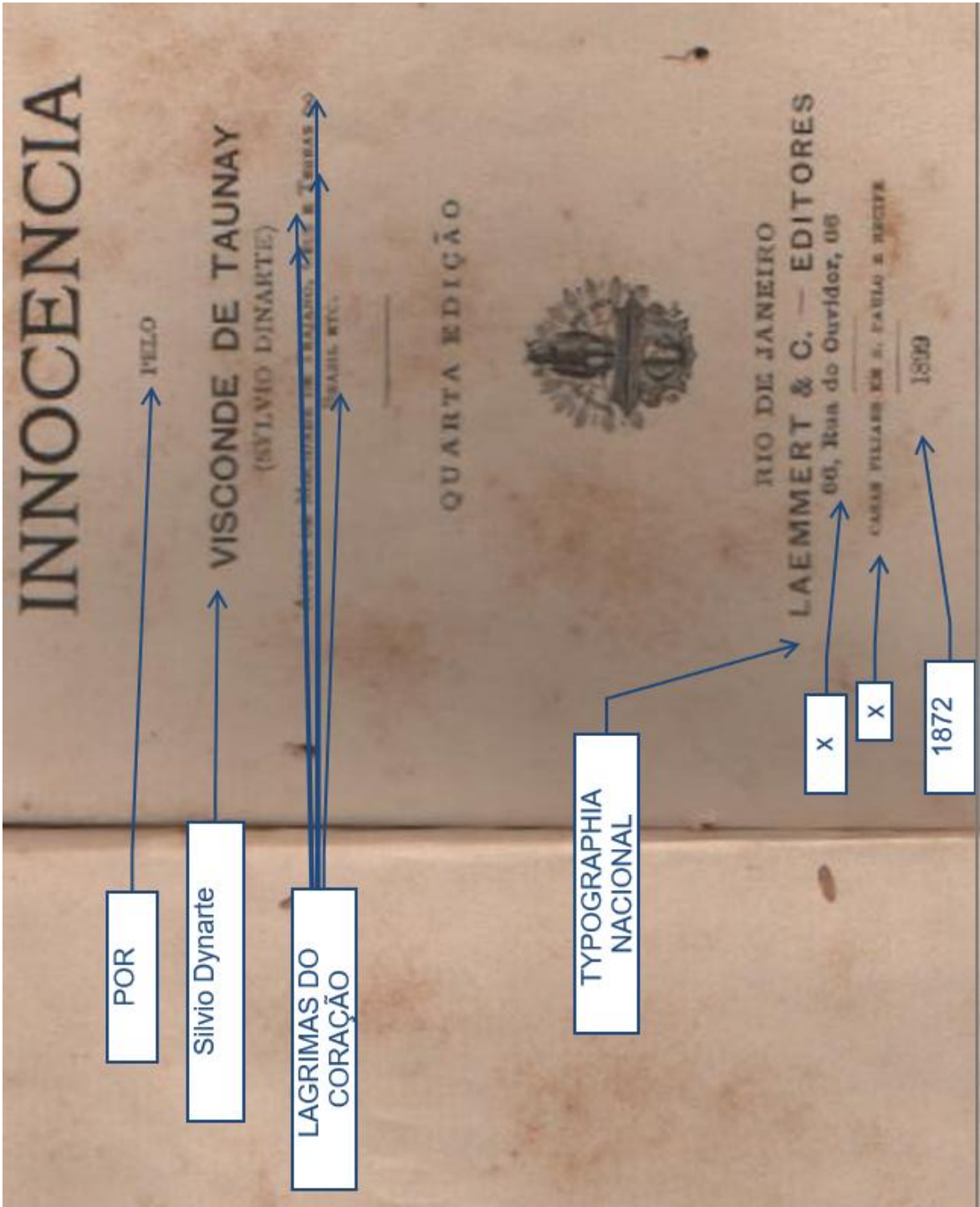
sauve e prodigiosa ainda mi
 conta natural. Os médicos tod
 pore, aconselham-me pouca
 quanto possível o cérebro, ab
 stendo-me de trabalhos intellectua
 Reconheço quanto é justa a p
 cipal, pois perco o sono, d
 cada vez que busco coordenar
 scenas do drama que etou ill

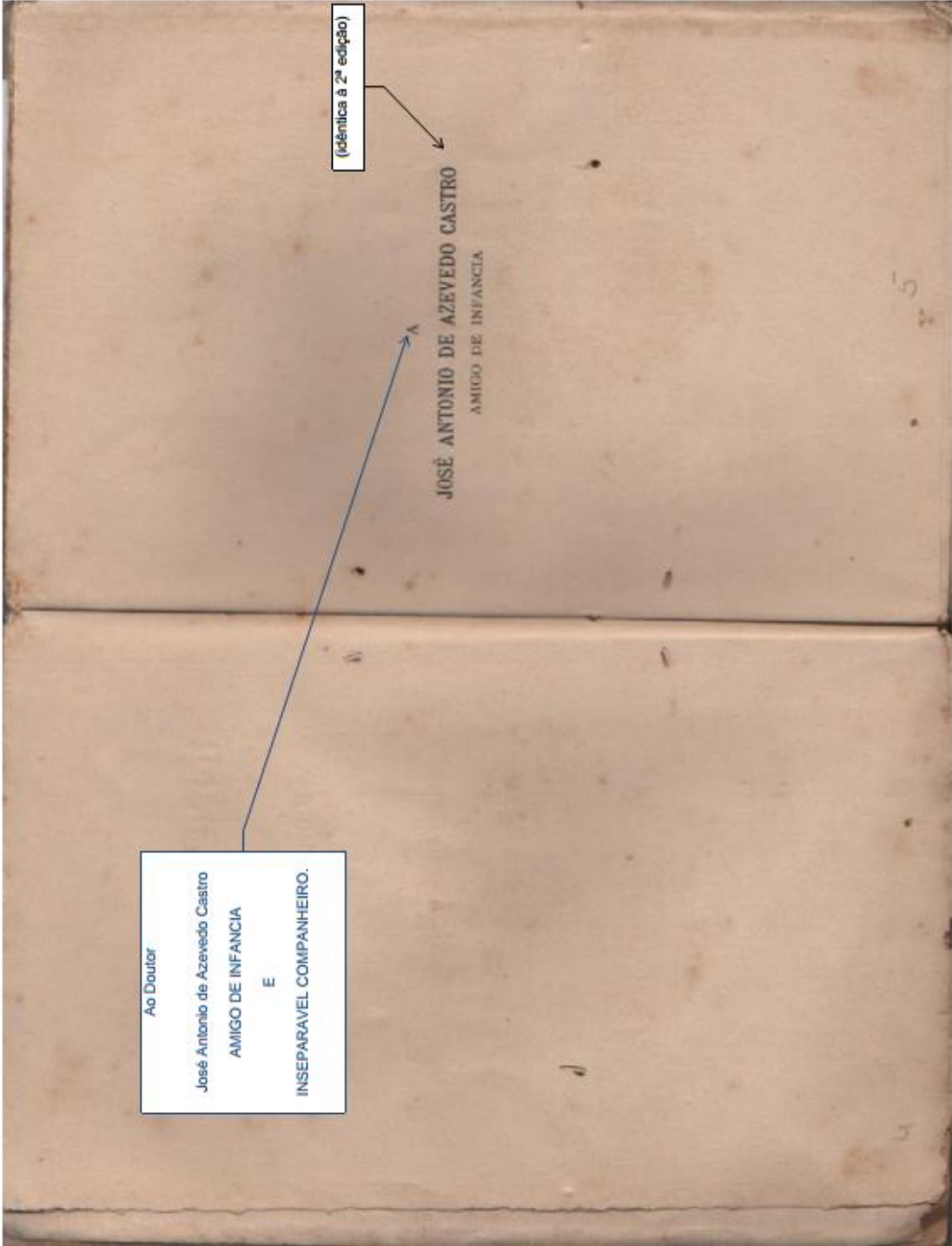
scenas do drama que etou ill
 do. É preciso ter cuidado com
 o meu organismo bastante e
 fraquecido. Agora tem lhu ap
 veitadas, mas ponho, o uso de g
 gymnastica de quarto ou mesa.
 Guardo as injeções se guard
 uas para último recurso.
 Esta já vai longa, Adeu e

Guardo as injeções se guard
 uas para último recurso.
 Esta já vai longa, Adeu e
 saudades aos amigos. Como va
 o Maris de Artagas? É mes
 de bem sympathica fogueira
 Amigo de V. de Taunay

ANEXO 3

Collatio dos três testemunhos de *Innocencia*





The image shows a handwritten document with several lines of text in Portuguese. The text is annotated with various boxes and lines. The text includes:

eu vivêra na antiga
Castro
Daquelle
e houvesse podido
limitadas
posses
nome
teu
n'esta
á essa
direito
Sylvio Dinarte

levantar
e gravava
XX
no
minhas
manifestação
narração
estor ligado o seu

Se, como nos antigos tempos da Grécia, me fôra possível erigir castelo templo, dedicava-o á Amizade, para no frontispício gravar o teu querido nome.
hoje, amigo, dentro do círculo de meus braços limitados seios, qualquer demonstração
Não é um valioso monumento que vou inscrever á tua lembrança; simplesmente na primeira pagina de uma narrativa compêstre e despretenciosa, de um livro singelo e sem futuro.
Aceita-a como um dos mais espontâneos movimentos da minha alma, que esta declaração sincera julga assentar direitos a completo indulto
A. D'ESCRAGNOLE TAUNAY
Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872

Annotations include boxes with 'X' and 'XX', and lines connecting these to specific words in the text. For example, 'X' boxes point to 'Castro', 'Daquelle', 'e gravava', and 'estor ligado o seu'. 'XX' boxes point to 'e houvesse podido' and 'no'. Lines also connect 'posses' to 'limitadas', 'nome' to 'teu', 'n'esta' to 'esta', and 'á essa' to 'direito'.

INNOCENCIA.
 Minha obra é um capítulo do grande livro da natureza, sempre novo apesar das mil edições que se tenham tirado, quér em caracteres velhos e gothicos, quér em typo moderno e em papel assetinado.

WALTER-SCOTT - Waverley

. . . . *Innocencia*. Este livro terá longa vida, do mesmo modo que se pôde, ainda hoje, viajar a Escocia com as novellas de Walter Scott por guia.

FRANCISCO OCTAVIANO

guias



PREFACIO DA 4ª EDIÇÃO

Esgotou-se em menos de um anno a 3ª edição, um tanto ampla comtudo, que mandaramos fazer deste festejado romance do Sr. Visconde de Taunay. Continuando activa a procura, resolvemos, pois, attender sem demora aos pedidos que temos incessantemente recebido de muitos pontos do Brazil.

Tambem se manteve, no estrangeiro, constante o favor publico a esse livro, nascido em boa hora. Á lista, com effeito, das versões que, em varias linguas, já ha merecido *Innocencia*, devemos additar, dentro desse anno decorrido, mais uma traducção; esta, em hespanhol, por D. José Clementino Soto, e publicada, em folhetim, no *Tiempo*, de Buenos-Aires,

Apresentando-a aos seus leitores, o litterato argentino, em longo estudo critico, expendeu algumas considerações que julgamos de interesse deixar aqui registradas.

Ao mencionar o lisonjeiro acolhimento que, por toda a parte, tem tido esta obra, diz elle:

«Ella, agora, em hespanhol.

«Qual, porém, a razão de tão extraordinario exito? Qual a these, que idéa excepcional, que problema grandioso se aventura, se agita, se estuda nas estreitas paginas desse romance, que tem tido o dom de despertar tamanho interesse e de chamar a si a attenção de tanta gente, nas regiões mais diversas do globo?

«No todo, nada de novo. *Innocencia* tem a grandeza da simplicidade. O thema dominante é o idyllio amoroso de dois espiritos singelos, que tecem a trama pastoril do seu drama em meio da zona intertropical, no centro da America, de accordo com o circulo em que vivem e sob a influencia do amor contrariado, o eterno amor!

«Não usa o autor de grandes effeitos dramaticos, nem dos complicados recursos de litteratura, de que lançam mão os romancistas modernos; mas o colorido é tão vivo, tanto o fremito da paixão, o debuxo das scenas que se prendem, umas a outras, tem tal relevo e verdade, os caracteres se sustentam tão bem, que o leitor vive a vida dos personagens postos debaixo dos seus olhos. Poder-se-ia até dizer que, daquellas sinuante, suave, o perfume dos laranjaes em flor, que cercam a tranquilla vivenda do sertão, em que se desenvolve o conflicto fatal ao apaixonado mancebo e á meiga e encantadora heroína, a graciosa sertaneja.

«Muitos, por cá, hão comparado *Innocencia* a *Maria*, de Jorge Isaacs. Quanto á forma, bem, pois o idyllio, como tambem em *Paulo e Virginia*, nelle predomina; mas o fundo, a maneira de se exprimir os diversos typos do romance, o seu modo de sentir, o contraste entre todos elles, o evol-

ver da acção vibrante, a vivacidade de scenas sempre várias, tudo isto é muito differente. *Maria* pertence a um genero de litteratura que teve a sua epocha e passou sem deixar de si maiores vestigios, ao passo que *Innocencia*, sempre nova e louçã, traçou ao derredor do nosso planeta um sulco luminoso, de caracter permanente.

«O Visconde de Taunay imprimiu ao livro a sua physiognomia altamente artistica. Tão sómente, em vez de buscar a inspiração nas obras primas dos mestres, foi colhe-la directamente no scio da natureza virgem e esplendida do seu formoso Brazil; dahi, aquella obra refulgente de vida e colorido, immortal para sempre! . . .»

Da notavel serie de artigos que o distincto litterato e prestigioso critico Sr. João Ribeiro consagrou ao Sr. Visconde de Taunay¹⁾, destacaremos tambem as seguintes e expressivas linhas, referentes a este romance:

¹⁾ *Commercio de S. Paulo*, ns. 1474, 1475, 1479 e 1480, de 22, 23, 26 e 27 de Março de 1898.

«*Innocencia* é um dos livros mais bellos da nossa lingua. É uma das creações mais suaves e delicadas de que seja capaz o nosso temperamento litterario, e atrevo-me a suppor que, nesse genero, jamais a nossa litteratura, que cada vez mais se complica de exotismos, produzirá outro que se lhe aproxime. Tambem nelle se traduz esse equilibrio moral que é a caracteristica da individualidade esthetica do autor.

«E, se quereis vel-o, abramos o livro. Elle é *naturalista*; não podia deixar de sel-o com a observação fiel e exacta dos costumes do interior, com a pintura colorida e verdadeira das nossas paizagens — e tudo isso sem as asperzeas, sem os tristes recursos do naturalismo hodierno e vulgar. Elle é egualmente *idealista*, pela pintura nobilissima dos sentimentos e das paixões, pelo véu de horror que põe aos detalhes tragicos do crime; e tudo isso sem se emmanhar e se perder no aereo, no impalpavel, ou no fantastico.

«A emoção do desenlace do livro junto á desappareição da nossa ultima sympathia encarnada em Innocencia, esse duplo sacrificio subitaneo e irreparavel, deixa-nos uma amargura profunda e indelevel. E o sentimento, afinal, que nos subjuga é o do horror por esses desertos longinquos e barbaros, o tédio por esse inhospito mundo de desolações e de morte.

«É esse no fundo, acredito eu, o segredo magistral com que Taunay nos pinta a paizagem sertaneja. Esse segredo, possuía-o tambem Chateaubriand, ao descrever as scenas da natureza tropical. Não é que esta seja em si mesma bella, nem tenha sido o *habitat* duma civilisação; ella tem a suggestão do espirito do homem, mas justamente pela ausencia do homem.

«O que os mestres dessa paizagem nos dizem é a melancolia desse tumulo, é a solidão dessas turbas de seres vivos, é o deserto que lembra a vida, como a lembram as ruínas e os sepulcros.

«Eu não creio que tenha alguém entre

nós conseguido com tanta emoção e verdade a pintura das perspectivas brasileiras.»

Sae a presente edição bastante melhorada, o que se evidencia pelo cotejo com as anteriores. Pretendia nesta o autor, afim de tornar mais rapida e intensiva a leitura, supprimir as denominações e epigraphes dos capitulos, riscar os muitos gryphos que indicam erros e vícios de linguagem dos persegagens e atirar para o fim todas as notas elucidativas; mas desistiu do intento, preferindo deixar ao livro o cunho primitivo e já consagrado.

Da nossa parte, fizemos quanto em nossas forças cabia, para que a parte material não destoasse da valia de obra tão reputada em todo o mundo.

Rio de Janeiro, 10 de Agosto de 1898.

Os EDITORES.

mente feita pela acreditada casa Leuzinger e Filhos.

No exterior, o exito foi ainda maior.

A despeito dos tropeços provenientes da restricta divulgação da lingua portugueza na Europa, podemos sem receio affirmar que, depois dos *Luziadas* de Camões, esta é das obras escriptas no nosso idioma, a que maior numero de traducções tem attingido.

Foi duas vezes vertida em francez — a primeira, em 1883, e publicada como folhetim no *Courrier International* de Pariz — a segunda, em 1895, impressa no rodapé do mais conceituado jornal daquelle grande capital, *Le Temps*. Esta traducção é do romancista francez Olivier du Chastel, que esteve algum tempo em Lisboa.

Teve igualmente duas versões em italiano — uma, do publicista G. P. Malan, o qual permaneceu largos annos no Brazil (Editor Roux, de Turim, 1893) — outra, dada em folhetim no *Corriere de la sera* de Milão, 1895.

Em inglez, a traducção é de James

3*

PREFACIO DA 3ª EDIÇÃO

O romance *Inocência*, da lavra do Sr. Visconde de Tamay tem tido carreira auspiciosa, não só no Brazil mas no mundo inteiro.

Escrepto em fins de 1870 e impresso, dois annos depois nos prelos da Typographia Nacional, sob o pseudonymo de *Sylvio Dinarte*, que se tornou tão conhecido, para logo mereceu os maiores elogios do journalismo do Rio de Janeiro, sendo reproduzido debaixo da fórma de folhetim em muitas folhas das antigas Provincias, hoje Estados do Brazil.

No anno de 1884, teve segunda edição — essa, corrigida com cuidado e luxuosa-

J. Wells (Chapman, Londres, 1889), engenheiro de nota, muito tempo empregado nas estradas de ferro do norte do Brazil.

Em allemão, de Arno Philipp, ainda residente entre nós (Porto-Alegre, 1895).

Em dinamarquez, do Dr. Björving-Petersen, que, ha uns dez annos a esta parte, percorreu o interior em exploração scientifica.

E — facto bem curioso e altamente lisonjeiro — por carta datada de Tokyo aos 26 de Maio de 1893 — o litterato japonês Kawana Kwandzo pediu ao Sr. Visconde de Taunay licença para trasladar *Innocencia* á sua lingua materna, servindo-se da traducção ingleza de James J. Wells.

Completamente esgotadas as duas edições em portuguez, com esta terceira — reproducção exacta da segunda — julgamos attender ao interesse do publico, proporcionando-lhe a posse e leitura de um livro que tanto favor ha grangeado nas letras.

Rio de Janeiro, 20 de Julho de 1896.

Os EDITORES.

INNOCENCIA

CAPITULO I

O SERTÃO E O SERTANEJO

Der alle (Bild) gebildeten Wesen
Der ewig waltdenden Natur;
Und aus den untersten Insticken
Schlinget sich heraus lebend'ge Spur.

Goethe. — Faust, 1.^o Theil.

Todas vós bem sentis a acção recruta
Da natureza em vos governo eterno;
E de instinas rancidas subterraneas
Da vida o indício á superficie emerge.

Goethe. — Faust, 1.^o parte.

Franco com passo trambiqueiro, sentava-me
eu por algum recanto da floresta, algum
lugar deserto, onde nada me indaga, nada
do homem me vem que denunciar a servidão
de deus. Mas aqui em que pudesse crer
ser primeiro estrado, nada se podia impedir a
tudo visava interplayar entre mim e a natureza.

J. J. Rousseau. — O contrato da sociedade.

Schimiert

Não consta a estrofe inteira

Todos vós percebeis o trabalho

da natureza, cuja acção é eterna.

GOETHE. - Fausto.

tranquillo ia eu buscar algum recanto

mostrasse

ORTA extensa e quasi despovoada zona da parte sul-oriental da vastissima provincia de Matto-Grosso a estrada que leva da villa de Santa Anna do Paranhayba vac

A estrada que da villa de Sant'Anna do Paranhayba leva ao ponto abandonado de Camapuan corta uma extensa e mal-povoada zona da parte sul-oriental da vastissima provincia de Matto Grosso.

40 O BICHO E O BASTAÇO

Se quiser fechar direitinho assim, umas duas horas logo com o passo do Tatá, no caminho que vê a Cayabá.

O que faz numa direção, com a mesma imperturbável seriedade e firmeza e indica em qualquer outra.

A única interrupção que aos outros consente, quando conta os arruolos de cabarimentos, é a da admiração. A mínima suspeita de dúvida ou pouco caso, incide-se lhe de coiera as faces e no gesto denuncia indignação.

— *Fazemé não creóis!* protesta então com calor. Pois ensilhe o seu *bicho* e minto como eu lhe disser. Mas *arruolô*¹⁾ bem, que no terceiro dia de viagem ficará decidido quem é *cavouqueiro*²⁾ e *coibocouqueiro*³⁾.

— Essa coisa é *mapiar*⁴⁾ à toa, outra, andaz bom tanto por este quando de Christo.

estes mundos

Cavouqueiro

significar

alguma

Mapiar é termo proprio da provincia de Mato Grosso. Quer dizer conversar.

1) Ver o assumpto, observar, atentar.

2) Cavouqueiro é qualificativo empregado para exprimir qualquer qualidade má.

3) Equivocado.

4) Termo peculiar aos sertões de Mato-Grosso que quer dizer parolar, agarridar.

Assim dizem animal cavouqueiro para exprimir algum sertão de cavalgadura. Homem cavouqueiro é o homem falso, mentiroso, com quem não se pode contar.

(Não há esta nota na segunda edição)

41 O SERTÃO E O BASTAÇO

Quando o sertanejo vai ficando velho, quando sente os membros cansados e entorpecidos, os olhos já encovoados pela idade, os braços tróuxos para manejar a machadinha que lhe dá o subarantal palmitei, ou o borroso mel de abelhas, procura então quanto querira para, esposo, alguma viúva ou parenta chegada, fôrma casa e escola e preta para os filhos e enteados para a vida aventureira e livre que tantos gozos lhe dera outrora.

Esses discipulos, aguçada a curiosidade com as repetidas e animadas descrições das grandes scenas da natureza, um bello dia desertam da casa paterna, espalham-se por ali além, e uns nos confins do Paraná, outros nas brenhas de S. Paulo, nas planturas de Goyaz ou nas bocaninas de Matto-Grosso, por toda a parte enfim onde haja deserto, vão pôr em activa pratica tudo quanto souberam tifo bem ouvir, relembrando as façanhas do seu respeitado progenitor e mestre.

fróxos

alguém

<é que>

<que>

encantos

de

conhecido

mestre e progenitor mestre e progenitor

<de>

<em cinco dias>

<de>

consente nos outros.

<seus>

diz

(1)

<seu>

XX

XX

usado

attender, observar.

Mapiar é termo proprio da provincia de Mato Grosso. Quer dizer conversar.

(1) Bicho é palavra que serve para tudo. Neste caso é cavalgadura.

122 INOQUENCIA

— Não respondeu o allemão, bate nelles com fôrça...

— Nada, retrucou José com energia, isso não é do ajuste... Quem está montado, cainhe adiante... Ainda por cima agora essa!

Depois de resmoñar algum tempo, exclamou:

— Ah! espere: já me lembrei de uma coisa... O filho do velho é mitrado... E, dizendo estas palavras, de um só pulo montou na anca do cargueiro, que, ao sentir aquelle inesperado accrescimo de peso, parou por instantes e com surdo roncô procurou lavar um protesto.

— *Jaque*, observou o allemão sem a menor alteraçáo na voz, assim burro quebra adreira. Depois morte... e *tor* tem de var as cargas delle as costas...

Quiz o camarada encetar nova discussáo, mas a esse tempo chegavam ao terceiro, onde o ataque furioso dos cães justificou a medida preventiva de José, o qual entrou, chegaram <elles>

123 OS HOSPEDES DA MEIA NOITE

todo encolhido atraz das cargas, a gritar como um possesso:

— O de casa! Eh! lá, gentes! O' amigos!

Augmentou a algazarra da cachorrada por tal modo, que os tropeiros de Cyrino, postados no rancho proximo, acordaram e trucidaram juntos:

— Que diabo é isso? Temos matizada de lobisomens?

Abriu-se nesse momento a porta da casa e appareceu Cyrino ao frente de Pereira, trazendo este uma vela que amparava com a mão aberta da brisa nocturna.

— Quem vem lá? clamaram os dois a um tempo.

— Camarada e viajante, respondeu com voz forte e sympathica o allemão, chegando-se á luz e tratando de descer da cavalgadura. Quem é o dono desta casa?

— Está aqui elle, respondeu Pereira levantando a vela acima da cabeça para dar mais claridade em torno de si.

Diagram annotations:

- 122:**
 - Red boxes: **X**, **isto**, **esta**
 - Blue boxes: **adiante**, **bata**, **resmungar**, **X**, **<elle>**, **cousa**, **cousa**, **gemido**, **Nesse momento**, **< direita amparava uma vela da brisa nocturna >**, **uma**, **nesso**, **chegaram <elles>**, **pôz-se**
 - Green boxes: **gente**, **gente**, **com a mão aberta amparava da brisa nocturna**
- 123:**
 - Red boxes: **A algazarra da cachorrada augmentou por [...]**
 - Blue boxes: **Oh!**, **parados**, **Abriu-se**, **Abriu-se**, **Nesse momento**, **< que >**, **< direita amparava uma vela da brisa nocturna >**, **O Sr.**
 - Green boxes: **X**, **X**, **X**, **X**, **XX**
 - Red box: **com a mão aberta amparava da brisa nocturna**

114

Muito bem, repõem o trem-chegão. Desejo agasalho para mim e para o meu criado e peço muitas desculpas por chegar tão tarde.

Agasalhou-se também o José, cobrindo-se em terra a carga do barrinhão, e qual amarrara pelo cabresto a uma caixa flocada ao chão.

Mas, observou Cyrino, que faz o Sr. por estas horas iristas a viajar? ...

— Deixe o homem entrar, senhor. Peço-me com o que é bom.

Por minha senhor, agradeço. Bem vindo seja quem procura texto que é...

Obrigado, obrigado, exclamou então effusivo e estupefado.

E, apresentando a larga mão, apertou com tal força as de Cyrino e Perrine que lhes fez acalhar os dedos.

Em seguida, penetrou na sala e tratou logo de arrastar os objectos que trazia a tiracolo, collocando-os cuidadosamente e methodicamente em cima da mesa, no meio dos estalares estalaram.

ira-collo ira-collo

< e que por elle foram >

<arranjados>

< Eu >

agasalho agasalho

criado criado

O José aproximara-se também, cuidando [...]

segurara

ao ao

Bem vindo

E, apresentando a sua larga mão, apertou [...]

<elle se accommoda> a> com [...]

< sua >

< de >

Tanto na primeira quanto na segunda edição, este trecho seguiu no mesmo parágrafo anterior.

estalaram estalaram

ira-collo ira-collo

XX

< e que por elle foram >

115

OS DEPOSITOS DA BELLA FERREIRA

olhares de espanto trocados por quãoos o estivesse rodeando.

Na verdade, digna de reparo era aquella figura á luz da bruxicante vela de sebo, compridas pernas, corpo poqueto, braços muito longos e cabellos quasi brancos, de tão louros que eram.

— Será algum bruxo? perguntou á meia voz Cyrino a Ferreira.

— Qual! responde o ministro com sinceridade, um homem tão bonito, tão bom (sempre!).

Entrou José com uma canastra ao hombro e, deacarragando-a no canto meos do quarto, julgou dever sem mais demora, decidir a qualidade e importancia da pessoa que lhe servia de amo.

O Sr. ... é doutor, disse elle apontando para o allemão e dirigindo-se para Cyrino....

Doutor!! exclamou este com despetito

disse elle apontando para o allemão e dirigindo-se a Cyrino, é doutor....

que trocavam

os que

que entre si trocavam

rodeavam

cebo

XX

este este

no

XX

XX

XX

XX

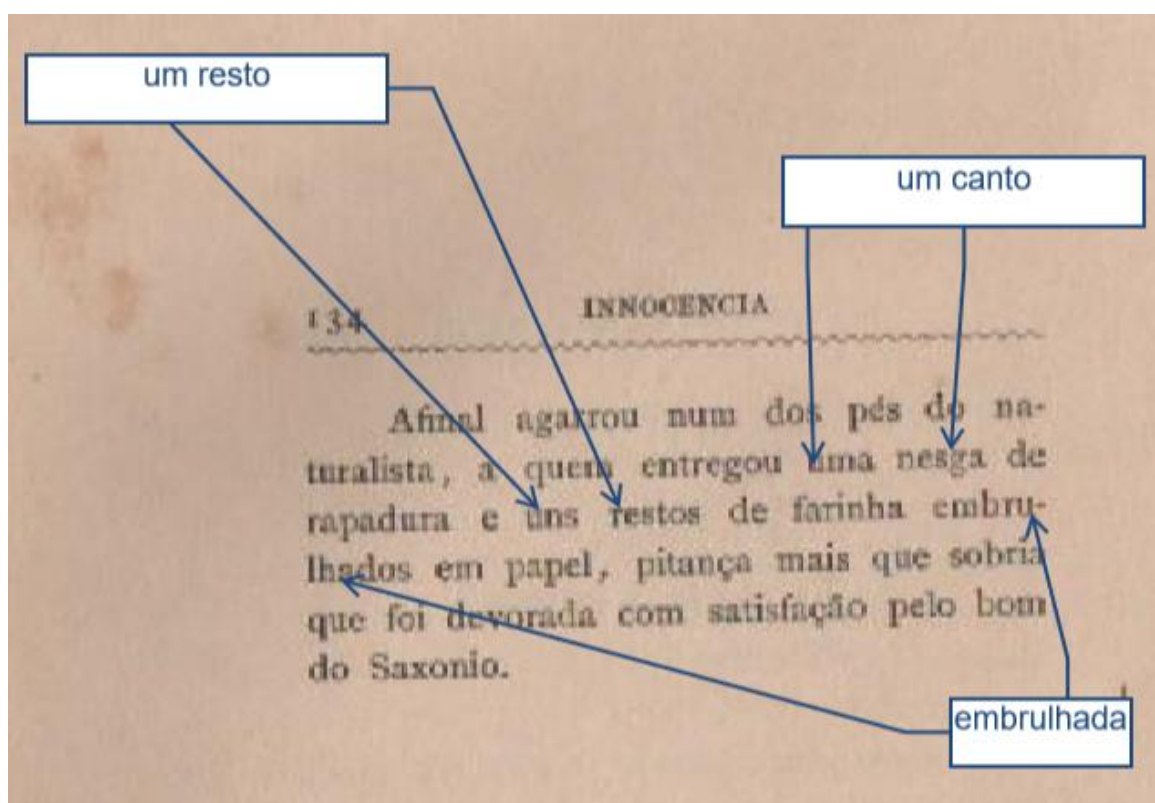
Este Sr., disse elle apontando para o allemão e dirigindo-se para Cyrino, é doutor....

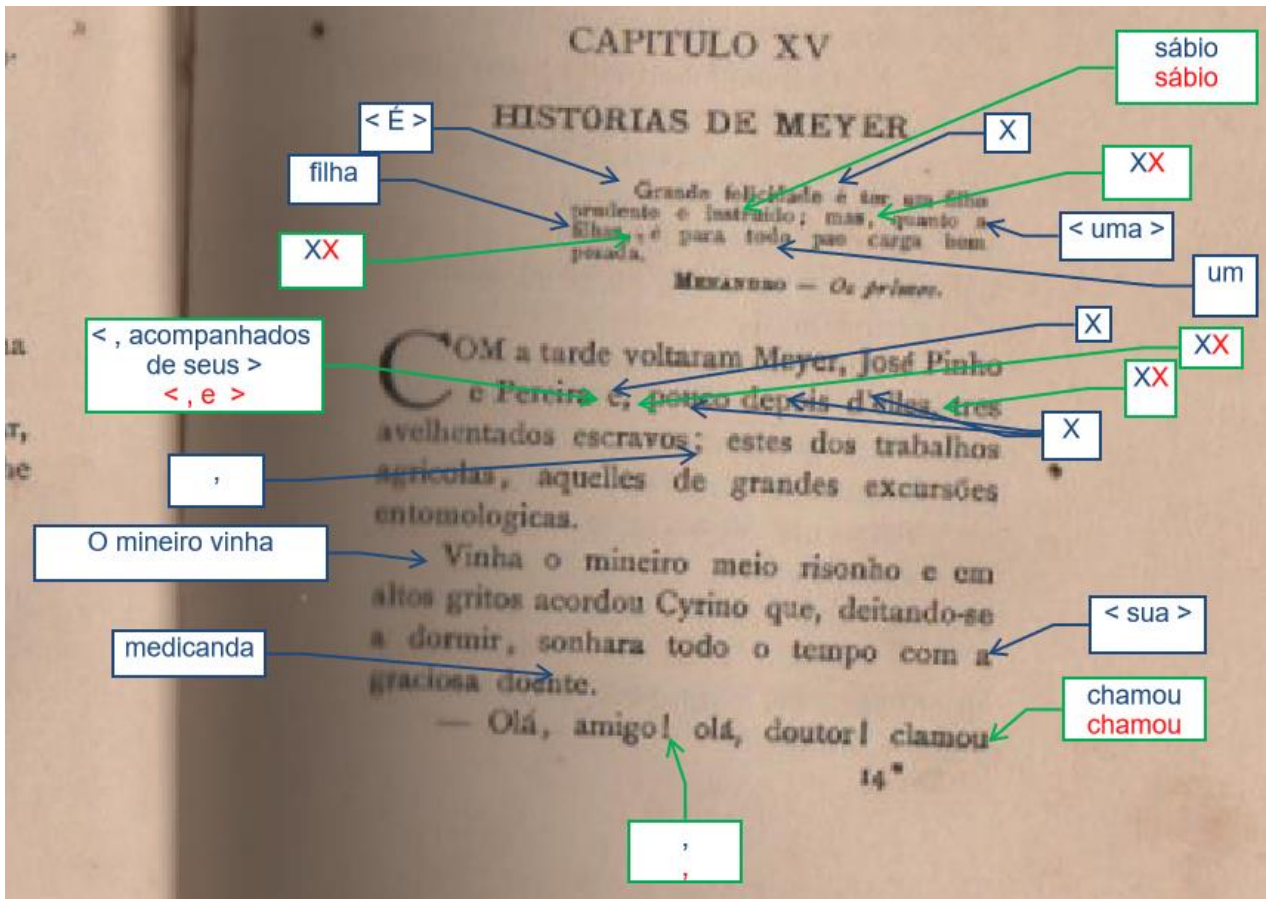
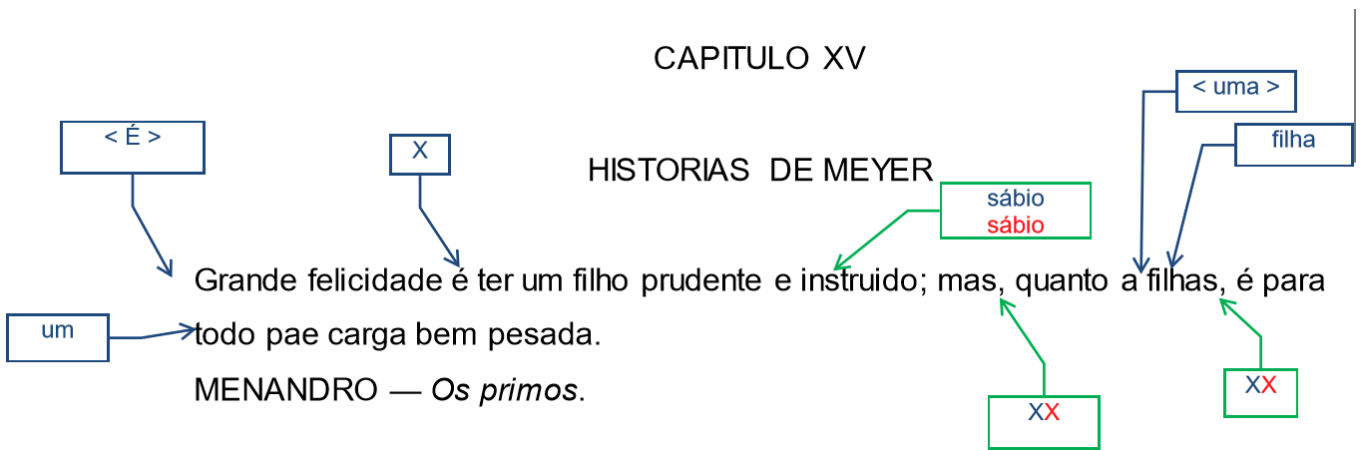
OS HOSPEDES DA MEIA NOITE 133

— Pergunto se já pegou no sompo.
 — Pois, *Jaque*, se eu falo, como é que posso estar dormindo?
 — Então não quer petiscar?
 — Comer, não é?
 — Está visto.
 — Oh! se tivesse!... Pensava agora nisso...
 — Pois eu estou *manobrando*... Quer um pouco?
 — Que é que *vê* me dá?
 — Rapadura com farinha de milho...
 — Está devéras de patênie!... Gostoso como tudo...
 — Então, *Jaque*, passe-me um bo-
 cado.
 O ofertante levantou-se e levou-se a procurar a cama do paião, o que só conseguiu depois de ter esbarrado na mesa e numas cangalhas velhas atiradas a um canto da sala.

INOCENCIA 132

calçou com presteza
 papeizinhos
 < em tempo. >
 aos
 Pereira sahio então, Pereira sahio então.
 porta que levava
 do interior
 O allemão e seu criado ficaram em completa escuridão.
 < 0 >
 < a >
 < a >
 ao redor da
 ao redor da
 deitados, uma
 remoia
 isto
 < que estavam >
 lado





312 INSOLENTE

Pereira com voz retumbante, isso é que é vida, hein? Enquanto nós trabalhamos, eu e o *Mozás* do José, você está nessa cama de velludo!

— É verdade, concordou o moço, apenas os Sr. se foram, estendi as pernas e até agora enfeci um somno só...

— E o remedio da menina? perguntou Pereira abaixando a voz.

— Ora, Sr., e eu que me esqueci! ... Não faz mal... se ella não teve febre... Ah! espere... agora me lembro!... Eu não dei... estou ainda tonto de somno.

Pereira riu-se.

— Estes doutores matam a gente, como se fosse cachorro sem dono... Num momento *lhes* passa da cachola se deram ou não *médicos* a *christãos*...

Vendo que Meyer sahira da sala, mudou repentinamente de tom, *proseguindo* em voz baixa e muito rapidamente:

— Então, sabe que o tal *alvarado* levou todo o dia, não querendo puxar conversa sobre a menina?

313 HISTÓRIAS DE MEYER

— Hevêras? — É só que lhe digo... E... eu com as mãos atadas por aquelle reconhecimento de leval-o a comer lá dentro!... Nada nem que desconhe e se arrenegue das mãos modos... não me pasa em quarto de familia... Deus te livre! ...

Com effeito, a hora da *ceia*, Meyer manifestou surpresa de comer na mesma sala; não, que tivesse motivos para desejar outro qualquer local; *mas* *metodico* como *ela*, gravara na mente a promessa de Pereira e, por *dedicação*, *supplicia* *dever* acatá-la.

As desculpas que o ministro apresentou foram arranjadas de momento e ajudadas victoriosamente por Cyrino, carregado este com a responsabilidade de haver reconhecido a enérma muito socego, quasi completa solidão.

Se modo muito expansivo se manifestou também o reconhecimento de Pereira.

— Estou conhecendo, disse elle em apete e apertando a mão de Cyrino, que o doutor é homem sério e com quem se

Tambem o reconhecimento de Pereira manifestou-se de modo muito expansivo.

isto isto

XX

sahiram

nesta nesta

de ceiar de ceiar

XX

!

lembra-la lembra-la

XX

que carregou

X

manifestou-se

XX

proseguio

conversar

X

XX

passa lhes

X

< elle >

X

assim

preso

modo

< a >

!

!

< um >

as mãos

meche

me meche

suas

ficavam em pedacinhos.

224

INOCENCIA

X

elle se mexe da cama. Ah! se eu pudesse! ... caia-lhe de *cala-boca*¹⁾ em cima, que lhe deixava as costellas em lascas.

As historias imprudentes de José Pinho acabavam de [...]

Acabavam as imprudentes historias de José Pinho de pôr a ultima pedra ao edificio de desconfiança que tão depressa erigira a imaginação de Pereira em desconceito de Meyer. O que nellas havia de verdade, eram apenas algumas horas de lazer, consagradas, durante a estada no Rio de Janeiro, pelo naturalista ao consumo de grandes copazios de cerveja no café *Cidade de Coblentz*, e nas quaes entretivera risonhos, bem que innocentes colloquios com pessoas do sexo amavel, frequentadoras daquelle estabelecimento e de costumes não lá muito rigorosos.

verdadeiro

tão somente

sua

o

< consagraria >

X

lazer que,

X

da

risonhas

X

Coblentz
Coblentz

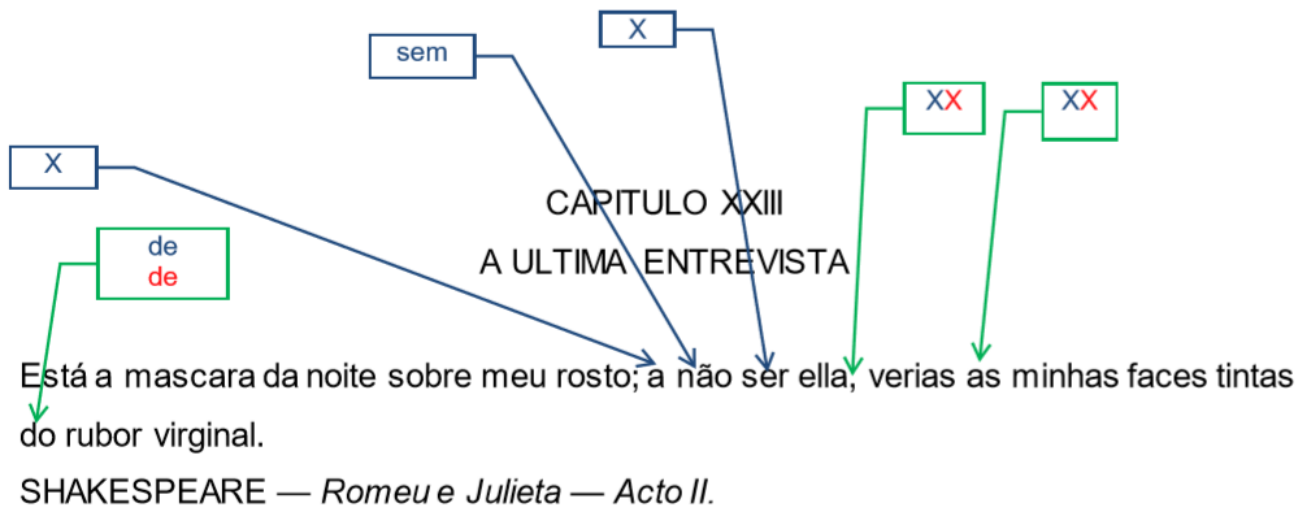
conversas

X

feminino

Assim chama-se em Minas um cacete curto e grosso.

a imaginação de Pereira tão depressa erigira em desconceito de Meyer.



Mais cresce a luz, mais augmentam as trevas das nossas desgraças.

IDEM — Acto IV.



A ULTIMA ENTREVISTA 319

— Innocência, exclamou elle notando um gesto de dúvida, nada receio de mim ... Heide respeitável, como se fora uma santa ... Não confia então em mim? ... Sim! disse ella tranquilamente. Por isso é que vieste até cá ... Entretanto, estou com a cara ardendo ... de vergonha ... E, levando uma das mãos de Cyrino ás suas faces: — Veja, Cyrino, como tenho o rosto em brasa ... Porque é que mecê veio bulir comigo? ... Eu era uma moça sorrada ... agora, se mecê não gostasse mais de mim ... eu morria ... Não, afirmou o moço com energia, se disso depende a sua vida, você hade viver uma eternidade ... Deverás? — Eu lhe juro ... É mais facil aparem-se de repente estas estrellas todas, do que eu deixar de amala ... — E Manocão? perguntou ella com terror.

A ULTIMA ENTREVISTA 318

... brilhavam ... de ... no ... poente o disco da luz cercada de frôxa e amarellada aureola < . > ... ~~segimento~~ ... ~~brilhando~~ ... ~~o~~ ... ~~astro~~ ... Não cia mais noite; mas ainda não era sequer a aurora. Tão commovido se sentia Cyrino, que teve de sentar-se, enquanto esperava por Innocência. Esta não tardou: vinha vestida de uma saia de algodão grosseiro e á cabeça, trazia uma grande manta da mesma fazenda cujas dobras ás suas mãos prendiam junto ao corpo. Estava descalça, e a firmeza com que pisava o chão coberto de seixinhos e gravetos, mostrava que o habito lhe havia endurecido a planta dos pés, sem lhes alterar, contudo, a primitiva elegancia e pequenez. Parecia muito assustada, e, mau grado dos olhos lhe rolavam lagrimas a fio. O mancebo, apenas a avistou, correu-lhe ao encontro. cahiam-lhe < seu >

do dia do dia X

um tanto um tanto X

de XX

no X

poente o disco da luz cercada de frôxa e amarellada aureola < . > XX

amortecidas, e, aureolava o disco da lua frôxa e amarellada névoa < . > X

< já > X

XX

(Parágrafo inserido apenas na 4ª edição)

Cyrino estava tão commovido, que [...] X

Estava Cyrino tão commovido, que [...] X

pouco X

alterar-lhes XX

< Ella > XX

< lhe cahiam > X

X

< seu > X

do dia do dia X

um tanto um tanto X

de XX

no X

poente o disco da luz cercada de frôxa e amarellada aureola < . > XX

amortecidas, e, aureolava o disco da lua frôxa e amarellada névoa < . > X

< já > X

XX

(Parágrafo inserido apenas na 4ª edição)

Cyrino estava tão commovido, que [...] X

Estava Cyrino tão commovido, que [...] X

pouco X

alterar-lhes XX

< Ella > XX

< lhe cahiam > X

X

< seu > X

Hei de X

você X

isto X

cá vim XX

XX

contestou X

disto X

ha de X

A ÚLTIMA ENTREVISTA 325

clareando o firmamento e desferindo para a terra raios indecisos como que a sondarem a profundidade das trevas; enquanto os passaros chilravam á surdina, preparando as gargantas para o matutino concerto, enquanto o orvalho subia da terra ao céu, molhando o torso das folhas das grandes arvores e suspendendo, ás dias rascetas plantinhas, gottas que scintillavam já como diamantes.

— Ao longe, á beira de algum rio, as araucarias levantavam a sonora grita, e o macacão atirava aos ares os pios prolongados da aspera garganta.

— É dia, observou Innocencia despreocupado-se dos braços de Cyrino.

— Já! exclamou este amuado.

— Meu Deus, e eu que tenho de ir até casa... vou-me embora...

o moço.

— Então, partirei hoje mesmo, disse

— Sim...

— E na semana que vem, estou de volta...

atirando

surda

para o para o

XX

lançava

de sua

;

<a> <a>

XX

324 INOCENCIA

— seu pai é, pelo menos, se não se arredar logo o Manecão... ganha-se tempo... En já quizera estar montado na minha besta torquilha queimada, a bater á estrada por ahí afóra... Dois dias para ir, dois para voltar, dois ou tres de pousada... Com pouco mais de uma semana, estou de volta, trazendo ou a felicidade ou a *caipora* de uma vez. Não!... Tenho fé em Nossa Senhora da Abbadia... Ella nos ajudará... e juntos haremos ainda de cumprir a promessa que já fiz...

— Que promessa foi? perguntou Innocencia com curiosidade.

— Fomos nós daqui até á villa, a pé, botar duas velas bentas no altar de Nossa Senhora.

— Sim, confirmou a moça com fogo, eu juro... Fosse até ao fim do mundo!

— Oh! minha santa do Paraizo, exclamou o moço apertando-a de encontro ao peito, quanto você me ama!!!

E assim abraçados, ficaram elles inconscientes, enquanto a aurora vinha

ficaram

XX

arredar-se

X

torquilha torquilha

para

;

com

X

Nós irmos

Que

XX

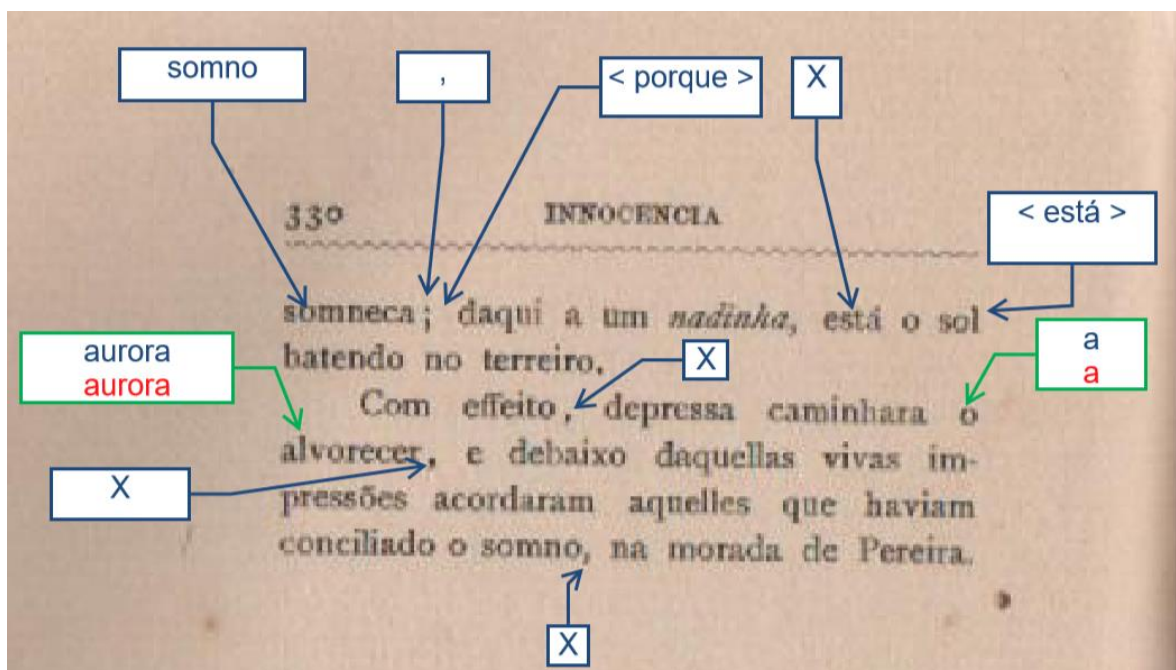
X

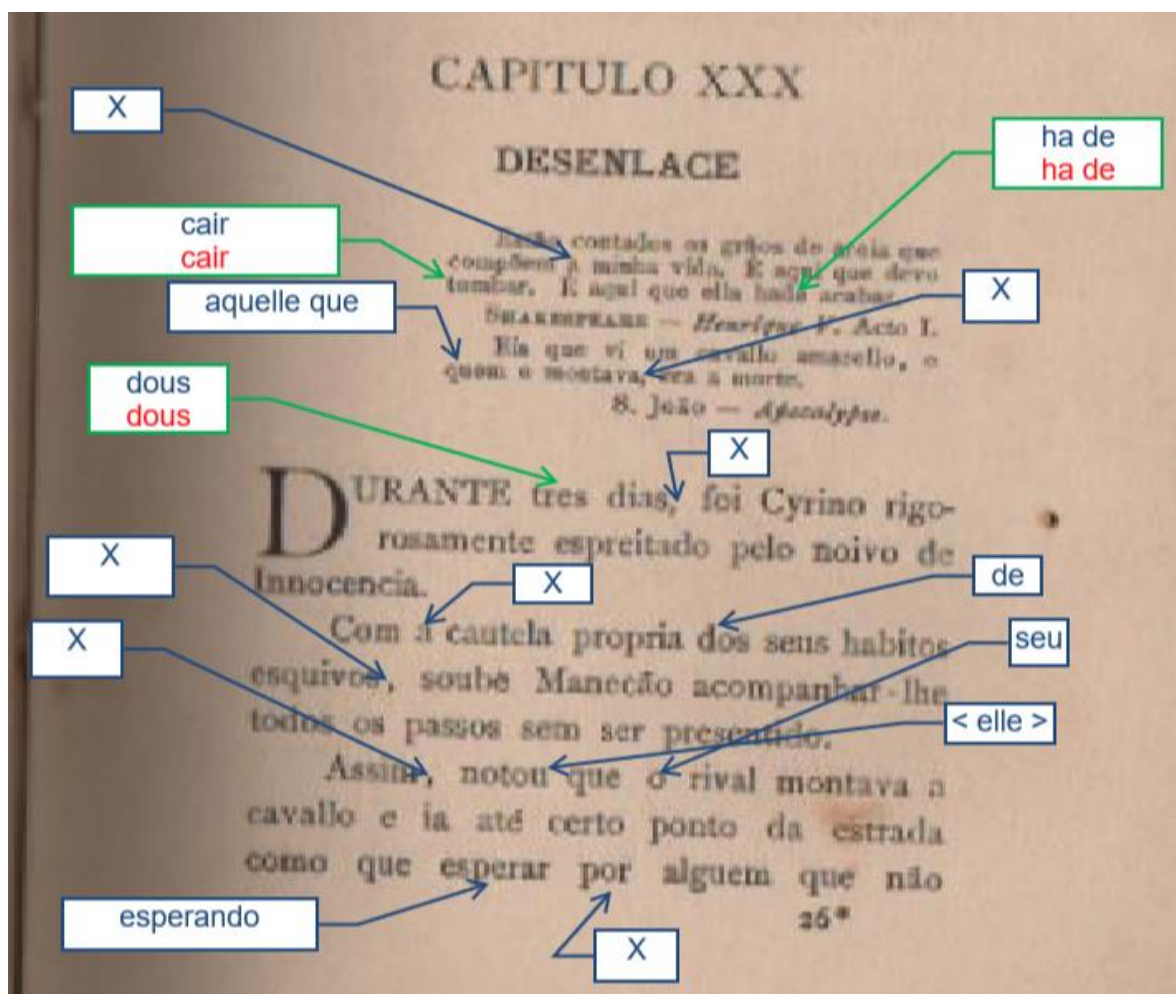
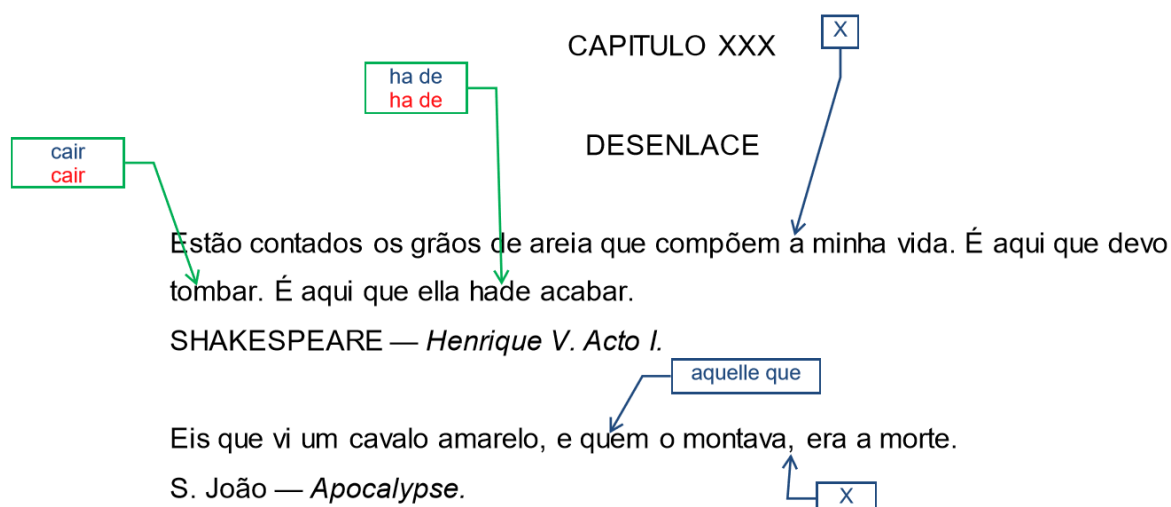
< você > < você >

XX

X

?! < , >





414 INNOCCENCIA 415 DESENLAÇE

Cesario sentara-se no [...]

XX

das barbas das barbas

pallor mais realçava a negra cor dos seus cabellos e barbas.

Sentara-se Cesario no chão para segurar com mais geito o corpo do moribundo. Duas lagrimas vinham-lhe sulcando as maculas faces.

Ligeiro estremecimento agitava o corpo de Cyrino.

— Agora, acrescentou com voz muito sumida, chegou... o meu dia... Mas... eu lhe peço... nada diga... á sua afilhada... Não consinta... que case com... Manecão.

Então, interrompeu Cesario, foi elle quem?...

— Não, não, contestou Cyrino, mas... ella havia de ser... infeliz... Ouviu?

Me promette?

Promette-me?

Prometto, juro até...

— Pois bem, suspirou o agonizante, agora... agradeço a morte... Quero apagar-me... ás Santas do paraizo... e chamo por...

santas

agonizante agonizante

< e >
< e >

< elle >

< ella >

erguia-se

as provas

Innocencia Innocencia

— Necessitas!

Na tarde desse dia, o viajante que passasse por aquelle sitio poderia ver uma cova coberta de fresco, sobre a qual se erguia uma cruz tosca feita de dois grossos pás amarrados com cipós.

Eram mostras da caridade do mineiro Antonio Cesario.

E com esforço, no ultimo alento, murmurou mais e mais baixo: