

**ELISA DOS SANTOS PRADO**

**AS EDIÇÕES NÃO PÓSTUMAS DE *INOCÊNCIA* (1872/1884), DE  
VISCONDE DE TAUNAY: análise do primeiro capítulo**

**ASSIS**

**2013**

**ELISA DOS SANTOS PRADO**

**AS EDIÇÕES NÃO PÓSTUMAS DE *INOCÊNCIA* (1872/1884), DE  
VISCONDE DE TAUNAY: análise do primeiro capítulo**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras. (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

ASSIS

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Ficha catalográfica elaborada por: Lidiane do Prado Reis – CRB 8/8579

P896e Prado, Elisa dos Santos  
As edições não póstumas de *Inocência* (1872/1884), de Visconde de Taunay: análise do primeiro capítulo / Elisa dos Santos Prado. -- Assis, 2013  
157 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

1. Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843-1899). 2. Obra literária (Análise). 3. Filologia. 4. Obra *Inocência* (1972). I. Prado, Elisa dos Santos. II. Título.

CDD 869.9309

## AGRADECIMENTOS

À Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, pela amizade, pela espera, pelos ensinamentos, pelo convite, pelas doações e principalmente por me escolher para desenvolver um estudo tão importante para ela.

A meu orientador, Carlos Eduardo Mendes de Moraes pela paciência desde a graduação, pelas aulas de filologia, pelo apoio, pela dedicação e, sobretudo, pela coragem de adotar uma ideia e uma orientanda no meio do caminho.

À Agência Capes, pelo financiamento da pesquisa.

A todos os funcionários do Programa de Pós Graduação da FCL – Assis.

Aos professores da graduação e da pós-graduação, que contribuíram para meu crescimento como pesquisadora.

Às professoras Cláudia Valéria Penavel Binato e Sandra Aparecida Ferreira pelas valiosas correções e sugestões durante a qualificação, que encaminharam o trabalho para a versão da defesa.

Aos professores Marco Antônio Domingues Sant'Anna e Heloísa Helou Doca por aceitarem o convite para compor a banca da defesa, por terem lido o trabalho com tanta atenção e pelas contribuições que culminaram na versão final do texto.

Aos amigos e colegas que me animaram e ajudaram neste percurso, compartilhando as mesmas sensações dessa fase da vida: César Palma dos Santos, Nailor Carlos Domingos de Morais Jr., Lídia Baumgarten Braun, André da Costa Lopes, Luis Fernando Campos D'Arcádia; Luana Aparecida de Almeida e Letícia de Souza Gonçalves.

E, acima de tudo, a meu marido, André, meu maior incentivador, que soube, pacientemente, suportar os momentos de ausência e estresse, e à minha mãe, Márcia, sem a qual não poderia ter dispendido tanto tempo à pesquisa.

PRADO, Elisa dos Santos. **AS EDIÇÕES NÃO PÓSTUMAS DE INOCÊNCIA (1872/1884), DE VISCONDE DE TAUNAY: análise do primeiro capítulo.** 2013. 157 f. Dissertação. (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar o primeiro capítulo das duas edições não póstumas (1872 e 1884) do romance *Inocência*, do Visconde de Taunay (1843-1899), sob o ponto de vista filológico. Para tal foram utilizados os referenciais teóricos da filologia, da crítica textual, da crítica genética, da edótica e da estilística segundo os seguintes autores: César Nardelli Cambraia; Bárbara Spaggiari e Maurizio Perugi; Cecília Almeida Salles; Segismundo Spina; José Lemos Monteiro e Nilce Sant’Anna Martins. Alfredo d’Escagnolle Taunay atuou e escreveu sobre várias esferas do Brasil do século XIX, mas sua fama é atribuída a apenas duas de suas produções: *La Retraite de Laguna* (1871) e *Inocência* (1872). Pelo fato de o meio acadêmico ainda não ter ressaltado a necessidade da elaboração de uma análise aprofundada da recepção e das alterações pelas quais o romance campestre possa ter passado após tantas publicações, é que este estudo propõe a aplicação de dois procedimentos da crítica textual, *recensio* e *collatio*, por meio dos quais se revelarão, a partir de uma amostragem, as alterações às quais o texto foi submetido e a importância dessas escolhas em função de algumas coordenadas indicadas pela fortuna crítica. Este processo contribui para desmistificar o processo criativo das obras de arte (crítica genética) e também auxilia na criação de um conjunto de regras que constituem marcas de estilo do autor, presentes no processo de edição e reedição da obra.

Palavras Chaves: Visconde de Taunay; *Inocência*; Filologia; Cotejo de edições.

PRADO, Elisa dos Santos. **THE NOT POSTHUMOUS EDITIONS OF VISCONDE DE TAUNAY'S *INOCÊNCIA* (1872/1884): analysis of the first chapter.** 2013. 157 f. Dissertation (Master of Literature) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

#### ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the first chapter of the two not posthumous editions (1872 and 1884) of the novel *Inocência*, by Visconde de Taunay (1843-1899), using the philological approach. For this purpose, it was used the theoretical frame of references of philology, textual criticism, genetic criticism, ecdotics and stylistics according to the following authors: César Nardelli Cambraia; Bárbara Spaggiari e Maurizio Perugi; Cecília Almeida Salles; Segismundo Spina; José Lemos Monteiro e Nilce Sant'Anna Martins. Alfredo d'Escagnolle Taunay acted and wrote about various spheres of nineteenth-century Brazil, but his fame is attributed to only two works of him: *La Retraite de Laguna* (1871) and *Inocência* (1872). Considering that academia has not emphasized the necessity of developing a thorough examination of the reception and the changes through which the country novel has spent after so many publications, this study proposes the application of two procedures of textual criticism, *recensio* and *collatio*, by means of which will show, from a sample, the changes to which the text was submitted and the importance of these choices on the basis of some coordinates indicated by critical fortune. This process helps to demystify the creative process of art works (genetic criticism) and also helps in creating a set of rules that constitute the author's style tags, present in the editing and re-editing process of the work.

**KEYWORDS:** Visconde de Taunay; *Inocência*; Philology; Collation of editions.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DO AUTOR</b> .....	10
<b>2. FORTUNA CRÍTICA</b> .....	16
2.1.FONTES INDIRETAS.....	16
2.2.FONTE DIRETA: <i>INOCÊNCIA</i> - DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> E “FORTUNA EDITORIAL” .....	42
<b>3. PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS</b> .....	48
<b>4. ANÁLISE DO <i>CORPUS</i></b> .....	56
4.1.NORMAS PARA TRANSCRIÇÃO.....	56
4.2. <i>COLLATIO</i> .....	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	101
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	104
<b>ANEXOS</b> .....	106

## INTRODUÇÃO

Afirmar que a primeira ideia para esta dissertação foi tomada pensando em seu produto final pode parecer muito óbvio, já que toda pesquisa foca determinados resultados. No entanto, essa informação não é insignificante e pode ser aclarada quando se tem conhecimento do histórico do processo de trabalho e convivência com o texto literário que revelou à pesquisadora que nem sempre os passos predeterminados e prováveis para a obtenção de determinado produto acontecem da forma e no tempo que se pressupunha.

Inicialmente, a pesquisa pretendia reunir, cotejar e analisar as edições brasileiras do romance *Inocência*, de Alfredo d' Escragno Taunay, para que as percepções sobre o texto orientassem a elaboração de uma edição crítica do romance, ainda inexistente no cenário literário, a ser lançada ao final dos três anos de prazo para a execução do mestrado. Tal proposição gerou discussões e replanejamento de atividades a partir do processo seletivo. Entre os prazos existentes nas etapas de avaliação, efetuou-se um levantamento prévio do número de edições do romance: a quantidade de informações foi tão grande que esse número sequer foi fechado. Com mais consciência do trabalho que demandaria a execução de uma edição crítica e da dificuldade implícita na etapa de reunião das diversas edições existentes do romance, para depois analisá-las e chegar a alguma conclusão, durante a entrevista, ainda que o projeto afirmasse a desproporção dessa proposta, decidiu-se que, em caso de aprovação, a proposta seria revista.

A proposição inicial foi revista e se estabeleceu um recorte: a pesquisadora iria analisar apenas as edições não póstumas do romance, que revelam a vontade do autor em relação a seu texto e sua aceitação na publicação da forma como se encontrassem, para, a partir delas, compor a edição crítica. O acesso ao *corpus* foi o primeiro entrave para a execução do projeto. Para que o trabalho se desenvolvesse, era necessário ter as edições do romance e o problema foi encontrá-las. Esta etapa custou tempo e dinheiro... No contato com os testemunhos diretos foi possível perceber que uma amostragem embasada no conteúdo do primeiro capítulo seria o possível de se realizar no tempo que restava para conclusão do mestrado, que não exigia uma proposta tão abrangente e foi aceita essa posição: mais uma vez o *corpus* foi delimitado e o primeiro capítulo do romance campestre de Taunay é o objeto de estudo.

O aprofundamento dos estudos enfocou aspectos específicos da problematização do conceito de cânone literário, da polêmica situação de autores considerados menores, da



biobibliografia do autor, da filologia, da crítica textual, da crítica genética, da edótica e da estilística com o intuito de verificar se o texto literário realmente havia sofrido modificações e em decorrência de quais motivos, para explicá-los.

Foi percorrido um caminho sugerido pela abordagem filológica do texto para que se chegasse a algumas conclusões reveladas nos apartados que estruturam esta dissertação, dividida em cinco seções.

A primeira tem função contextualizadora; se além aos dados biobibliográficos de Taunay e objetiva apresentar de forma mais detalhada o brasileiro que se tornou célebre em decorrência de apenas duas de suas obras.

A segunda seção, “Fortuna Crítica”, alude às fontes indiretas, diretas e à fortuna editorial do literato, mais especificamente relacionadas à *Inocência*. Essa opção se justifica pela metodologia adotada, a crítica textual, que sugere alguns procedimentos evidenciados no desenrolar do estudo, a saber: a *recensio* (recolha do material, levantamento e apreciação de textos sobre o objeto de estudo) e a *collatio* (comparação dos testemunhos do texto estudado).

A terceira seção faz uma breve pausa para aclarar expressões, conceitos e a metodologia empregada no trabalho com o texto, do ponto de vista da análise de diferentes edições, o que envolve a filologia, a crítica textual, a edótica e a crítica genética, ciências que se interpenetram na análise textual, explícita na quarta parte do texto, em que é realizada a *collatio* dos testemunhos, o cotejo das edições não póstumas, evidenciando as divergências entre as edições.

Assim se estabelece uma amostragem do estilo de Taunay, revelado ao crítico quando se analisam as escolhas predominantes na reelaboração do texto da primeira para a segunda edição do romance, fatores constituintes das considerações finais - a quinta seção deste trabalho - na qual se inter-relacionam as informações recolhidas, expostas e discutidas durante a pesquisa para fundamentar e desvelar o processo criativo do autor no primeiro capítulo de seu mais famoso romance. Se antes o foco da pesquisa estava na publicação de uma edição crítica de *Inocência*, o contato com o texto revelou necessidades anteriores que culminaram na valorização e no desvelamento do processo criativo, o que auxilia na construção de uma futura edição do romance, com traços crítico-genéticos.

## 1. DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DO AUTOR

O ano de 1816 marca o início da relação da família Taunay com o Brasil. Nesta ocasião o pintor Nicolau Antônio Taunay, membro do Instituto de França é convidado por D. João VI, junto a outros artistas, para fundar no Rio de Janeiro uma Academia de Belas Artes<sup>1</sup>.

Naquela cidade, em 22 de fevereiro de 1843, nascia o neto de Nicolau: Alfredo (Maria Adriano) d'Escragnolle Taunay (22/02/1843 - 25/01/1899). Filho do comendador Amado Félix Emílio Taunay, barão de Taunay (1795-1881), pintor que dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes, e de D. Gabriela Hermínia de Robert d'Escragnolle, baronesa de Taunay (1815-1899). Desde o berço recebeu instrução artística e intelectual de alto nível. Amado Félix, aficionado pela paisagem brasileira, era um homem superiormente instruído, pintor de mérito, dotado de senso estético e humanista de elevada cultura; foi o responsável por preparar Alfredo para os cursos do colégio D. Pedro II, no qual seu filho se matriculou na quinta série com apenas onze anos para ser aprovado. Aos quinze foi aprovado nos exames preparatórios, bacharelando-se em Letras, o que costumava acontecer apenas com os estudantes que tinham entre dezessete e dezoito anos.

Taunay queria ser médico, mas a família o queria militar. Em 1859 matriculou-se na Escola Militar, no curso de Ciências Físicas e Matemática; em 16 de janeiro de 1861 se alistava no exército. Em 1863, com apenas vinte anos, se bacharelava em Matemática e Ciências Naturais. Posteriormente, foi promovido ao posto de segundo tenente e prosseguiu seus estudos técnicos profissionais na Escola Militar, onde fez curso de artilharia. Em julho de 1864, quando estava no penúltimo ano de Engenharia Militar, teve que abandonar o curso e seguir como secretário de uma comissão de engenheiros para o Mato Grosso por causa da Guerra do Paraguai. A coluna expedicionária partiria de São Paulo em julho de 1865 e só chegaria ao destino em janeiro de 1867, sofrendo na pele as atrocidades da Retirada da Laguna. Sobrevivente da campanha de Mato Grosso, foi encarregado de informar ao Governo Imperial notícias do corpo expedicionário. Em 1869, depois de retornar ao Rio de Janeiro, foi convidado pelo Príncipe Conde D'Eu para ser seu secretário particular e redator do *Diário do Exército*. Taunay permaneceu no Paraguai até o desfecho da campanha, desempenhando a função que lhe rendeu elogios de seus superiores e do público.

Apesar de não ter exercido a profissão que almejava, Alfredo teve intensa participação na vida intelectual, artística, política e cultural do Brasil.

---

<sup>1</sup> As informações biográficas foram retiradas de Koseritz (1886), Taunay (1948) e Maretti (2006).

Na política, governou as então províncias do Paraná e de Santa Catarina; pertenceu ao Partido Conservador, ainda que de forma um pouco “infiel”, em razão das suas ideias; foi senador no Império brasileiro, pela então província de Goiás; defensor da monarquia e de D. Pedro II, que fora aluno de seu pai; incentivou a imigração europeia para resolver os problemas da mão-de-obra oriunda da abolição da escravatura e ainda defendeu a necessidade de se instituir o casamento civil no país, sempre propondo e executando projetos com ampla visão de futuro para a pátria. Em setembro de 1889 recebeu o título de visconde, no entanto, a Proclamação da República lhe tolheu essa carreira: por ser leal ao imperador, afastou-se da política e dedicou-se aos estudos e à literatura. Reuniu, portanto, condições para tornar-se homem bastante prestigiado.

No que concerne à carreira de escritor, foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL), cadeira 13; colaborador da *Revista Brasileira*, entre os anos de 1879 e 1881 e 1895 e 1899, depois associado do Instituto Historiográfico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Sobre seu prestígio e, mais especificamente, o de suas obras literárias, pode-se destacar, segundo Arthur Motta e Alcides Bezerra (*apud* MARETTI, 2006, p. 50), seu talento polimórfico: tratou e escreveu sobre temas variados, em diversos gêneros e diferentes suportes. Em 1929, Motta organizou, pela primeira vez, a obra de Taunay em consequência de suas edições, reedições e das traduções, classificando-as por gêneros ou suporte de veiculação: 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 e, por fim, um sumário para o estudo completo de sua biografia.

Como é de se notar, Taunay produziu muito. Ainda assim, esse homem de letras tem seu prestígio literário ligado a apenas duas de suas obras: *La Retraite de Laguna* (1871) e *Inocência* (1872); livros que avultam, com aspectos no geral positivos, em toda a fortuna crítica a seu respeito. São as obras destacadas pelos críticos consultados durante a pesquisa e citadas como as mais lidas pela população na época de seu lançamento e posteriormente. Por causa dessa recepção os estudiosos se detiveram mais sobre elas, discutindo sobre qualidades e fragilidades da composição, comparando-as e relacionando-as com os demais escritos de Taunay e de outros autores, o que resultou num diálogo entre críticos que se esperava fosse mais rico do que se pode constatar: a crítica literária parece apenas ter se

repetido nos estudos sobre Taunay e sua obra, retomando quase sempre o que já havia sido dito, ou, no máximo, respondendo a um texto anterior.

*La Retraite de Laguna* (1871) foi escrita em francês, resultado das experiências militares, viagens e de um episódio da guerra do Paraguai, que é narrado com detalhes dramáticos. Em 1874 foi traduzida para o português por Salvador de Mendonça. José Antonio de Azevedo Castro (1948)<sup>2</sup> fornece dados que auxiliam no entendimento da repercussão da obra: sob os auspícios do governo imperial, o Visconde do Rio Branco, presidente do Conselho de Ministros, desejou que a obra tivesse ampla divulgação a fim de honrar as armas brasileiras. Assim, foi lida avidamente pela população e iluminou o nome de seu autor.

Quanto a *Inocência*<sup>3</sup>, objeto desta pesquisa, elabora-se um apanhado pouco mais detido, a seguir. A obra mais famosa de Taunay é um romance campestre, regionalista, em que se narra a história de um amor impossível, tendo como cenário a natureza do Brasil central, os costumes regionais e peculiaridades da fala do sertanejo. A jovem Inocência é criada pelo pai, Martinho dos Santos Pereira, que a prometeu em casamento ao sertanejo Manecão. Um dia a moça ficou doente e seu pai a entregou aos cuidados de Cirino, um médico prático – ou seja, aquele que exerce a profissão sem ser diplomado. Ela se apaixona por ele, mas a promessa paterna é o grande obstáculo ao amor dos jovens, que morrem em nome desse sentimento impossível.

À primeira vista, para público de pouca visão crítica, pode-se pensar que se trata apenas de mais um romance de temática simplista, sem grandes novidades; mas será inocente aquele que deixar de considerar as intenções do autor, confessadas em suas *Memórias* (1948, p. 124): compor um livro marcante e decisivo para a “verdadeira literatura brasileira”. De fato, essa foi e continua sendo a obra responsável pela fama de Taunay, aquela produção que ele mesmo percebeu e declarou ser duradoura, a responsável por levá-lo às páginas da posteridade literária nacional.

Inicialmente, o tema proposto era muito mais amplo e denominava-se “As edições brasileiras de *Inocência*, do Visconde de Taunay”. Nessa proposta, pretendia-se fazer um levantamento das diferentes edições brasileiras do romance, desde a primeira até a contemporaneidade, para posteriormente analisá-las com base na crítica textual e produzir

---

<sup>2</sup> CASTRO, (José Antonio de) Azevedo. “O Visconde de Taunay: Esboço Biográfico”. In: TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. Rio de Janeiro, Instituto Progresso Editorial, 1948, p. 641-647.

<sup>3</sup> Publicado pela primeira vez em 1872, pela Livraria Civilização Costa & Santos.

uma edição crítica<sup>4</sup> do romance. As dimensões da proposta, no entanto, demandariam a geração de um grupo (não pequeno) de acadêmicos dedicados ao tema... Ao tomar contato direto com a fortuna crítica e pesquisar o número de edições existentes, constatou-se que é humanamente impossível cumprir a proposta no prazo do mestrado. Por essa razão e visando a racionalizar o trabalho notou-se a necessidade de restrição do *corpus* de pesquisa. Primeiramente, coube a preocupação com a restrição do número de edições, mantendo-se como meta a discussão das publicações em vida do autor. Ainda assim, as dimensões do confronto estariam fora dos propósitos de uma dissertação, pelo que se estabeleceu outro corte, direcionando-se, por fim, o embate para uma *demonstratio* da questão essencial que orientou as reedições de *Innocencia* durante a vida de Taunay. Decidiu-se então tomar como objeto de estudo, segundo a metodologia da *collatio*<sup>5</sup>, o primeiro capítulo das edições não póstumas do romance para essa fase inicial de um processo que já revelou o quanto será longo o caminho.

Em vida, Taunay viu publicadas três edições de seu romance campestre. A escolha das edições não póstumas toma por parâmetro considerar a sua (tácita) anuência em relação às edições, bem como sua revisão do texto antes da publicação. Isso não quer dizer, entretanto, que essas sejam, definitivamente, as edições mais confiáveis, que estejam mais de acordo com aquilo que o autor desejava para estabelecer um trabalho dessa natureza. Entretanto, em decorrência do método de trabalho, pode-se aceitá-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).

---

<sup>4</sup> A escolha do tipo de edição a ser aplicado a um texto exige reflexão do crítico e devem levar-se em consideração o público alvo almejado e a existência de edições anteriores. Cada tipo de edição é adequado a um tipo de público e devem-se evitar edições redundantes, que repitam abordagens já existentes sobre um texto. Daí a importância de conhecer o *campo bibliográfico* de um texto, ou seja, o grupo de suas edições existentes. Baseado na forma de estabelecimento do texto, Cambraia afirma que as edições podem ser *monotestemunhais* (baseadas em apenas um testemunho de um texto) ou *politestemunhais* (baseadas no confronto de dois ou mais testemunhos de um mesmo texto). Não convém para esta dissertação deter-se nas monotestemunhais porque o trabalho com *Inocência* envolve mais de um testemunho. As edições *politestemunhais* são divididas em dois tipos: *crítica* e *genética*. A primeira se caracteriza pelo “confronto de mais de um testemunho, geralmente apógrafos, no processo de estabelecimento do texto, com o objetivo de reconstituir a última forma que seu autor lhe havia dado” (CAMBRAIA, 2005, p. 104). A edição genética, de acordo com o Glossário de Crítica Textual da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em seu *site*, é aquela “apresentação, sob forma impressa e na ordem cronológica do processo de escrita, o conjunto dos documentos genéticos conservados de uma obra ou de um projecto anotados de modo a perceber-se o processo da sua escrita”. (In: <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm#E>, acesso em 18/12/12).

<sup>5</sup> Subfase da crítica textual em que são cotejados os testemunhos de um texto (CAMBRAIA, 2005, p. 135). Nessa fase são cotejados os testemunhos do texto a fim de se localizar o *lugar-crítico* (lat. *locus criticus*), um ponto em que os testemunhos divergem entre si. Essas diferenças podem surgir em diversos elementos: capítulos, períodos, palavras, ausência em um dos testemunhos, ordenação diferenciada etc.

O primeiro obstáculo a vencer foi o do acesso às edições do romance. Grata surpresa foi o *site* Estante Virtual, em que foram encontradas à venda as segunda e terceira edições do romance. No entanto, faltava a primeira edição, mas esta foi gentilmente oferecida pela pesquisadora Doutora Maria Lídia Lichtscheidl Maretti<sup>6</sup>, além das duas outras. Ao ler o texto da primeira, segunda e terceira edições (1872, 1884 e 1896, respectivamente), constatou-se que a terceira edição não seria tão importante para essa análise inicial porque está totalmente baseada na segunda, conforme explicitado no prefácio da obra. No entanto, ao ser lida, foi constatado que ela diverge na grafia de algumas palavras, provavelmente, em virtude de adequação ortográfica ao português<sup>7</sup>.

Expostos os motivos, elegeu-se *Inocência* como romance de base para o estudo a seguir, no qual se propõe a aplicação de dois procedimentos usuais da crítica textual, *recensio* e *collatio*, objetivando demonstrar as alterações às quais o texto se submeteu e a importância delas (sejam elas em função da crítica, 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<sup>8</sup>.

Trata-se da demonstração do levantamento das fontes indiretas e diretas de *Inocência* a fim de revelar como se organizou em linhas gerais, a sua fortuna crítica<sup>9</sup>, por um lado, e, por outro, especificamente como a crítica (em vida) afetou o processo de releitura (reescrita) da

---

<sup>6</sup> Pesquisadora do Visconde de Taunay, que muito pronta e gentilmente, também saiu “à caça” de um exemplar da primeira edição. Ela foi quem o descobriu no *site* da Brasiliana da Universidade de São Paulo, USP, disponível para *download*.

<sup>7</sup> Não cabe nesse contexto discutir a possibilidade de algum acordo ortográfico entre Brasil e Portugal. Entretanto, a questão certamente se encontrava em pauta e, efetivamente, deveu-se concretizar no início do século seguinte, segundo Garcia ([1997]): *A partir das Bases para a Ortografia Portuguesa de 1885, de Gonçalves Viana e Vasconcelos de Abreu, começa a avultar o nome de Gonçalves Viana como aquele que conseguirá tornar uma realidade de direito aquilo que sempre fora simples realidade de fato, variável e instável: a ortografia portuguesa. Alguns anos mais tarde, Gonçalves Viana lança a público aquela que será a maior obra sobre ortografia da língua portuguesa jamais escrita, a Ortografia Nacional, de 1904, em que ele investiga minuciosamente a fonética e a fonologia do português para elaborar um sistema ortográfico baseado em três princípios: simplificação, regularidade e continuidade, além da abrangência*. In: [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3\(9\)5-14.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3(9)5-14.html).

<sup>8</sup> A *lição* (*lectio*) é cada palavra ou grupo de palavras de um testemunho. Em havendo diferentes lições nos testemunhos, constituem-se as *variantes*. Em *Inocência*, a *lição* do testemunho da primeira edição para a segunda sofre alterações, isto é, são notadas, conforme poderão comprovar-se na *collatio* dos testemunhos, *variantes* de autor.

<sup>9</sup> Utiliza-se o conceito “fortuna crítica” segundo esta concepção, adaptada de Cambraia (2005, p. 134): “conjunto das fontes de um texto que constitui sua *tradição*”. Nesta dissertação, o vocábulo *tradição*, utilizado por Cambraia é substituído pela expressão fortuna crítica. A tradição, ou fortuna crítica de um determinado texto se divide em duas partes: *tradição direta* e *tradição indireta*, expressões substituídas neste trabalho por fontes diretas e fontes indiretas. “A *tradição direta* compreende todos os testemunhos de um dado texto, de forma geral composta basicamente de testemunhos manuscritos (*tradição manuscrita*) e impressos (*tradição impressa*). Já a *tradição indireta* compõe-se de todos aqueles testemunhos que não são propriamente registro literal de um dado texto, mas estão intimamente ligados a ele, tais como traduções, paráfrases, citações, etc.”. Aqui as fontes indiretas analisadas são os textos de críticos literários e estudiosos da literatura; as fontes diretas são as duas primeiras edições impressas do romance *Inocência*, datadas de 1872 e 1884, respectivamente.

obra pelo autor. A finalidade da retomada da fortuna crítica é subsidiar as discussões que serão feitas partindo de dados das fontes indiretas confrontados com dados das fontes diretas. 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 poderá ser comprovado pela análise textual da *collatio*, fechando o ciclo que envolve o dito sobre *Inocência*.

## 2. FORTUNA CRÍTICA

### 2.1.FONTES INDIRETAS

Apesar das boas referências à *Retirada da Laguna*, nada se compara ao número de estudos, textos e à quantidade de pronunciamentos dos críticos sobre *Inocência*<sup>10</sup>, cujo título vem sempre associado ao autor. A quantidade de estudos se aproxima de trinta textos de caráter crítico, dos quais foram selecionados alguns para análise da fortuna crítica. Além disso, há outros materiais sobre *Inocência*, tais como reportagens específicas sobre o romance em datas comemorativas, comentários em dicionários bibliográficos, esboços biográficos etc. Esse número aproximado de estudos não está fechado, uma vez que mais textos sobre o romance podem ser descobertos. Algumas declarações são muito citadas, tais como o comentário de Francisco Otaviano, de 1872, ano da primeira edição do romance, mas em nenhum dos textos consultados há indicações precisas de fontes que levem à leitura completa deste comentário ou estudo.

Como o trabalho envolve as questões sobre a gênese do texto, quanto às diferentes edições de uma mesma obra, ele se apoia nos princípios e metodologia da crítica textual, que indica como primeiro passo para uma pesquisa, a *recensio*, isto é, um levantamento de textos sobre o objeto de estudo e a apreciação do que se publicou a respeito desse texto. Trata-se de um rápido percurso sobre as fontes indiretas de *Inocência* a fim de revelar como se organiza sua fortuna crítica, através dos tempos e por intermédio de várias contribuições, ao mesmo tempo em que se permite reafirmar e resgatar opiniões, às vezes divergentes, mas na maioria delas, convergentes, presentes em textos úteis para a história, a literatura e os estudiosos ou tão somente apreciadores do Visconde de Taunay, que certamente se verão identificados e/ou refutarão algumas das opiniões.

Para a elaboração deste quadro, foram selecionados os seguintes autores e textos:

- 2.1.1. Presalindo de Lery Santos, no *Pantheon fluminense: esboços biográficos*, escreve sobre “Alfredo d’Escagnolle Taunay”, em 1880;
- 2.1.2. Augusto V. A. Sacramento Blake, em seu *Diccionario Bibliográfico Brasileiro*, de 1883, refere-se à biografia e bibliografia de “Alfredo de Escagnolle Taunay” em seu primeiro volume;

---

<sup>10</sup> Informação reiterada nos textos da fortuna crítica e que pode ser comprovada mais especificamente em consulta aos anexos de MARETTI (2006).



- 2.1.3. Martín Garcia Mérou, em *El Brasil Intelectual: impresiones y notas literarias*, capítulos XIII a XVI, de 1900;
- 2.1.4. José Veríssimo, nos *Estudos de Literatura Brasileira*, capítulo XII, “Taunay e a *Inocência*”, de 1901;
- 2.1.5. Sílvio Romero, em seus *Outros estudos de litteratura contemporanea*, de 1905, no capítulo XI, intitulado “O visconde de Taunay (o homem de letras)”;
- Lúcia Miguel Pereira, autora de dois textos importantes sobre o Visconde e seus contemporâneos, a saber:
- 2.1.6. “Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olympio”, na *Revista do Brasil* em 1941;
- 2.1.7. E o capítulo “Três romances regionalistas” de sua *Prosa de ficção (1870-1920)*, lançado em 1950;
- 2.1.8. Antonio Candido, na sua *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos), 1969, no capítulo VII – “A corte e a província” – no qual discorre sobre o “Romance de Passagem” e “A sensibilidade e o bom senso do Visconde de Taunay”;
- 2.1.9. Dino Preti no estudo “O regionalismo. Visconde de Taunay”, um dos capítulos do livro *Sociolinguística: os Níveis de Fala (Um estudo Sociolinguístico do Diálogo na Literatura Brasileira)*, de 1974, em que a representatividade da variação linguística da língua portuguesa é avaliada e analisada com base em textos significativos da literatura brasileira;
- 2.1.10. Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1975, no capítulo “Sertanistas”;
- 2.1.11. Francisco Maciel Silveira, em “Tragédia da Nocência - Para Ler sem Inocência”, prefácio da quinta edição do romance pela FTD, de 1992;
- 2.1.12. E finalmente, Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, em detalhado estudo sobre a vária produção do autor: *O Visconde de Taunay e os fios da memória*, de 2006.

Essa possível organização dos referenciais textuais pretendeu-se cronológica por meros efeitos didáticos e de análise do pensamento, recepção e crítica *do e sobre* o autor no transcorrer do tempo. Para cada um deles, um subtítulo que sintetize a principal ideia de seu autor em relação a *Inocência*.

2.1.1. “ALÉM DA *RETRAITE DE LAGUNA* TEM O SR. ESCRAGNOLLE TAUNAY PUBLICADO MUITAS OUTRAS OBRAS E ESCRITOS, DOS QUAES ALGUNS FORAM ACOLHIDOS COM GRANDE FAVOR.”

Não foi em vão que se optou pela escolha dessa frase para sintetizar o pensamento de Santos<sup>11</sup>, em 1880. O estudioso apresenta o Sr. Taunay como um dos nomes esperançosos da nova geração, na carreira política e literária e relaciona a biografia do autor: a ascendência artística francesa, a boa educação recebida, o bacharelado em belas letras, a passagem pela escola militar, a ida para a Guerra contra o Paraguai e outras informações referentes à vida militar e política de Alfredo d’Escragnolle Taunay.

Apesar de este texto ter sido publicado oito anos após o lançamento de *Inocência*, o que mais chama a atenção é o destaque para *La Retraite de Laguna* apenas. A seguinte declaração talvez possa explicar a dificuldade de se encontrar textos sobre o romance campestre nessa época que compreende o período de 1872, lançamento da primeira edição, e 1884, ano da segunda edição: “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).

Como é sabido, a primeira edição da *Retraite* é de 1871, publicada em francês. O estudioso comenta que ela foi traduzida por Salvador de Mendonça por ordem do senador João José de Oliveira Junqueira, ministro de guerra, em 1874. Portanto, nesse intervalo de tempo, já nascera *Inocência*, mas a ela, nenhum comentário. Já a *Retraite* é apontada como merecedora de elogios até de críticos estrangeiros tais como: Cuvillier Fleury, general Ambert, Fournier, Ernest Aimé e outros franceses, ingleses e alemães. Desses elogios, Lery Santos transcreve alguns, mas a sua avaliação de *Inocência* não aparece no texto.

No apartado IV se tem a impressão de que *Inocência* será destacada, mas apenas aparece em uma lista de outras obras e escritos do autor que foram acolhidos com grande favor, com data de publicação equivocada.

Quase no final do texto, o derradeiro suspiro e enfim uma alusão a *Inocência*. Trata-se de uma análise que o literato português Pinheiro Chagas teria feito desse romance, em 1874, cuja fonte não é citada; há somente um comentário a respeito das observações de Chagas: ele enaltece as personagens do romance, sobretudo *Inocência*, responsáveis pela qualificação de

---

<sup>11</sup> SANTOS, Presalindo Lery dos. *Pantheon fluminense: esboços biográficos*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1880, p. 103-115.

Taunay como “um romancista na extensão da palavra”, pelo fato de o escritor ter dedicado especial atenção ao desenho das fisionomias e à constituição dos caracteres.

O português reflete sobre o quanto seus compatriotas desconheciam “essa potente seiva litteraria d’essa nação vigorosa e juvenil” (*apud.* SANTOS, 1880. p. 114); enquanto muitos deles ainda afirmavam que os brasileiros iam beber nas fontes da Europa, aqui no Brasil surgiam escritos de uma literatura verdadeiramente nacional: os poetas se inspiravam nas torrentes natais e os romancistas na sociedade. Dentre eles, Chagas destaca aquele que se escondia sob o pseudônimo de Sylvio Dinarte, o primeiro romancista contemporâneo brasileiro. Também qualifica positivamente as colaborações de Taunay na imprensa, política e nas composições musicais.

Conclui de modo grandioso: “O credito que já adquirio o Sr. Escragnolle Taunay na republica das letras garante-lhe brilhante lugar, e augura que será considerado senão o nosso primeiro litterato pelo menos um dos mais notaveis e infatigáveis que tem até hoje honrado a litteratura brasileira.” (*ib.id.* p. 115).

#### 2.1.2. “INNOCENCIA: ROMANCE. RIO DE JANEIRO, 1872.”

O segundo texto é de 1883, extraído do *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Augusto V. A. Sacramento Blake.

No verbete “Alfredo de Escragnolle Taunay”, se encontram novamente as informações biográficas, a vida do militar, o texto de Lery Santos e também a citação que esse último fez do *Diccionario universal de Larousse*: no tomo 15º, letra T se encontra o nome de Taunay.

Mais uma vez o destaque é dado à *La Retraite de Laguna* “por si só suficiente para immortalizar seu autor”. (BLAKE, 1883, p. 56).

As demais obras do Visconde aparecem com um pequeno comentário, de teor mais descritivo que analítico e de *Inocência* só são citados o gênero, o local e a data de publicação.

#### 2.1.3. “INNOCENCIA ME PARECE SIN DISPUTA LA MÁS HERMOSA NOVELA ESCRITA EN SUD-AMÉRICA POR UN SUDAMERICANO.”

O argentino Mérou (1862-1905) foi poeta, romancista, ensaísta e político, mas prevalece em suas produções o labor de crítico.

A leitura dessa fonte permite perceber que as impressões, análises e constatações de Mérou serão a base das abordagens subsequentes da crítica sobre Taunay.

O texto começa apresentando a biografia do Visconde, extraída do esboço biográfico composto por Carlos Von Koseritz<sup>12</sup>. Discorre sobre a obra no geral, apontando a originalidade do autor brasileiro como fruto de sua íntima comunicação com a alma do país, de sua familiaridade com a natureza e o conhecimento perfeito da psicologia do sertanejo. Para exemplificar o conhecimento do sertanejo transcreve as primeiras páginas de *Inocência*, para dar ideia ao leitor do talento de Taunay na reprodução das cenas e tipos do interior.

Graças à origem da família de pintores e pela descrição bem elaborada em suas obras, o processo de criação de Taunay passa a ser qualificado tomando por empréstimo termos específicos de outra forma de arte: pinceladas, variedade de tons de sua paleta.

Sobre as personagens taunaynianas que lhe inspiram simpatia, destaca *Inocência*: “la más hermosa de sus creaciones, (...) flor del desierto” (MÉROU, 1900, p. 153) e apresenta rápidos delineamentos dela, recorrendo ao enredo e às demais personagens que com ela se relacionam no romance.

No apartado XV, em que se refere à *La Retraite de Laguna*, Mérou deixa claro sua preferência por *Inocência*, considerada por ele o mais belo romance escrito na América do Sul por um sul-americano; também afirma que desde a primeira edição, seguiu uma “(...) carrera de triunfos. No conozco ninguna obra de su género, aparecida en nuestro continente, á quien se haya deparado una fortuna semejante” (MÉROU, 1900, p. 153). Neste ponto cabe esclarecer o termo “fortuna”, que traduzida do espanhol para o português, nesta sentença, adquire o valor de “êxito, sucesso”, que facilmente poderia ser confundido com a fortuna crítica, isto é, o conjunto de textos sobre determinada obra.

Apesar dessa afirmação, datando a fama de *Inocência* de 1872, Mérou não cita quais fontes poderiam comprovar esse sucesso, não esclarece o êxito da primeira edição e passa a tratar do mérito do romance devido a sua consagração estrangeira: a obra de Taunay seduzira irresistivelmente os leitores, por isso as traduções para o francês, inglês, italiano, alemão, dinamarquês e o japonês.

Para analisar o romance, sintetiza o enredo, apresenta as personagens e ressalta a poesia da região representada, os costumes e peculiaridades de seus habitantes. Segundo o estudioso, o poderoso atrativo da obra poderia ser atribuído à alternância de situações cômicas e trágicas. Finaliza sua análise reiterando o misterioso encanto que circula pelo texto literário,

---

<sup>12</sup> Esta biografia está à disposição do leitor no anexo I.

sua poesia latente e a impossibilidade de definir o motivo do sucesso dessa obra que para ele era uma das criações mais puras do romance contemporâneo e sem dúvida a mais formosa produção do gênero publicada no Brasil.

#### 2.1.4. “O FORMOSO ROMANCE DO VISCONDE DE TAUNAY”

Texto escrito pelo principal idealizador da Academia Brasileira de Letras, pelo lançamento da quarta edição do romance, considerado por ele incomparável dentre as produções do Visconde, pela Bibliotheca Laemmert. O crítico revela admiração e apreço ao livro “imortal”, um dos mais estimados de nossa literatura, o que, segundo ele, já havia sido previsto por Francisco Otaviano em 1872<sup>13</sup>.

Veríssimo aponta o aumento da popularidade, não inferior à de Macedo, e do número de leitores, crescente com o passar do tempo, provando-o pelo número de traduções: duas edições em menos de três anos, o que “no Brasil não é comum” (VERÍSSIMO, 1901, p. 266).

Compara *Inocência* ao *Guarani* e à *Iracema*, de Alencar, marcando a estima, o renome e a superioridade do primeiro em relação aos demais; os três, talvez, entre os mais queridos dos leitores brasileiros da época. Em Taunay há representação máxima do mundo e da vida real, um quadro realista, na pura acepção do termo realismo na arte, exemplificado no primeiro capítulo do romance, de sentido mais topográfico que artístico, para dar a impressão de fidelidade absoluta. Segundo o crítico, as responsáveis pela intensa vida do livro são a inspiração da realidade e da sinceridade.

Exalta *A Retira da Laguna* e *Inocência*: “De Taunay, viverá porventura longamente (quem ousaria prometter a eternidade?) a *Innocencia*.” (VERÍSSIMO, 1901, p. 269), inferiorizando as demais composições do autor, fato que teria provocado o ressentimento de Taunay.

O crítico faz um breve resumo do enredo do romance e passa então a julgar o seu valor: “Taunay, porém, poz tanto de talento, de graça, de espírito, de poesia nesta historia simples, juntou-lhe tantos e tão interessantes episodios, conta-a com tal arte e sentimento, que fez della a obra-prima que é a *Innocencia*.” (*ib. id.* p.271).

---

<sup>13</sup> Comentário utilizado como argumento de autoridade por praticamente toda a crítica sobre *Inocência*, datado de 1872, mas que não foi encontrado durante a *recensio*, apesar de buscas constantes, em virtude de não haver nenhuma indicação precisa de fonte onde possa ter sido publicado por completo. Parte da afirmação, justamente a reiterada pela fortuna crítica, aparece como epígrafe da segunda edição: “... *Innocencia*. Este livro terá longa vida, do mesmo modo que se póde, ainda hoje, viajar a Escossia com as novelas de Walter Scott por guias”. Iniciada por reticências, a afirmação leva a crer que exista mais texto antes, o que não pode ser respondido com exatidão até o momento.

Volta à comparação com Alencar quando afirma que a personagem Inocência é uma das mais felizes criações da nossa ficção, em detrimento dos tipos femininos daquele, sem graça e delicadeza. Temos a sertaneja desenhada com amor, de leve, virgem dos primitivos, apresentada numa penumbra discreta, na sombra do quarto ou da noite, que a idealiza sem desfigurá-la; doce figura, donzela matuta, imagem dolorosa e esbelta, ingênua e triste, prisioneira de costumes e preconceitos tradicionais, que deixa sua impressão em nossa mente, apesar de “aparecer” no romance apenas quatro ou seis vezes.

Afirma ainda, “Na época do seu aparecimento, era o romance de Taunay uma perfeita novidade em a nossa literatura, uma obra distinta, pouco parecida com o que então tínhamos”. (VERÍSSIMO, 1901, p.275), subentendam-se aqui os romances de Alencar, Macedo e Bernardo Guimarães.

Taunay, talvez sem intenção literária, inaugura no Brasil o romance “verdadeiro” da vida brasileira: real, exato, copiado do natural, com simplicidade de meios, língua chã e trivial, num estilo natural, sem pretensão reconhecível de estética — eis a opinião de Veríssimo, que diz não saber se seria a mesma do público e da crítica...

Retoma a forte impressão que lhe causara a quantidade de edições do texto e suas possíveis alterações: “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).

Finaliza com previsões de longa vida ao romance, que reiteram o já exposto durante uma apreciação positiva da obra:

Viverá na nossa literatura pela emoção verdadeira, simples e sincera do seu drama, pela sua exatidão como quadro da nossa vida e da nossa paisagem; pela excelência da sua composição; ainda, pela língua correta, singela e graciosa em que está escrito, língua que não é a da moda de um dia, mas que na sua mesma simplicidade tem a melhor defesa contra as variações do tempo e os caprichos dos estilos literários (VERÍSSIMO, 1901, p.277).

#### 2.1.5. “A MESMA PALIDEZ DE ESTILO DE TODOS OS SEUS IRMÃOS MAIS ANTIGOS OU MAIS NOVOS”

O que dá mote a esse texto de Silvio Romero é a publicação do livro póstumo, *Ao entardecer* (1901). Inicialmente, afirma ter combatido Taunay em vida, o que o leva a divagar sobre o papel e o momento de efetuar a crítica literária, depois elogia o Visconde: “esse belo tipo de homem [...], esse fecundo escritor e inteligente político — bem merece e bem está a

pedir um estudo largo e impessoal” (ROMERO, 1905, p.188). Provavelmente o adjetivo “impessoal” se refira ao texto de Veríssimo, contemporâneo e membro das reuniões intelectuais da Academia Brasileira de Letras, que deixa explícitas as suas marcas de apreciação à *Inocência* e a Taunay, enquanto opinião, deixando revelar-se mais pelo gosto pessoal.

Romero objetiva demonstrar a importância do autor, “procurar o posto deste entre os seus irmãos de origem e buscar uma ideia geral e objetiva do saudoso e mal estudado homem de letras” (*ib.id.* p. 188). O estudioso cita os vários gêneros pelos quais o escritor circulou, mas sobreleva o romanesco, onde se mostra “um dos mais brasileiristas havidos”.

Sua paixão pela paisagem brasileira se deveria a duas circunstâncias: o avô e o pai pintores, apaixonados pelo exótico paisagismo brasileiro, e as viagens por São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso durante a expedição da campanha do Paraguai. Começou pelas descrições; foram elas que lhe teriam despertado o talento e o gosto de escrever. Seus melhores romances e contos têm cenário e personagens oriundos de locais por ele visitados. Seu brasileirismo manifestar-se-ia também no sentimento de solidariedade nacional e de pátria, marca intensa em sua obra e ideais.

Divide os romances em duas categorias: os da roça e do sertão, e os das cidades e dos salões, nos quais foi muito menos feliz. Prefere os primeiros porque o autor teria se mostrado mais destro na pintura da natureza e dos tipos populares. Aponta como suas melhores obras *A Retirada da Laguna* e *Innocencia*.

O maior elogio que se lhe pode fazer, de acordo com o crítico, refere-se ao sentimento de paisagem e ao conhecimento direto da natureza brasileira. No mais, não suporta paralelos com os melhores romancistas nacionais. “Faltam-lhe a imaginação, a poesia, a eloquência, a graça que enchem as páginas de Alencar, a tintura, a perspicácia, a elegância e distinção no dizer que avultam nas de Machado de Assis.” (ROMERO, 1905, p.196). Seus romances, do ponto de vista do enredo, do estilo ou da linguagem são vistos por Romero como de ordem secundária: falta-lhe imaginação.

Nas descrições da natureza brasileira produzidas por Taunay não se encontram “âmplos e fascinadores quadros vivos e deslumbrantes telas” (ROMERO, 1905, p.196). Suas descrições são sempre sem cor, sem imaginação, como no exemplo das primeiras páginas de *Innocencia*; exatamente como se esperava. O leitor sempre saberá que tudo aquilo é exato, foi visto pelo escritor e o impressionou.

Mas que pobreza de vocabulário, que falta de imaginativa, que ausência de vigor, de colorido nas tintas, que míngua de poesia!  
 Como descoram ante as descrições de Alencar, de Ramalho, de Eça, de Herculano! Não deixou, no gênero, uma só página completa, perfeita, superiormente acabada; sempre escopos, tirados ao vivo, e certo, porem sempre por concluir e aperfeiçoar (ROMERO, 1905, p. 197).

O estudioso sugere formas mais detalhadas de estudo sobre Taunay: abordar sua estética, sua filosofia, sua intuição do mundo e da sociedade e a representação do homem em suas obras, haja vista que natureza e homem são suas duas eternas fontes.

*Innocencia* estranhamente surge entre as narrativas da guerra, de cenas e tipos que com ela se relacionam, entre os romances da cidade e das gentes civilizadas: “destaca-se a encomiada *Innocencia*, quanto ao centro em que se passaram os fatos e quanto às personagens que nele tomaram parte” (*ib.id.* p. 203), o que pode ser justificado por conta de que a ação se desenvolva mais próxima, não mais nos extremos de Mato Grosso, matas e campinas do Paraguai:

O romance é bem feito, o enredo bem tecido, o desdobrar da fábula singelamente arquitetado. Cenas naturais e tipos populares abundam no livro: mas noto-lhe a mesma ausência de vigor, de fortes tintas, a mesma palidez de estilo de todos os seus irmãos mais antigos ou mais novos (ROMERO, 1905, p. 203).

Seria muito ingênuo esperar elogios do crítico, que veio conduzindo seu discurso para esse fim, sempre comparando Taunay a outros escritores e reafirmando sua “menoridade”, sua falta de imaginação, de cores. Critica ainda os personagens do romance, apontando que “os melhores retratos, as figuras mais vivas são – quem tal diria? a dos dois doentes – Coelho, o empalamado, e Garcia, o morfético.” (*ib. id.* p.204). Meyer e José Pinho são caricaturas sem sinais de vida real.

#### 2.1.6. “INNOCENCIA É, SEM DÚVIDA, O MELHOR ROMANCE DE TAUNAY”

As ideias, afirmações e reflexões de Lucia Miguel Pereira aparecem citadas, explícita ou implicitamente, em diversos outros textos da fortuna crítica sobre *Inocência*<sup>14</sup> (isso inclui alguns dos lidos e não citados aqui por ordem de tempo e da necessidade do trabalho). Por esses motivos, é imperioso citá-la nesse breve trajeto de recortes e opiniões sobre aquele que é o romance mais famoso do Visconde de Taunay.

---

<sup>14</sup> Por exemplo: Candido (1975) e Maretti (2006).



O primeiro texto investigado da autora é de 1941: “Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olympio”. Por ocasiões óbvias, não será feita alusão aos trechos que se referem aos dois contemporâneos de Taunay.

“*Inocência* 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). Essa é a afirmação categórica, em tom de definição e estabelecimento do lugar de *Inocência* em nossas letras, que dá início ao pensamento de Lucia Miguel Pereira, influente crítica literária, biógrafa, ensaísta e tradutora brasileira da primeira metade do século XX.

Ela afirma que tanto as qualidades quanto os defeitos mais latentes de Taunay se acomodam no romance rural. Como qualidades surgem o sentido do pitoresco, a naturalidade dos diálogos e a arte de aproveitar os valores secundários tais como a natureza, o ambiente, os tiques e os modismos das personagens. Os defeitos são a excessiva simplicidade, a pequena penetração psicológica e a ausência de complexidade e mistério.

A reconstituição do ambiente seria seu valor principal; assim, a atmosfera adquire maior relevo do que a ação, característica que não é tão bem vista pela estudiosa em questão, que deixa clara sua opinião ao aludir ao primeiro capítulo de *Inocência*:

Prolixo nas descrições, Taunay só principia a ação de *Inocência* no segundo capítulo. Mas no primeiro, se desperdiça páginas e páginas com paisagens acadêmicas, aproveita também para começar a dar uma idéia do ambiente social do romance (PEREIRA, 1941, p.90).

Com conectores de recursos argumentativos (*se desperdiça páginas... aproveita também*), no entanto, ela consegue reverter o quadro ao empregar o “defeito” do estilo do autor para revelar uma “qualidade” proveniente daí e ainda afirma, na mesma página que “A região vive em *Inocência*”.

A personagem Inocência é menos atraente e interessante que seu pai: uma clássica menina de dezoito anos, vítima de um amor infeliz, sem personalidade definida. Dentro do livro e da realidade que representa, ela é verossímil, pois as mulheres da época representada serviam apenas para o casamento, eram prisioneiras sem direito à instrução.

Na opinião da estudiosa, os heróis do romance são Pereira e os costumes sertanejos, que constituiriam a melhor parte do livro, viva e sugestivamente descritos: “vistas através deles, as personagens adquirem maior densidade, embora, a não ser Pereira, e este mesmo com certas reservas, nenhuma tenha relevo próprio.” (*ib.id.* p. 92). Para ela, as demais personagens seriam convencionais, criaturas com apenas dois ou três traços que se diluíam e quase desapareciam por causa do ambiente, mas haveria uma coesão lógica entre elas e ele.

Embora tenha apresentado fragilidades do romance, destaca como aspectos positivos a linguagem das personagens (viva e rica de expressões locais); a cena que abre o romance, narrando o encontro de Cirino e Pereira, considerada encantadora de naturalidade e o fato de o romance ter sido construído como uma obra de arte - um todo que se nutre da sociedade em que o autor viveu, mas que consegue ser independente dela. A fidelidade pode ser qualidade, mas é secundária quando o romance consegue realizar-se inteiramente, criar o seu mundo próprio, que se relaciona com o real pela essência humana das personagens. A partir dessa concepção, a crítica comprova que o romance em questão logra tal objetivo:

Apesar de um tanto simplificada, de um tanto esquematizada, essa essência existe, em *Inocência*, e a sua harmonia com o ambiente confere ao livro, embora tenha sérios defeitos de técnica – descrições demasiadamente longas, sem nada a ver com o desenvolvimento da ação ou ambientação das personagens, dramatização excessiva de certos lances, fazendo os heróis parecerem inferiores às circunstâncias – essa capacidade de criar o seu mundo, que é a marca do verdadeiro romance (PEREIRA, 1941, p. 92).

#### 2.1.7. “INGÊNUO IDÍLIO SERTANEJO”

Em seu novo texto, Lúcia Miguel Pereira traça um panorama um pouco mais completo sobre Taunay, com ideias mais amadurecidas: reafirma a existência de obra extensa e vária, comum a praticamente todos os críticos que desse autor se ocupam, acrescenta dados biobibliográficos e observa que o filho de franceses é inteiramente brasileiro, pelo sentimento, índole e amor ao país. Sobre *Inocência*, divulga uma novidade: foi publicada primeiramente em folhetins, no jornal *A Nação*, sob o pseudônimo de Silvio Dinarte.

Apesar desses novos elementos, insiste na importância da *Retirada* e de *Inocência* para que o Visconde ocupe lugar na literatura brasileira. Ele teria sido, sobretudo, um paisagista, um pintor, daí sua visão plástica dos seres e das coisas, os vultos humanos como elementos da paisagem, o êxito quando colocou em cena personagens rústicos, que não competissem com o ambiente, mas que reforçassem a cor local.

Ela afirma ainda que Taunay possuía, sem grande relevo, o íntimo sentimento da língua, a graça da narrativa, o poder de animar personagens e a arte de criar ressonâncias, o que seria o dom essencial do romancista. Como se nota, trata-se de observações já feitas em seu texto anterior e também por alguns dos críticos de Taunay.

Para provar a honestidade intelectual e a sinceridade do autor no equívoco de si mesmo, Pereira cita Veríssimo (1901) no tocante ao episódio dos “ciúmes” que Taunay teria

manifestado das outras obras em relação às duas que lhe consagraram. Se o Visconde estivesse preocupado apenas com a fama, teria escrito mais aos moldes de *Inocência*, que teve triunfo rápido e completo, mas não: preferiu arriscar com o que lhe faltava: o conflito psicológico e a representação dos costumes da alta sociedade carioca, pontos em que a opinião dessa autora vai ao encontro de Romero, que cita diretamente. A desenvoltura para tratar de matutos se perdia ao lidar com gente de sua classe e cidade:

medíocre romancista cidadão, nada acrescentando ao que já haviam feito Macedo e o Alencar do mesmo gênero, ele é, naquilo que Silvio Romero chamou de “meio naturalismo tradicionalista e campestre”, uma das maiores figuras. É pois como autor de *Inocência* que deve ser aqui analisado (PEREIRA, 1988, p.43).

A autora lança uma questão que, para ser respondida, remete a outro texto da fortuna crítica, já comentado neste trajeto, o de Veríssimo: “O que há de tão sedutor nessa novela?”. Esta opção mostra uma tendência da fortuna crítica reunida: o que foi escrito sobre o autor e sobre *Inocência* começa a ser (re)utilizado, entrelaçado a outras tramas, que podem ou não dizer algo novo, diferente daquilo que já foi dito.

Para responder ao questionamento lançado, Pereira alega que para os contemporâneos de Taunay o romance agradou pela “perfeita novidade” que, segundo José Veríssimo, fazia dela “uma obra distinta, pouco parecida com o que então tínhamos” (VERÍSSIMO, 1901, p.275). Passada a novidade e os anos, segue o encanto e até mesmo a frescura, o que Veríssimo já prenunciara há mais de quarenta anos.

É curioso notar que a intriga de hábitos peculiares de determinada época e região, como a autoridade paterna, a reclusão e a educação das mulheres, o valor da honra e a sua manutenção a qualquer custo não se transformaram em simples documento de um idílio cândido e trágico. As personagens, criaturas, caricaturas, convencionais, de simplicidade esquemática, tornam flagrante a fatalidade do meio estreito e primitivo em que vivem. O enredo é previsível, há uma “íntima conexão entre o caso, as personagens e o ambiente, conexão essencial que confere a *Inocência* a sua resistente vitalidade” (PEREIRA, 1988, p.44); quanto à sua verossimilhança em relação ao mundo criado a partir da realidade observada, nota-se que já havia sido apontada no texto anterior de Pereira.

A fatalidade seria mais sensível, no sentido de se senti-la, em virtude de os costumes e a natureza da zona central serem as peças principais do livro, tanto que têm lugar de destaque já no primeiro capítulo, deixando a ação para o segundo. O narrador fluente,

ainda que prolixo, evoca a terra e a gente para preparar os lances da história que tem para contar.

As notas de rodapé revelam, ainda segundo Pereira, a preocupação por parte do autor de pôr em cena hábitos, fala e pensamentos, que caracterizassem e vinculassem as personagens ao grupo humano de onde as tirara. O romance funcionaria então como um meio de observação, agente de aproximação entre as camadas do país.

De acordo com a estudiosa, não se poderia dizer que se trata de um romance realista: só o foi na formação do ambiente. À parte da ideia da escritora, é relevante neste momento mais uma informação para discussão. Essa questão liga-se à polêmica situação de Taunay e à necessidade de enquadrar determinado autor em determinado estilo literário; ele é apontado por alguns como escritor de transição, por outros como romântico e por alguns estaria na lista dos primeiros realistas. Aqui está o perigo dessa rotulação comum aos estudiosos dos movimentos literários, que insistem em fixar parâmetros e limites utilizando-se de aspectos e traços tão tênues que podem mudar muito facilmente.

Retornando a Pereira, constata-se a afirmação de que as personagens são convencionalmente românticas, o tipo ideal, com todas suas características e fraquezas psicológicas: Cirino é o amoroso; Inocência, a virgem apaixonada; Pereira, o pai ciumento; Manecão, o sertanejo rude; Meyer, o cientista. São apreciadas tão somente pelo papel que devem representar no entrecho; logo, podem perder, às vezes, a veracidade. Copiar modelos vivos transforma as personagens em caricatura, espécies de fantoches, e por isso as criaturas de Taunay não teriam profundidade psicológica, seriam meros “tipos”.

É importante ressaltar que, antes da publicação desse segundo texto da autora (1950), foram publicadas as *Memórias* do Visconde de Taunay, em 1948, que certamente foram lidas por ela. Antes, no texto de 1941, as personagens do romance figuravam entre as qualidades do autor, apesar de se enfatizar a falta de penetração psicológica das mesmas e a ausência de complexidade e mistério. Apresentavam, segundo ela, linguagem viva, rica de expressões locais, mas eram convencionais, parecendo criadas para favorecer o ambiente. Afirmava, no entanto, haver uma coesão lógica entre eles. Ainda em 1941, ela asseverava que o romance havia logrado nutrir-se da realidade experimentada, mas que constituía um todo independente da sociedade em que o autor viveu; apontava a fidelidade como qualidade secundária porque o romance teria se realizado plenamente, criando seu mundo próprio, relacionando-se com o real pela essência humana das personagens.

Nas *Memórias*, Taunay confessa que se baseou em modelos reais, pessoas que conheceu durante suas viagens, para a criação das personagens do romance. Talvez venha daí a mudança de posicionamento da autora, que utiliza uma observação de Olívio Montenegro: “Taunay soube transcrever a realidade, mas não a pôde criar.” (*apud* PEREIRA, p. 45), para explicitar seu amadurecimento de pesquisadora.

Como se pode notar, Lucia Miguel Pereira acrescenta mais alguns pontos ao seu texto anterior sobre o romancista regionalista, parte das mesmas ideias centrais daquele, diferindo apenas no final, em que afirma, com o apoio da citação de Montenegro, que o Visconde não conseguiu criar uma “realidade” dentro de seu romance.

#### 2.1.8. “*INOCÊNCIA*, UM DOS ROMANCES MAIS BONITOS DO ROMANTISMO”.

Antonio Candido, um dos mais importantes críticos e estudiosos de literatura e da vida social brasileira, é imprescindível nos estudos sobre Alfredo d’Escragolle Taunay. Os frutos de suas reflexões são, de longe, os mais citados, retomados e fundamentados quando se faz alusão ao fluminense de ascendência francesa.

A esse crítico não lhe apetezem as rígidas divisões arbitrárias da história literária: insuficientes, mas necessárias, segundo ele e polêmicas quando se trata de Taunay. Em seu capítulo “Romance de Passagem”, a transitoriedade do autor será mais cuidadosamente abordada. O autor se propõe a discorrer sobre a etapa final da ficção romântica, por volta de 1870, e elege 1872 como o marco dessa etapa, ano de publicação de *Inocência*. Cita Machado de Assis, Franklin Távora e Taunay, realçando, como os demais críticos, *Inocência*, o livro inaugural, uma obra prima.

O crítico se detém em Távora e Taunay porque a obra de ambos teria encerrado harmoniosamente o período romântico com pleno nacionalismo literário: “Poucos terão efetuado levantamento tão cabal do país quanto Alfredo de Taunay que, na ficção e no documentário, só fez descrever as suas cidades e campos, a natureza e o homem, preocupado em registrar, depor, interpretar” (CANDIDO, 1969, p. 296).

A crítica de Antonio Candido revela-se mais ponderada, não tão ofensiva quanto a de Romero, mas similar às de Pereira e Alfredo Bosi, ao apontar qualidades e fragilidades da produção de Taunay, que se utilizou da descrição para exaltar o país, ideia essa que percorre os textos comentados.

Alguns críticos situam o romancista fora do período romântico, o que parece plausível ao estudioso, pois se trata de um “escritor de transição”:

Apesar disso prefiro enquadrá-los [Taunay e Távora] no Romantismo, onde os prende a retomada das preocupações centrais do nacionalismo literário, e uma espécie de balanço que dão (ao lado primeiro de Machado de Assis) de todos os temas das etapas anteriores (CANDIDO, 1969, p.297).

Taunay comparado a Távora “é igualmente mediano, tem mais senso artístico, e continua vivo graças ao idílio sertanejo de *Inocência*, um dos romances mais bonitos do Romantismo” (CANDIDO, 1969, p.297).

As divisões subsequentes foram utilizadas por Candido em sua análise e mantidas nesta retomada.

a) A “sensibilidade” “e o bom senso de Taunay” teriam se destacado dentre seus contemporâneos; ele teria se diferenciado como viajante do sertão, de onde levou a experiência que foi depurada pela sensibilidade e a cultura da música e das artes plásticas: “A combinação de senso prático e refinamento estético fundamenta suas boas obras e compõem o traçado geral de sua personalidade” (CANDIDO, 1969, p.307). Aqui já se reafirmam alguns pontos dos textos anteriores: apenas algumas obras são boas e há presença marcante das lições recebidas da família de artistas, que influenciaram a visão/apreciação do exotismo brasileiro.

Candido passa então a discorrer sobre o primeiro capítulo do romance campestre. Afirma que ele apresenta 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” (*ib.id.* p. 308). Note-se aqui a diferença de julgamento do primeiro capítulo do romance, antes considerado prolixo, perda de páginas, convencional e, na visão de Candido, elevado a uma *ouverture*.

Seu brasileirismo seria decorrente e se manifestaria na visão exótica e brilhante da pátria, território que o militarismo o fez conhecer e defender; por isso teria enfrentado a paisagem, ao invés de contemplá-la apenas. Mescla entusiasmo plástico (do músico e desenhista) à consciência dos problemas econômicos e sociais. O sertão e a guerra seriam seus fascínios e aparecem em suas duas obras consideradas mais importantes: *A Retirada da Laguna* e *Inocência*, mais uma vez.

b) “Impressão” da mocidade e “lembrança” com que as conservou seriam as palavras-chave da obra do Visconde.

Segundo o crítico, Taunay foi o único de seu tempo que escrevia a respeito do “eu”, que tinha um alto conceito das próprias obras, confiança em relação à posteridade e 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 *Inocência* [...]. A este respeito, tomei um dia a liberdade de dizer ao Imperador [...]mostrando-lhe aqueles dois livros [...]: “Eis as duas asas que me levarão à imortalidade” (*apud* CANDIDO, 1969, p. 309-10).

Assim como Lucia Miguel Pereira, Candido cita o episódio que se repete muitas vezes pela fortuna crítica do despeito e do sentimento de preferência dados à *Retirada da Laguna* e *Inocência*, revelado por Veríssimo, companheiro da ABL, em relação às demais obras.

Taunay sabia que *Inocência* tinha propósitos realistas e concretizava uma aspiração fundamental do Romantismo: o nacionalismo estético.

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

É um livro honesto e sincero, e estou que as gerações futuras não hão de tê-lo em conta somenos (*apud* CANDIDO, 1969, p. 310).

c) Para o desenhista, descendente de pintores, o valor da obra dependia da autenticidade dos “modelos” que, em seu caso, foram “conscientes”: “ele vira o ambiente, quase os personagens de *Inocência*, para onde transpôs, diretamente e sem retoque, tipos observados em Santana do Parnaíba” (CANDIDO, 1969, p. 310). As indicações de Taunay sobre os modelos desse romance encontram-se em *Visões do Sertão*, capítulos VII e VIII, e nas *Memórias*, capítulos LXI e LXII.

Candido adverte que é preciso ter cuidado para não tomarmos essa afirmação do autor *au pied de la lettre*. Há que se considerar o trabalho de elaboração artística dos dados, trabalhados pela imaginação e aperfeiçoá-los ao tratamento romanesco. Há sim, os referenciais no mundo “real”, mas deve-se ressaltar o 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 a 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 de composição, como às possibilidades afetivas, à memória

profunda, ao dinamismo recôndito do inconsciente (CANDIDO, 1969, p 311).

Como afirmou Silvio Romero, percebe-se que, às vezes, os “tipos acessórios” são “fotografados da realidade”, no entanto, Candido acrescenta: quando são de fato personagens, vão se deformando pela necessidade criadora.

A conjuntura geral do romance deve-se primeiramente à descoberta plástica e humana do sertão. A sua boa qualidade literária deve-se a um terceiro nível de consciência de Taunay que passa da reprodução à estilização e, por último, pela força criadora profunda, o discernimento indispensável à ficção literária, ao juntar os dados da impressão e da memória para reviver num caso particular, criado, a experiência artística do sertão.

d) A “força do inconsciente” manifesta-se na aventura amorosa que Taunay viveu em Mato Grosso, revelada apenas em suas *Memórias*, de 1948, talvez por isso não sendo citada pelos críticos anteriores: um caso amoroso com a índia Antônia, que pode ter-lhe servido de inspiração para o perfume indefinível e o amor impossível de *Inocência*. Afirma Antonio Candido: “o efeito literário de *Inocência* deve-se à forma germinal desse idílio, que tanto marcou o autor”. (CANDIDO, 1969, p.313)

O crítico tenta desvelar o segredo do sucesso do romance, questão que evoca o texto de Lucia Miguel Pereira (1988), que por sua vez, havia evocado o de Veríssimo (1901):

aí talvez esteja o segredo deste romance que supera de tão alto as produções e transposições da realidade, dentre as quais ele [Taunay] o incluía com orgulho. Na verdade, os dois processos literários que empregou conscientemente – a reprodução e a elaboração premeditada do real – teriam sido suficientes para acender a imaginação e compor em *Inocência*, o que é um enredo, até certo ponto banal. Mas não bastariam para realizar o que realizou, graças à intervenção do inconsciente (*ib.id.* p. 313).

e) “Evolução de um romancista”

A experiência da guerra, do sertão e o amor a esse lugar teriam sido os traços mais vivos dessa personalidade que também manifestava pendores para o mundanismo. Segundo Candido, ele teria abordado ainda, em seus escritos literários: problemas sociais, a escravidão, a consciência política, a imigração, a naturalização e um dos temas de sua predileção, a presença da Europa, que surge, ingenuamente, no epílogo de *Inocência*, levando-nos do sertão do Mato Grosso à Alemanha.

Candido lembra também que de 1871 a 1875 Taunay publicou quatro de seus seis romances e por vinte anos não os escreveu mais, que se tornou político, carreira que abandonou após a Proclamação da República, que são vivos nele o senso de realidade e o



gosto pela observação. Não há motivos para classificá-lo fora do Romantismo, já que sua maneira de apreender a realidade e interpretar dados e sentimentos o manteriam nesse movimento.

#### 2.1.9. “... TAUNAY POSSUÍA, SEM DÚVIDA, UMA ELOGIÁVEL CONSCIÊNCIA TÉCNICA NA ELABORAÇÃO DE SUA OBRA”.

Neste trabalho Dino Preti investiga variantes de língua falada utilizadas pelos escritores nos diálogos de suas obras e procura analisar as soluções utilizadas por eles para um registro eficiente do ato de fala através das personagens. Para delimitar o *corpus*, estabelece como critério de escolha os autores mais representativos do período entre o Romantismo (segunda metade do século XIX) e os alvares do Modernismo.

Apesar de a sociolinguística se preocupar em especial com as variações da fala, Preti esclarece que a língua literária, escrita, não perdeu sua ligação com a realidade falada, principalmente no que concerne ao século XIX e ao Romantismo, que, na prosa, deu novo relevo à ideia de fixar a língua popular na literatura, motivado pela necessidade de reproduzir nas falas das personagens, as representações fictícias dos mais variados tipos humanos. Taunay, por exemplo, teve “interesse obsessivo pela realidade da fala de suas personagens, a ponto de incluir, em seu romance *Inocência*, notas de rodapé para justificar os níveis apresentados, em função dos desvios da norma linguística...” (PRETI, 1974, p.52). Segundo o estudioso, os fatores extraliterários podem condicionar a criação de uma obra, ou, pelo menos, explicar em parte as tendências estéticas do autor.

Por estas razões, *Inocência* é apontada com uma das experiências mais importantes do regionalismo, a obra pioneira no diálogo mimético, representando níveis sociolinguísticos decalcados na linguagem real de Santana do Parnaíba e arredores. O romance mescla influência da estética romântica no desenvolvimento da trama amorosa à atitude consciente de se aproximar da realidade rural, dos hábitos, tipos e da linguagem.

A linguagem de Taunay é qualificada como clássica, ciosa da pureza vocabular, talvez por isso, temendo “que a obra fosse incompreendida [...] encheu-a de notas de rodapé, onde opõe a norma culta à regional e onde mais evidencia a marcante oposição entre o *narrador* e suas personagens.” (*ib.id.* p.103), característica apontada como pecado estilístico do romance, que não teria encontrado a fórmula para contar a história numa linguagem mais próxima do ambiente em que ocorrem os fatos, culminado num impasse entre o nível do narrador e das

personagens. Opostamente, esse deslize é o elemento facilitador para a análise sociolinguística do romance porque o autor explica, a partir do testemunho pessoal, os padrões orais da linguagem do sertão, na época em que escreveu; destarte fez por merecer a qualificação de quem o leu. Vale comentar ainda que essa preocupação em fazer-se claro e entendido por todo tipo de leitor pode ter tido outro motivo, revelado pelo estudioso em um breve comentário, sem referência a fontes, nomes, nem exemplos: nessa época, a crítica tinha a pureza linguística como medida infalível para julgar as obras literárias.

A coerência na linguagem dá vida ao regionalismo, que transparece no tom pitoresco da fala, na criação da atmosfera sertanista e no vocabulário das personagens, que funciona como índice da condição social. Preti destaca a personagem Pereira - bem realizada do ponto de vista linguístico - por representar o típico mineiro do sertão, com estrutura psicológica bem delineada e coerente com o grande número de frases feitas, expressões típicas, palavras regionais, provérbios e padrões arcaicos da língua presentes em seu discurso.

No plano sintático, o regionalismo se manifesta em estruturas típicas:

- O uso do pronome oblíquo como sujeito do infinitivo, esclarecido em nota de rodapé como algo comum no interior do país (“para mim tomar”);
- Estruturas redundantes e regências particulares: “Mas porém”, “eu, quanto a mim..”;
- O emprego local de alguns tempos verbais;
- Uso de estruturas redundantes e regências particulares;
- Pontuação: expressa consciência do truncamento frásico na linguagem falada; uso de reticências para anotar as interrupções da frase, que pode ser por ocorrências de fatores situacionais (emoção) ou por incapacidade do locutor no arranjo das palavras;
- Oralidade: articulação de pensamentos isolados em frases que evitam subordinação; frases curtas, com certa autonomia; formas de tratamento que revelam padrões regionais; deformações de pronúncia; grande quantidade de expressões afetivas, interjeições; seccionamento de palavras.

Preti finaliza afirmando que todo esse processo de elaboração linguística demonstrou consciência técnica do autor, possuidor de conhecimento linguístico apreciável, consciente dos problemas dos níveis de fala e da relação existente entre a personalidade, cultura e linguagem dos indivíduos. Taunay teve muita coragem, já que manteve sua postura, ainda que pudesse ser criticada pelos puristas.

2.1.10. “MAS NADA FEZ QUE SE COMPARASSE SEQUER À REALIZAÇÃO DE *INOCÊNCIA*”

Segundo Alfredo Bosi, em termos de arte literária, Taunay seria inferior a Alencar; afirmação contrária à de Veríssimo e apoiada pelo pensamento de Silvio Romero. O professor da Universidade de São Paulo considera as formas de sertanismo um primitivismo em arte; armadilha desfeita somente com o registro da pura fala regional, cujo exemplo citado é *Inocência*, ou com a pesquisa dos princípios formais que regem a expressão da vida rústica. É a “literatura de segunda plana que se louva por tradição escolar ou, nos casos melhores, por amor ao documento que transmite” (BOSI, 1975, p.156).

Percebe em *Inocência* uma concepção ingênua de realismo, mas válida como uma das saídas possíveis para a visão mimética da arte. Taunay é apontado como portador de temperamento e cultura sóbrios, com vistas largas, dono de obra vária e irregular:

tinha condições de dar ao regionalismo sua versão mais sóbria. Homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com a inteligência as suas relações com a paisagem e o meio (era engenheiro, militar e pintor), Taunay foi capaz de enquadrar a história de *Inocência* (1872) em um cenário e em um conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura (BOSI, 1975, p.160).

O romance, com a abertura descritiva, segundo ele, resvala para o convencional ou para a aridez didática. Flui em diálogos naturalíssimos pelo tom e vocabulário, “cimentados por faixas de prosa narrativa admiravelmente funcionais” (*ib.id.*p.160). O autor teria sabido explorar o cômico dos personagens-tipo na medida certa:

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

Seu êxito se daria, talvez, por conta de seu “realismo mitigado”, atenuado, mediador na sua atitude em relação à matéria da obra.

Bosi afirma ainda que Taunay, viajante mais sensual que emotivo, idealiza parcialmente porque seu objetivo é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos que observou e fluem no romance como típico.

A questão da transitoriedade do autor é retomada enfatizando o valor dado ao “eu” e às mudanças ocorridas no país:

Há quem veja nele um escritor de transição para o realismo. Não é bem assim. Quando maduro criticou o naturalismo. E a postura fundamentalmente egótica, reflexa nos romances mundanos que se seguiram a *Inocência*, nos diz que se algo mudou foi a sociedade, não o estofo individualista do escritor (BOSI, 1975, p.161).

O estudioso lembra ainda que, ao se voltar para o romance urbano, a produção do escritor teria decaído em qualidade estética.

#### 2.1.11. “ESSE ROMANCE, POR TODOS OS TÍTULOS, É A OBRA-PRIMA DE NOSSO REGIONALISMO ROMÂNTICO.”

Francisco Maciel Silveira inicia seu texto dando sinais de alerta para o leitor de *Inocência*, advertindo que a narrativa não é nada inocente. Para a tragédia ser bem avaliada é preciso despir-se do preconceito e desconfiar do enredo aparentemente simples, ingênuo e de idealização romântica. O leitor dessa obra deve ter malícia, desconfiar criticamente, questionar o título, o vocativo utilizado pelo pai da protagonista para se dirigir a ela (Nocência), as funções e os sentidos das epígrafes que abrem os capítulos e ponderar as intenções do seu criador de compor um livro marcante e decisivo para a “verdadeira literatura brasileira” (TAUNAY, 1948, p. 124).

Explicitadas as advertências, Silveira passa a divulgar os méritos do romance. O primeiro se devia ao fato de *Inocência* representar um avanço na vertente regionalista, se comparado às idealizações de Alencar e Bernardo Guimarães, o que era consciente em Taunay, destacando o vernaculismo clássico de sua frase e a exatidão da matéria etnográfica colhida do sertão, recurso inédito até o momento no regionalismo brasileiro.

O segundo mérito do romance seria o ambiente, decisivo para o trecho, resultado da mescla de ótica naturalista com o espírito clássico do autor. O ambiente de *Inocência* destoa dos moldes românticos rousseauianos, não traz categorias estanques de Bem e Mal, não é ingenuamente simples. A visão de mundo de Taunay e sua preocupação clássica com o vernáculo pedem investigação minuciosa, do ponto de vista etimológico, tanto do título do romance quanto da alcunha da protagonista:

Inocência (do latim *innocentia*, -ae) significa: inocuidade, candura, pureza, simplicidade, ingenuidade, qualidade do que é inocente (= inofensivo, inócuo, sem culpa, isento de malícia, simples, ingênuo, ignorante). Esta palavra, em latim, é antônima de nocentia, -ae – o que é nocente, prejudicial, nocivo, o que causa dano e mal.

À luz dos sugestivos significados de *innocentia* e *nocentia*, entende-se agora o que de fato querem dizer o título e o nome da heroína. A mocinha, na óptica do pai e dos preconceituosos valores sertanejos, é *Nocência*, isto é, nocente, danosa, nociva, fonte do mal. (...) há de referir-se a uma categoria ética posta em exame (e em xeque) dentro de um contexto – natural, sertanejo, afastado da civilização – em que Bem e Mal não se resolvem simplistamente à luz da teoria de Rousseau. (SILVEIRA, 1992, p. 9).

O crítico sugere que o romance poderia se chamar (*I*)*nocência*, forma que sugeriria a interpenetração do Bem e do Mal, determinados pelo ponto de vista relativo aos valores de quem os enxergue.

Taunay embroma o leitor com o título e o enredo aparentemente simples e ingênuos, mas as epígrafes reforçam a ausência dessas características no romance. Elas são índices do romantismo depurado pelo espírito clássico realisticamente naturalista do autor; responsáveis pela universalização e consagração de situações, tipos e sentimentos que transcendem o regionalista e ativam o inconsciente coletivo ocidental, motivo apontado por Silveira para justificar o sucesso editorial do romance.

#### 2.1.12. “UMA OUVERTURE”

Maria Lídia Lichtscheidl Maretti recolheu mais de cento e setenta títulos, de diversos gêneros, para conhecer e dar a conhecer a biografia e a crítica sobre o autor. *O Visconde de Taunay e os fios da memória* (2006) engloba todos os gêneros textuais pelos quais Taunay se expressou e recorre a fontes indiretas da fortuna crítica.

Pelo fato de o Visconde de Taunay ser sempre citado pela polêmica posição que o situa como autor de transição romântico/realista, a pesquisadora pretende ampliar estes termos ao analisar também a contribuição memorialística do escritor na “reconstituição” do nacionalismo a partir da guerra contra o Paraguai, que é fio condutor de sua narrativa, entrelaçada a muitos outros fios.

A autora questiona a historiografia literária brasileira, que não faz jus à importância cultural do escritor, ao valorizar somente *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, textos que, segundo ela, tiveram repercussão imediata à publicação e consagração internacional. No entanto, o desejo de Maretti é reiterar e demonstrar aos leitores que não existem apenas dois textos da lavra de Taunay. O seu objetivo é analisar os textos escritos por Taunay de modo a tentar caracterizá-los como um discurso de transição entre as imagens da nacionalidade já então criadas e em exploração pelo romantismo brasileiro – que foram questionadas e

alteradas pela guerra do Paraguai – e aquelas que o conflito levou a criar, quase como uma imposição histórica.

Os rótulos *modernidade* ou *tradição* não podem, de acordo com Maretti, ser atribuídos ao escritor sem discussão. A transitoriedade presente em Taunay não seria um projeto consciente, deliberado, tem de ser percebido nas entrelinhas: “Taunay é tradição e é também ruptura, apesar de tudo (e às vezes até dele mesmo)”. (MARETTI, 2006, p.72)

Por se tratar de uma proposta de visão detalhada e analítica, esse texto incorpora muitos dados interessantes para quem deseja conhecer melhor o autor. Não cabe, no entanto, citar tudo o que a pesquisadora, após anos de trabalho, conseguiu reunir, questionar, problematizar e concluir. Sendo assim, recorta-se o texto da autora de forma a tratar neste apartado apenas de *Inocência*.

Após referir-se a outros textos que apontam a importância do romance, constituintes da fortuna crítica aqui apresentada, a autora passa a discorrer sobre o “valor documental” da obra de Taunay, considerada num todo, pelo que fornece de informações históricas para os estudiosos do século XIX. Esse fator também surge como polêmica, pois muitos críticos literários, por se depararem com textos com essas características, acabaram julgando-os como de menor qualidade; exemplo já citado no que diz respeito ao primeiro capítulo de *Inocência*. Maretti afirma que ambos os tipos extremos de leitor saem perdendo. Determinado tipo, por um lado, porque podem não considerar o eventual valor histórico inerente ao tipo de elaboração formal do texto ficcional; por outro, os demais (aqueles que desprezam a quantidade de informações e detalhes históricos) deixam de ver nos textos qualquer outro sentido. Certamente ela se refere, neste ponto, a críticos já elencados anteriormente, como Romero, por exemplo.

Leitora de toda a obra de Taunay, a autora percebe que o narrador de *Inocência*, no terceiro capítulo, intitulado “O Doutor”, teria dado uma resposta velada, irônica e agonizante às restrições sofridas pelo autor em seu primeiro romance, *A Mocidade de Trajano* (1871). Esse capítulo de *Inocência* revelaria aos leitores mais atentos as tendências anticlericais de Taunay, expressas às claras em suas produções não ficcionais e veladas no literário.

Segundo Maretti, utilizando-se de uma analepse, o capítulo interrompe o andamento linear da narrativa para recuperar a história de Cirino, representante do charlatanismo. Ela lembra que o padrinho de Cirino deixa como “herança” para os padres do Colégio do Caraça uma biblioteca de autores anticlericais e anti-religiosos, dentre eles: Bocage, Volney, Voltaire, Pigault-Lebrun, Parny e o Marquês de Sade, enquanto os padres esperavam um pagamento

rendoso pelos anos de estudo de Cirino na instituição... De acordo com a autora, o “legado dessa biblioteca sugere a vontade, ainda que frustrada pelo auto de fé da queima dos livros, de garantir a permanência no tempo e/ou a re-assimilação em terras tupiniquins desta perspectiva da filosofia iluminista que caracterizou o século XVIII francês” (MARETTI, 2006, p.136).

Surgem como índices dessa vontade a descrição do tio, que porta vestimentas do século XVII francês; o deslocamento para Minas Gerais, que fora o estado onde se desenvolveram mais intensamente as tentativas de implantação de uma “ordem iluminista” no Brasil; a admiração do tio por Tiradentes – representante do inconformismo iluminista – e o teor iluminista anticlerical revolucionário dos livros que compõem a biblioteca legada aos padres. Do ponto de vista da autora, o auto de fé sugere, veladamente, a possibilidade de se incluir na lista *A Mocidade de Trajano* (1871), fadada ao esquecimento pelos mesmos critérios adotados pelos padres daquele Colégio.

As obras de Taunay já foram citadas por outros críticos como próprias para serem pintadas, realçando o caráter pictórico dessas composições. Essa característica decorreria das experiências do escritor-soldado-viajante e *Inocência* seria um dos romances no qual mais se evidencia a experiência adquirida nas viagens para a guerra. O desvio de ordem espacial que surge na obra também seria acionado para a composição da narrativa. No primeiro capítulo se revela a alteração dos trajetos do sertanejo típico, que sempre viaja, sem parar; no entanto, esses desvios não se dão de forma a romper com a tradição romântica. Há uma voz que incorpora a diferença, mas não chega a incorrer em desvios de outra ordem.

A imagem, tão importante para a família de pintores, seria o sustentáculo básico da construção da memória de Taunay. A descrição detalhada presente na obra do literato surge para muitos críticos e leitores como algo cansativo, exagerado e enfadonho. Mas, se observada de forma cuidadosa, a reprodução exaustiva e completa da vida é o critério de verdade para o método mnemônico de Taunay, que contava com o apoio de uma memória prodigiosa, que fatalmente o levou a rumos instáveis para o método escolhido por ele, uma vez que a memória não nos devolve tudo na mais exata ordem cronológica e, no romance, prefere criar ao invés de relatar.

Na seção “Uma ouverture”, a autora refere-se, explicitamente, ao texto de Antonio Candido, já comentado anteriormente, para dedicar-se mais profundamente a *Inocência*. Ela inicia seus comentários pelo primeiro capítulo do romance, essencialmente descritivo, de uma beleza exemplar, qualidades para as quais atribui duas razões: o *savoir-faire* descritivo do autor e o fato de o capítulo poder ser extraído da narrativa sem prejuízo do entendimento (da

narrativa e do entrecho); o leitor pode saltá-lo. Há uma formulação bem sucedida do quadro, do cenário, cuja ideia é introduzida pelo título “O Sertão e O Sertanejo”: ocorre a introdução do homem na paisagem, da ação humana sobre a natureza.

Ainda de acordo com Maretti, neste romance, Taunay não vai do detalhe ao detalhe, como nas obras iniciais, mas do geral ao particular; por isso, há quem afirme que as primeiras criações do autor lhe serviram de lições preparatórias para que pudesse chegar a ser o romancista de *Inocência*.

O termo *ouverture*, empregado por Candido, é explicado pela autora: trata-se de uma parte das grandes óperas que tem a função de introduzir o espectador na atmosfera da obra com a qual irá deparar-se. Esse termo associa-se, dessa forma, à música, não de forma ingênua, mas para que seja relacionada ao perfil do autor, artista completo, que também atuou na música, daí suas *composições*, termo também empregado por Candido.

Segundo a estudiosa, em *Inocência* Taunay não teria deixado de ser guia nem de usar termos científicos, mas os teria atenuado, o que torna clara a dupla competência do descritor: ele viu o local, mas sabe que a ocasião não é apropriada para a exposição daquilo que o olhar especializado (do pintor, soldado, viajante, músico) apreendeu. A linguagem utilizada é cuidada, com atenção ao ritmo e à escolha de palavras, o que dificilmente enfada o leitor. O autor teria conferido vivacidade à descrição e, dessa forma, o que há para ser descrito, acaba por ser narrado. Taunay dá vazão à expansividade própria do olhar romântico: a natureza pode estimular a imaginação melancólica.

Já se referindo ao final do primeiro capítulo, a autora nos faz atentar para o último trecho da edição analisada por ela, separado por asteriscos do restante do texto. Trata-se de um novo tipo de investimento descritivo. Há mudança no tempo verbal – do presente do indicativo, para o pretérito perfeito – o que criaria a ilusão narrativa da singularização em um personagem que difere do genérico sertanejo. O tempo verbal utilizado na descrição cria, segundo ela, uma unidade exemplar: um dia descrito, que pode ser qualquer um, mas que traduz uma circularidade quase mítica: narra-se a história do sertanejo-tipo, emblemática e circular, passada de geração em geração; mostra-se a formação do sertanejo, os ensinamentos paternos e a memória, tudo por meio da linguagem com que se faz a descrição.

O processo de formação das personagens do romance é criticado por alguns estudiosos, como Lúcia Miguel Pereira e Sílvio Romero, os quais alegam que não há criatividade, são apenas cópias do real. Depois de publicadas as *Memórias*, em 1948, esse argumento parece ter ganhado ainda mais respaldo, pois passou a apoiar-se na “confissão” de



Taunay quando afirmou os modelos de suas personagens. Esse episódio é amplamente citado e discutido na crítica, já que o autor revelou que certas personagens são “reais”, conhecidas durante a guerra, e que foram responsáveis pela inspiração para a “construção” das personagens. É o surgimento, mais uma vez, da influência da memória.

Para a autora, que concorda com Candido, Taunay confessa modelos, mas também revela a transfiguração, elabora os dados apreendidos das experiências de guerra e viagens de maneira artística. É a fusão da memória e da imaginação que resultam no romanesco, que se nutre do “real”, mas que o transpõe graças ao poder de fabulação artística.

Após a leitura atenta e cuidadosa das fontes indiretas levantadas e comentadas nas páginas anteriores, foi possível perceber que muitos críticos se repetem e que os pronunciamentos a respeito de *Inocência* surgem em maior número após a publicação da segunda e terceira edições (o que pode ser comprovado até este momento, analisando os textos encontrados; dado que ainda pode mudar).

Sem tentar identificar aqui o segredo do sucesso dessa obra, salta aos olhos que a crítica feita a esse romance foi realizada, em grande parte, de maneira superficial, preocupando-se muitas vezes apenas em reproduzir ideias que já haviam sido defendidas por outros estudiosos, culminando, portanto, num discurso cíclico, caracterizador da crítica fácil, de má vontade, da qual se safam Veríssimo (1901), Romero (1905), Pereira (1941; 1988), Preti (1974), Candido (1975), Bosi (1975), e Maretti (2006). A partir deles é que se constata as categorias que coordenam todo o discurso da fortuna crítica indireta: a verossimilhança, a inspiração telúrica, o nacionalismo estético e as reflexões filológicas.

Além desses pontos, convergentes e divergentes, muito foi citada a quantidade de edições existentes do romance *Inocência* em português ou em outros idiomas. Alguns críticos salientaram sua recepção entre os leitores e o seu segredo de sucesso, que o levou (e ainda hoje o leva) a ter tantas edições, mesmo após tantos anos do lançamento, em 1872.

Mediante esta constatação, nota-se que ainda existe uma lacuna nos estudos literários sobre *Inocência*. Até o momento, não foi devidamente considerada a urgência nem a necessidade de um estudo do romance a partir do trabalho com as edições, o que pode levar aos seguintes questionamentos: como estão as edições desse romance após tantos anos de publicações e tantas edições? Será que atualmente o leitor está tendo contato com o texto que Taunay concebeu? O que pode ter mudado e por quê? Taunay teria mantido o texto

exatamente igual em todas as edições enquanto vivia? Há um texto “fiel” para as novas edições?

Para responder a essas perguntas e ainda para continuar o trajeto proposto pela crítica textual, inicia-se a abordagem das fontes diretas do romance estudado, em duas frentes: primeiro as informações sobre as edições analisadas e depois o cotejo textual do primeiro capítulo da primeira e segunda edições.

## 2.2. FONTE DIRETA: *INOCÊNCIA* - DESCRIÇÃO DO *CORPUS* E “FORTUNA EDITORIAL”<sup>15</sup>

Quanto à fortuna editorial, há um ponto a ser observado com mais atenção. A despeito de ter sido explicitada em determinados textos e reiterada por alguns estudiosos, a fama de *Inocência* não parece ter vindo logo após a sua primeira aparição. Prova disso é a dificuldade experimentada no momento de encontrar textos daquela época que se referissem ao romance, de qualquer forma, ou que pelo menos o citassem.

Durante a *recensio* – estudo das fontes com o objetivo de se compreender a tradição de um determinado texto (CAMBRAIA, 2005, p. 133) - foram encontrados apenas dois testemunhos que comporiam a fortuna crítica indireta de *Inocência* que se situam cronologicamente após o lançamento da primeira edição (1872) e antes da segunda (1884). Os demais textos críticos que compõem a fortuna crítica são todos posteriores à terceira edição de *Inocência*. De acordo com os princípios e a metodologia da crítica textual, a qualquer tempo, é possível que o pesquisador encontre outros textos que possa acrescentar à sua *recensio*, mas, o que se pode supor até esse momento é que o romance não teria feito tanto sucesso logo de sua primeira edição, ou então a crítica não se detivera sobre ele com tanto afinco quanto posteriormente.

Nenhum dos críticos fez uma leitura de *Inocência* a partir do cotejo das edições. Apenas Veríssimo (1901) cita a possibilidade de o romance ter sido corrigido a partir da segunda edição, de quando dataria sua fama realmente. Taunay alterou seu texto, mas essas alterações teriam sido de sua própria iniciativa?

---

<sup>15</sup> A expressão “fortuna editorial” foi usada por analogia à expressão fortuna crítica por exigência da abordagem metodológica a que *Inocência* é submetida nesta dissertação: o estudo das duas primeiras edições do romance. O termo e o apartado fazem alusão, portanto, às informações específicas das produções textuais sobre as edições do romance.

Para responder a essa e às demais questões já lançadas, é preciso, primeiramente, descrever o *corpus* de que se compõe esta análise: as duas primeiras edições do romance. O trabalho com a crítica textual é metódico e exige que alguns passos sejam seguidos. Antes de adentrar à *collatio* do texto é preciso descrever os suportes em que eles se encontram, visto que não estarão materializados nesta dissertação e também são de suma importância para interpretar os dados da pesquisa.

A primeira edição de *Innocencia* foi escrita em fins de 1870 e impressa em 1872, nos prelos da Tipografia Nacional, na qual Taunay assina sob o pseudônimo de Sylvio Dinarte. Segundo Maretti (2006, p. 121), é o texto “que lhe valeu a consagração imediata e inequívoca, tanto nacional como internacionalmente, e um lugar de honra na história da literatura brasileira”<sup>16</sup>. Ela foi encontrada disponível para *download* no acervo da Biblioteca Digital Brasileira, da Universidade de São Paulo, que é referência nacional no campo de digitalização de acervos. Essa biblioteca digital, segundo seu próprio *site*, torna irrestrito o acesso a fundos públicos de informação e documentação científica que estejam sob sua guarda, disponibilizando-os em linha na rede mundial de computadores. Em razão da facilidade de acesso que as novas tecnologias oferecem ao pesquisador da crítica textual, encurtando distâncias e otimizando o tempo, não foi preciso que houvesse deslocamento da pesquisadora para entrar em contato com o material e nem para que ele ficasse à sua disposição<sup>17</sup>.

Após sua impressão, constatou-se que esse material tem 294 páginas, incluindo-se algumas em branco, muito provavelmente os versos de algumas páginas. Na folha de rosto, manuscrita, encontra-se a identificação “José Freitas Guimarães. São Paulo – out<sup>o</sup>. – 1895”, sobrescrita aos títulos de outras obras de Sylvio Dinarte: *Mocidade de Trajano* e *Lágrimas do Coração*. A abreviatura “outo” provavelmente se refira a outono ou outubro. O título do romance era grafado com dois “n”: *Innocencia*. Nada mais consta de diferença no restante do exemplar, que parece ter sido muito bem cuidado e digitalizado, pois se pode ler o texto correntemente, sem que se notem alterações exógenas<sup>18</sup> dentro do capítulo.

---

<sup>16</sup> MARETTI (2006, p. 121) também indica em nota de rodapé: “além da unanimidade da crítica, são sintomas da consagração o grande número de edições que o romance, ao longo da história, vem tendo no Brasil (para se ter uma ideia, até 1944, já contavam 24 edições e, só na editora Ática, 1986 foi o ano de sua 14ª. edição)”.

<sup>17</sup> O arquivo disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01897400#page/1/mode/1up> podia ser consultado *online* ou descarregado em qualquer computador. Para maior praticidade, o arquivo da primeira edição foi baixado e posteriormente impresso em formato A3, gerando o exemplar de colação da pesquisa. No entanto, para essa fase da pesquisa, era necessário descrevê-lo, em sua materialidade. Um *e-mail* direcionado a essa instituição foi suficiente para que fossem obtidos os dados: a obra é encadernada em pleno couro azul, com dimensões de 18, 8 centímetros de altura por 12, 7 centímetros de largura.

<sup>18</sup> Utiliza-se o termo alterações exógenas segundo Cambraia (2005). São modificações derivadas da corrupção do material utilizado para registrar um texto, que ocorrem independente da vontade do autor, tais como ação do tempo, de insetos, vandalismo, do tipo de papel etc.

A epígrafe da primeira edição é constituída por uma citação de Walter Scott, de *Waverley*. Não há prefácio e o livro é dedicado “Ao Doutor José Antonio de Azevedo Castro. Amigo de infância e inseparável companheiro”.

Em 1884 vem a lume a segunda edição<sup>19</sup>, pela Typografia de G. Leuzinger & Filhos. Trata-se da mais importante para esta pesquisa, devido às características distintas da primeira. Apesar de o pseudônimo continuar aparecendo na primeira página, entre parênteses surge uma identificação mais direta: Escragnolle Taunay; a citação de Scott é substituída por uma apreciação de Francisco Otaviano; as epígrafes surgem alteradas em relação à primeira edição – texto mais completo, em ordem diferente - e o texto do primeiro capítulo apresenta alterações significativas quando comparado ao de 1872, como sua tripartição, por exemplo, aspectos que serão analisados adiante e justificam a eleição da edição de 1884 como o ponto de partida para o cotejo. O exemplar foi adquirido na Livraria Incunábulo, de São Paulo, por meio do *site* Estante Virtual, que reúne acervos de sebos e livreiros de todo o Brasil. Em correspondência por e-mail, soube-se que os vendedores mandaram encadernar o exemplar. Sua capa é confeccionada em papel duro, de estampa mesclada em tons de marrom e creme, em composição com outro material no lombo e meio lombo, imitando couro marrom. De posse do livro, pode-se constatar que está com as páginas levemente amareladas, mas sem nenhum outro tipo de alteração exógena, o que não compromete a leitura do texto. O pseudônimo Sylvio Dinarte e o título *Innocencia* surgem em letras douradas, todas maiúsculas, no lombo do livro, entre nervos. Na primeira folha, decorrente da nova encadernação, no canto direito superior está escrito a lápis o preço cobrado pela livraria “400” (quatrocentos reais). Não há nada manuscrito nesse exemplar. Curiosamente, na dedicatória o trecho “e inseparável companheiro” destinado a José de Azevedo Castro é suprimido.

Mesmo que a terceira edição do romance tenha sido retirada do *corpus*, por ser exatamente igual à segunda<sup>20</sup>, no que concerne à fortuna editorial, é importante reportar-se a ela. A edição de 1896 foi publicada pela Laemmert & C., Editores, Rio de Janeiro e São Paulo. Diferentemente das duas anteriores, vem prefaciada. Os responsáveis por esse texto assinam apenas “OS EDITORES” e o datam de 20 de julho de 1896, especificamente no Rio de Janeiro. Nesse prefácio os editores afirmam: “O romance *Innocencia* da lavra do Sr. Visconde de Taunay tem tido carreira auspiciosa não só no Brasil como no mundo inteiro”,

<sup>19</sup> A segunda edição foi tomada como *editio princeps* para o processo da *collatio*. Essa opção se justifica porque no cotejo dos textos foi possível notar que é a partir dela que se podem mostrar as alterações textuais realizadas por Taunay em relação à primeira edição.

<sup>20</sup>No prefácio da terceira edição, elaborado pelos editores, afirma-se que a segunda edição serviu de base para a terceira (e provavelmente também tenha sido a base para as demais edições)

mencionam que no exterior o êxito da obra foi ainda maior e que as duas primeiras edições em português já estavam completamente esgotadas quando da publicação da terceira, a qual é “reprodução exacta da segunda” e objetivava a atender o interesse do público “proporcionando-lhe a posse e leitura de um livro que tanto favor tem grangeado nas letras”. Trata-se da última edição publicada em vida do autor, que falecera em 1899, em decorrência de complicações da saúde.

Finalmente, recorre-se ao argumento de autoridade de Veríssimo (1901), crítico e amigo de Taunay, companheiro de Academia Brasileira de Letras, que se pronunciou depois de lançada a quarta edição: afirmou que o romance teria sido muito corrigido e melhorado, desde a segunda edição, da qual verdadeiramente poderia datar-se sua fama, que só crescia. Ao analisar as duas primeiras edições, pode-se perceber que essa forma de análise está desvelando o caminho da criação e recriação da obra por Taunay<sup>21</sup>.

Entre os textos da fortuna crítica foi possível perceber a relevância e o sucesso do romance. Maretti é uma das fontes indiretas que reitera a ideia de que essa obra é a mais comentada pelos críticos e a mais famosa, fator comprovado pelo número de edições. Para exemplificar, recorre a alguns argumentos de autoridade, como o de Martim Francisco III, o qual afirma que *Inocência* é “o livro português mais vezes traduzido depois de *Os Lusíadas*” (MARETTI, 2006, p. 52). Para que esse tipo de afirmação categórica, de caráter apologético, não continue sendo reproduzida de maneira vaga, sem problematização, recorreu-se ao texto na íntegra. A afirmação de fato existe, foi publicada na *Notícia Bibliográfica e Histórica*, ano XVIII, número cento e vinte e um, volume correspondente aos meses de janeiro a março de 1986. O texto intitulado “Seleta” – Taunay, assinado por Martim Francisco teria sido publicado inicialmente em 27 de janeiro de 1899, dois dias após o falecimento de Taunay. Neste texto o autor comenta como conheceu o Visconde e faz uma espécie de homenagem à personalidade que acabara de falecer; aludindo a episódios da vida do autor, traços da personalidade e obras. Diante da contextualização, é perfeitamente possível compreender o motivo do tom laudatório do discurso, no entanto, uma declaração como essa não pode ser aceita como uma crítica profissional e impessoal sobre *Inocência*, sobretudo pela adjetivação exacerbada presente no discurso e também pela ausência de fontes e informações fidedignas que comprovem a comparação com *Os Lusíadas*.

---

<sup>21</sup> Mais uma descoberta: além de estar em busca de material para a composição de uma edição crítica de *Inocência*, a pesquisa circulava pelos caminhos da crítica genética, de modo que esta análise pode mostrar processos que revelavam a gênese do texto literário com base na documentação deixada pelo autor.

A obra mais famosa de Taunay foi editada em francês por duas vezes no século XIX. A primeira, em 1883, publicada como folhetim no *Courier International*, de Paris; a segunda em 1895, impressa no rodapé do mais conceituado jornal francês da capital, o *Le Temps*, com a tradução do romancista francês Olivier Du Chastel. Contou com 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 e para o dinamarquês, pelo Dr. Bjorving-Pettersen. Maretta (2006, p. 52) acrescenta dados sobre as traduções do romance, revelando que foi vertido ainda para o espanhol, o croata, o sueco, o polonês e o flamengo, o que se pode constatar na bibliografia que montou das edições e reedições de Taunay ao final de seu “*O Visconde de Taunay e os fios da memória*”.

Frederick Garcia<sup>22</sup> desenvolveu um estudo publicado em 1970 pela Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (número 9), em que analisa três traduções da obra para o inglês. Ele as compara e distingue os objetivos de cada uma, concluindo que a intenção das traduções era usar o romance como instrumento de divulgação do Brasil. A relação de popularidade do romance com o Brasil é reafirmada, mas não há bibliografia e nenhuma nota sobre as fontes que poderiam comprovar tais afirmações.

Outro ponto elencado e reiterado por boa parte da crítica corresponde à importância da obra provocada pelo número de línguas para as quais foi vertida: francês, inglês, polonês, alemão, italiano, flamengo, espanhol, croata, dinamarquês, sueco e, pela primeira vez na história do romance brasileiro, para o japonês; e isso tudo no século XIX. São informações ainda de 1896, que *Inocência*, curiosamente, foi a primeira obra da literatura brasileira traduzida para o japonês. Em 26 de maio de 1893<sup>23</sup>, o literato japonês Kawana Kwanzo enviou uma carta de Tóquio pedindo ao autor licença para traduzi-la, baseando-se na tradução inglesa de James J. Welles, analisada por Garcia (1970).

Tantas curiosidades servem para reforçar o sucesso editorial desse romance, cujo número exato de edições é quase impossível definir, ainda mais atualmente, que também se pode contar com as edições eletrônicas disponibilizadas via internet. Além disso, a obra foi adaptada para o cinema e o teatro, um caso à parte dentre as produções de Taunay. Em 1915 foi publicada *Inocência: Peça de Costumes do Interior em Cinco Actos (Adaptação à Scena*

---

<sup>22</sup> GARCIA, Frederick C. H. “Três versões de um Romance de Taunay”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, IEB – USP, 9, p.83-97, 1970.

<sup>23</sup> Data em que já havia sido publicada a segunda edição, portanto.

*do Romance Original do Visconde de Taunay*), de Carlos Gomes; o filme *Inocência*, de Walter Lima Jr., de 1983, é baseado no roteiro do cineasta Bruno Barreto.

Essas informações a respeito da consciência de Taunay sobre o caráter da obra, a recepção que o romance obteve tanto da crítica como do público não especializado, comprovada pelo número de edições publicadas durante a vida do autor - o que, segundo José Veríssimo (1901, p. 265-277), não era comum àquela época - e as traduções de *Inocência* pelo mundo, são apenas algumas das justificativas que podem ser dadas para a importância desse romance em nossa literatura, bem como para sua escolha como objeto de pesquisa, sobre o qual são aplicados os fundamentos teóricos explícitos no próximo tópico.

### 3. PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

De antemão já se sabia que o trabalho necessitaria dos pressupostos da filologia para analisar as alterações pelas quais o texto passou através dos tempos. Considerando que ainda hoje essa disciplina não dispõe de um conceito unívoco e de que há divergência entre os estudiosos dessa área quanto à sua definição, limites do campo de atuação e também do objeto de estudo dessa ciência nomeada pelos gregos, no intento de delimitar o conceito, é citada a definição de filologia segundo Mattoso Câmara Júnior<sup>24</sup> (*apud* SILVA, 2004, p.34). A língua usada na literatura passa a receber o nome de língua literária, aportando dois sentidos: o primeiro a considera como a língua escrita submetida a uma norma escrita, que é estudada, explicada e interpretada pela Filologia; na segunda acepção, refere-se à língua poética, que serve à criação estética, utilizando sistematicamente recursos estilísticos e convenções próprias de objetivo artístico.

José Pereira da Silva elaborou um apanhado dos textos de Joaquim Mattoso Câmara Júnior com o objetivo de aclarar a ideia que o linguista tinha a respeito da filologia, reiterando o que esta releitura de *Inocência* também afirma: “não é possível estudar seriamente a língua literária e as fases iniciais de qualquer língua sem o auxílio da Filologia: o estudo da língua literária é matéria filológica.” (SILVA, 2004, p.44).

A despeito da intrínseca ligação existente entre a filologia e o estudo da língua literária, percebe-se que essa linha de estudos não foi desenvolvida com persistência pelos estudiosos brasileiros, afirmação de Mattoso Câmara em comunicação apresentada em setembro de 1966, em Cambridge e em Nova York:

É digno de nota que, recorrendo embora quase exclusivamente à língua de literatura para estabelecer uma norma linguística e a teoria gramatical, os *scholars* brasileiros do passado não desenvolveram paralelamente com afínco a pesquisa filológica dos textos literários.

Em referência ao estabelecimento crítico dos textos, que eram assim continuamente invocados, reinava a maior displicência (*apud* SILVA, p. 42).

---

<sup>24</sup> “Filologia: Helenismo que significa literalmente <<amor à ciência>>, usado a princípio com o sentido de erudição, especialmente quando interessada na exegese dos textos literários. Hoje designa, estritamente, o estudo da língua (v.) na literatura (v.), distinto portanto da linguística (v.). Há, porém, um sentido mais lato para filologia, muito generalizado em português; assim Leite de Vasconcelos entende por filologia portuguesa <<o estudo da nossa língua em toda a sua plenitude, e dos textos em prosa e verso, que servem para a documentar>> (Vasconcelos, 1926, 9), o que vem a ser o estudo linguístico, especialmente diacrônico, focalizado no exame dos textos escritos em vez da pesquisa na língua oral por inquérito com informantes.” (In: CAMARA JUNIOR, Mattoso. *Dicionário de Linguística e gramática: referente à língua portuguesa*. 24ªed. Petrópolis, Vozes, 2002. p.117).



Ainda segundo Mattoso Câmara, na década de 1960, a importância desta vertente de estudo passou a ser mais bem compreendida e valorizada, desencadeando uma situação promissora. Mesmo assim, conforme Segismundo Spina, no prefácio de sua *Introdução à Edótica* (1977), desde 1956, ano de sua livre docência, era possível notar o despreparo de nosso país em relação à matéria de documentação, bibliografia e técnicas de edição, razão que o levou ao estudo obsessivo de disciplinas “eminentemente técnicas, mas fundamentalmente indispensáveis na investigação filológica e na crítica literária”.

Mais uma importante observação de Spina diz respeito a outro entrave para este tipo de abordagem do texto: a impossibilidade de ministrar um curso de ecdótica durante a graduação, já naquela época. O estudioso argumenta que um curso dessa ciência envolve conhecimentos de Diplomática, Paleografia, Codicologia, Exegese Textual e outras disciplinas que conduzem à edição crítica de textos, mas os alunos que ingressavam na Universidade apresentavam baixíssimo nível, eram carentes de cultura clássica e totalmente ignorantes da história da língua portuguesa. Mesmo na pós-graduação, o oferecimento da disciplina seria difícil, segundo ele, porque Brasil e Portugal nunca tiveram uma tradição filológica em termos de crítica e interpretação textual.

Perugi e Spaggiari (2004) fornecem informações mais recentes sobre a crítica textual no Brasil, reafirmando que é uma disciplina de difusão escassa e tradição bastante recente. Antes de se dedicarem ao país, fazem um resumo da situação na Europa, que, até o final do século XX, viu coexistirem dois métodos diferentes: a revisão do método de Lachmann (neolachmanniano) e o afastamento da crítica textual da linguística e de seus métodos. Aqui, no Brasil não deixou de se referir, mesmo de forma implícita, a figuras de relevo da filologia europeia. Pela relação entre a identidade linguística do país e o conflito com a norma portuguesa, a ecdótica brasileira manteve ligações com a tradição linguística. No campo da crítica textual, essa tensão levou os filólogos à abordagem de preferência descritiva, o que incentivou atitudes de respeito à prática dos autores nativos.

Reportando-se especificamente à escola brasileira, os dois estudiosos destacam o papel de Álvaro Ferdinando de Sousa da Silveira, que teria deixado profundas marcas na história da filologia brasileira com dois critérios norteadores de sua atividade: “o respeito da lição do autor, mesmo que estivesse manifestamente contrária às boas regras; ou então a sua recuperação, quer através da conjectura, quer remontando até à edição redigida conforme a última vontade do autor” (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 56).

Emmanuel Pereira Filho, discípulo de Sousa da Silveira, foi o responsável pela fundação da crítica textual em bases científicas no Brasil: seus estudos mais importantes na área foram publicados postumamente porque teve morte precoce, com apenas quarenta e três anos. Entre seus trabalhos destacam-se aqueles em que criou fundamentos da investigação filológica para a lírica de Camões, que podem ser resumidos às seguintes categorias principais listadas por Spaggiari: “delimitação do cânone autoral, distinção entre esboços e textos de acabamento formal perfeito e exigência de recuperar o texto na sua pureza original.” (*ib.id.* p. 58).

Como inicialmente este estudo já estava focado na elaboração de uma edição crítica do mais famoso romance de Taunay, foi de suma importância o contato com o texto *Introdução à edótica* (1977), de Segismundo Spina, que aclarou as primeiras ideias e prioridades dessa abordagem, fazendo com que novos caminhos fossem traçados. As informações sobre a situação dos estudos filológicos e o amadurecimento da ideia inicial sinalizaram particularidades desse tipo de trabalho: primeiro era necessário ter contato direto com o texto a ser estudado, para só depois partir em busca da melhor metodologia e fundamentação teórica:

Logo: uma edição crítica não é um trabalho mecânico, mas metódico. Ainda que Karl Lachmann<sup>25</sup> já tivesse consciência de que não se poderiam aplicar normas absolutamente inflexíveis no estabelecimento crítico de todos os textos, Michele Barbi<sup>26</sup> insistiu muito na “individualidade dos problemas”, procurando mostrar que os problemas mudam de obra para obra, e para cada caso o filólogo deve adotar técnicas próprias de trabalho; nenhuma edição se faz sob modelo: todas as operações são metódicas, em atenção à época, ao autor, ao lugar e às circunstâncias em que a obra foi elaborada. “todo texto tem o seu problema crítico, todo problema tem a sua solução” – diz Barbi<sup>27</sup>. Não existe – afirma Giorgio Pasquali<sup>28</sup> - uma receita universal para a edição crítica<sup>29</sup>. Isso não impede, entretanto, que haja certo número de normas gerais que são sempre observadas no estabelecimento crítico de um texto (SPINA, 1977, p. 81).

<sup>25</sup> Karl Konrad Friederich Wilhelm Lachmann (Brunswick, 4 de março de 1793 – Berlim, 13 de março de 1851). Filólogo e crítico alemão. Responsável pelas bases da moderna crítica textual.

<sup>26</sup> Michele Barbi (1867-1941). Filólogo e literato italiano. Realizou uma edição crítica da *Vita Nuova* (1292?), de Dante Alighieri. Esta edição crítica permaneceu por muito tempo como um exemplo de aplicação dos métodos e dos resultados.

<sup>27</sup> Ver a judiciosa introdução de M. Barbi a *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1973, PP. VII-XLI (*apud* SPINA, 1974, p. 81).

<sup>28</sup> Giorgio Pasquali (1885-1952). Principal filólogo clássico italiano do século XX.

<sup>29</sup> *Storia della tradizione e critica del testo*, Pref. , p. XI (*apud* SPINA, 1974, p. 81).

Depois disso, percebeu-se que a elaboração de uma edição crítica<sup>30</sup> dependeria de outras tantas etapas fundamentais para chegar a ela (*recensio, collatio, eliminatio codicum descriptorum, stemma codicum*), que esse tipo de edição só surgiria como resultado de um trabalho metucioso. Para tal, foram escolhidas as duas primeiras edições do romance, as não póstumas, para demonstrar alguns aspectos relativos ao processo de construção da obra, estabelecendo, assim, a associação entre alguns fundamentos da crítica textual e outros fundamentos da crítica genética, a fim de que se pudesse estabelecer um perfil para uma futura edição com características de uma edição genético-crítica, ou, ainda, crítico-genética, a depender de quais aspectos predominarão na aplicação dos métodos.

Por essa razão há a necessidade de abordar, ainda que de maneira sucinta, os fundamentos teóricos e a metodologia da crítica textual<sup>31</sup> e da ecdótica, que constituem predominantemente as bases desta dissertação. Não obstante, surge um problema terminológico: filologia, crítica textual e ecdótica, ao mesmo tempo em que pareciam ciências complementares, surgiam como distintas, sem delimitações claras.

Pelo aspecto didático e também por abordar os termos filologia, ecdótica e crítica textual, explicando-os em suas relações e diferenças, essa revisão se inicia pelos pressupostos de César Nardelli Cambraia, em sua *Introdução à crítica textual* (CAMBRAIA, 2005).

Sobre a distinção entre os três vocábulos Cambraia (*ib.id.* p. 13) afirma que ainda hoje não há consenso sobre o campo de conhecimento de cada um deles, por vezes utilizados como sinônimos e por outras, como diferentes campos de conhecimento, embora estejam intimamente relacionados. O estudioso os define e delimita da seguinte maneira: a *crítica textual* é o “campo de conhecimento que trata basicamente da restituição da forma genuína dos textos, de sua fixação ou estabelecimento” (*apud* CAMBRAIA, 2005, p. 13). A *edótica* (ou ecdótica) englobaria “o estabelecimento de textos e a sua apresentação, i. é, sua edição” (CAMBRAIA, 2005, p. 13). Esse campo de conhecimento lida com o processo de restituição do texto à sua forma genuína junto ao procedimento técnico que o tornará apresentável para o público. Já à *filologia*, ainda hoje, são atribuídas definições muito distintas. Aqui, para que se estabeleçam critérios científicos é adotado o conceito proposto por César Nardelli Cambraia: “estudo global de um texto, ou seja, a exploração exaustiva e conjunta dos mais variados

---

<sup>30</sup> Esse tipo de edição é considerado o objeto de excelência da crítica textual porque seu processo de elaboração exige técnica e maior sofisticação. O processo é dividido em duas grandes etapas: a de estabelecimento do texto e a da apresentação do texto crítico.

<sup>31</sup> Os fundamentos e expressões dessa ciência são muitos. Por esta razão, os conceitos necessários para o estudo de *Inocência* sob o ponto de vista da crítica textual foram sendo explicados em notas de rodapé.

aspectos de um texto: linguístico, literário, crítico-textual, sociohistórico, etc.” (CAMBRAIA, p. 18).

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, já que são a principal forma de expressão dessa arte; daí que o trabalho do crítico literário 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<sup>32</sup>.

Ao revisar o conceito, metodologia e fundamentos da crítica textual, faltava ainda mencionar a outra forma de edição *politestemunhal*: a edição genética. Para discorrer sobre ela, é mister citar os princípios da crítica genética, o que se faz 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).

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

---

<sup>32</sup> O alemão Karl Lachmann (1793-1851) foi quem sintetizou essas experiências passadas e agregou algumas contribuições, chegando a constituir o *método lachmanniano*, que divide a crítica do texto em duas partes: a recensão (*recensio*) e a emenda (*emendatio*).

Estabelece-se uma nova abordagem para a obra de arte, que não se detém nas leituras ou releituras, interpretações já feitas do documento literário, mas sim do 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” (*ib. id.* p. 38). Para esclarecer um pouco mais o conceito de manuscrito ampliado a documentos de processo, recorre-se a 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 (*ib. id.*).

No caso de *Inocência*, ainda não se pode contar com os manuscritos (escritos à mão) do romance, nem sequer se sabe se eles existem (contudo, a pesquisadora Maria Lídia Maretti tem notícias de que os descendentes do visconde de Taunay mantêm sob sua guarda muitos

documentos ainda não publicados)<sup>33</sup>. Atualmente, por exemplo, a forma de registro dos processos criativos, considerando-se as novas tecnologias, resultam nos suportes mais variados possíveis. O crítico tratará esses arquivos como os outros manuscritos.

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 da edição crítica, não há uma receita que se aplique a todos os textos, mas existem determinados passos e/ou características que determinam a confecção de uma edição genética. 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 (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.

---

<sup>33</sup>Por causa das diferenças marcantes que se registram no confronto, além dessa incerteza quanto à existência ou não de documentos que possam mudar a discussão sobre o processo de criação de Taunay e da impossibilidade de acesso a esses documentos guardados pela família, as duas primeiras edições do romance constituem os documentos de processo aqui analisados.

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, 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 Lebrave 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, escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescritura: rasuras e novas versões (SALLES, 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.

Após essa breve revisão contextual e conceitual, acrescida de importantes informações sobre Taunay, *Inocência* e suas edições, é possível prever que os resultados desta pesquisa, restrita neste momento apenas ao primeiro capítulo do romance, fornecerão índices que permitam o ingresso no universo criativo do escritor, culminando posteriormente (com a continuidade da análise dos demais capítulos no doutorado), na composição do modelo editorial da edição crítico-genética. *Crítica* porque pretende fixar um texto mais próximo da vontade reconstituível de seu autor e *Genética* porque procurará documentar o processo criativo do autor em seu texto.

Agora, tendo claro todo o embasamento teórico, pode-se adentrar a análise realizada entre a primeira (1872) e a segunda (1884) edições do romance<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> 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

## 4. ANÁLISE DO CORPUS

### 4.1. NORMAS PARA TRANSCRIÇÃO

Conforme prega a metodologia da crítica textual, para que se faça uma leitura completa e compreensível da *collatio* explicitar-se-ão os princípios que a nortearão, esclarecendo as normas para transcrição utilizadas. Neste trabalho utilizaram-se os preceitos adotados nas “Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do português do Brasil”, acordadas, segundo Megale (2009), 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 discussão, foi aprovado o texto que a Série Diachronica apresenta em suas publicações<sup>35</sup>.

Considerando-se as duas edições não póstumas de *Inocência* como documentos de processo, expressão mais abrangente que manuscrito, foram utilizadas na *collatio*, as normas, os sinais e símbolos indicados a seguir:

1. A transcrição será conservadora.
2. Respeita-se, sempre que possível, a grafia do manuscrito, ainda que manifeste idiosincrasias ortográficas.
3. No caso de variação no próprio manuscrito ou em coetâneos, a opção será pela forma atual ou mais próxima da atual.
4. A pontuação original será rigorosamente mantida.
5. A acentuação original será rigorosamente mantida, não se permitindo qualquer alteração.
6. Inserções entram na edição entre os sinais < >, na localização indicada.
7. Supressões serão tachadas (~~exemplo~~).

---

estudo, à medida que foram se estabelecendo aproximações e distanciamentos, semelhanças e diferenças entre seu próprio objeto de estudo - *Inocência* - e seu autor – o Visconde de Taunay – em relação a outras obras e autores, de outros momentos, mas que também dialogam de alguma forma com o romance de 1872. Sinteticamente, pode-se afirmar que essas leituras possibilitaram uma melhor compreensão do desejo e da necessidade que os artistas brasileiros e, mais especificamente, aqueles relacionados às letras, manifestaram de construir, constituir, criar e estabelecer algo que diferenciasse o país de Portugal, como forma de libertação das amarras de uma ex-colônia, essa necessidade de ter um herói nacional (primeiro o índio, depois o sertanejo), de exibir a flora e fauna, tudo para que se pudesse chegar à construção de uma nacionalidade, de uma independência, característica tão marcadamente romântica, que não poderia deixar de estar presente em *Inocência*, a obra mais famosa de um escritor com ascendência francesa, apaixonado pelo Brasil, país que lhe serviu de tela para pintar suas composições.

<sup>35</sup> Grande parte das normas foi extraída do documento, mas algumas foram criadas consoantes às necessidades do objeto de estudo.



8. A divisão das linhas do documento original será preservada, ao longo do texto, na edição, pela marca de uma barra vertical| entre as linhas. A mudança de fólio receberá a marcação com o respectivo número na sequência de duas barras verticais: ||1v.|| ||2r. || ||2v. || ||3r. ||. Essa marcação corresponde à paginação da primeira edição. ||r|| significa *recto*, ou seja, a parte frontal do fólio (página) e ||v|| significa *verso*, ou seja, a parte de trás do fólio.
9. Quando houver diferença de paragrafação de uma edição para outra, será utilizado o símbolo §, tachado quando for suprimido ~~§~~, ou entre os sinais <§> quando for inserido.
10. Espaços em branco antes e depois de ponto e vírgula (;) não serão marcados. Na primeira edição era usado um espaço em branco antes e um espaço em branco depois desse sinal de pontuação, o que não ocorria no caso do emprego da vírgula. Na segunda edição não foram deixados espaços em branco antes ou depois de sinais de pontuação, por isso optou-se por eliminá-los na transcrição.
11. Substituição de letra maiúscula por minúscula ou o contrário, será marcada como supressão (tachada) e logo à frente será introduzida a nova alteração, como inserção <>, conforme a segunda edição, por se tratar da *editio princeps*.
12. Palavras que venham grafadas de maneira diferente de uma edição para a outra, ainda que difiram apenas nos acentos, serão tachadas e inseridas novamente.
13. Ocorrências a respeito de fronteiras de palavras foram ajustadas de acordo com a segunda edição<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Na transcrição do primeiro capítulo havia apenas dois casos como esse, presentes na primeira edição, talvez por erro de impressão. Duas palavras foram impressas sem que houvesse sido deixado espaço entre elas: a primeira ocorrência se deu na página 12, no terceiro parágrafo “comoque vacillante” e a segunda na página 18 “companheiroextraviado”, no primeiro parágrafo. Como o episódio não se repetiu na segunda edição optou-se pelo ajuste de acordo com ela.

#### 4.2. COLLATIO

Neste volume apresenta-se o texto com o aparato crítico<sup>37</sup>, evidenciando algumas alterações realizadas pelo autor em seu texto. O cotejo dos textos revela o labor do artista, torna perceptível, visual o trabalho de urdidura das tramas, das escolhas e modos do “como” fazer para tecê-las. Sem dúvida alguma, nesta abordagem, como em qualquer outra, não seria possível esgotar os procedimentos e os efeitos alcançados na elaboração de um texto literário, que explora justamente essa infinita gama de possibilidades do trabalho com as palavras, com a linguagem. Por isso, se instaura apenas uma amostragem sucinta das escolhas textuais e estéticas de Taunay, marcando supressões, trocas e deslocamentos na (re)construção, na (re)escrita do texto, de modo que se pode começar a compreender a organização do percurso criativo deste autor, criando um método que auxilie a traçar a sua *oratória*. Para elaborar a amostragem dos resultados, a abordagem foca as coordenadas indicadas pelas fontes indiretas de *Inocência*, recorrentes no discurso da fortuna crítica: verossimilhança; inspiração telúrica; nacionalismo estético e as reflexões filológicas, que auxiliam na composição de um estilo<sup>38</sup> mais rico, contestando o tom laudatório e depreciativo de discursos sem fundamentação<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Os fac-símiles da primeira e segunda edições encontram-se nos anexos para facilitar o confronto; trata-se da reprodução de um texto obtida por meios mecânicos. Tais testemunhos são muito importantes do ponto de vista estético e filológico e se encontram materializados nos anexos porque são de difícil acesso.

<sup>38</sup> Definição de “estilo” segundo Mattoso Camara Júnior: – “*Lato sensu*, a maneira típica por que nos exprimimos lingüísticamente, individualizando-nos em função da nossa linguagem. Para isso, fazemos uma <<aplicação metódica dos elementos que a língua ministra>> (Leo Spitzer), procedendo a uma <<escolha entre as possibilidades de expressão que se apresentam na língua>> (Marouzeau, 1943, 160). *Stricto sensu*, porém, essa caracterização decorre, antes de tudo, do nosso impulso emotivo e do propósito claro ou subconsciente de suggestionar o próximo: << por um lado é uma concentração de emoção peculiar e pessoal; por outro lado, uma projeção cabal dessa emoção na coisa criada>> (Murry, 1951, 39). Assim, o estudo do estilo é essencialmente matéria da estilística (v.). Quando um indivíduo se caracteriza permanentemente por traços gramaticais excepcionais, que não carregam um intento de expressividade, isto é, não visam a manifestar ou transmitir emoção, não se têm fatos de estilo mas idioleto (v.).

O estilo é, principalmente, importante na linguagem literária, porque aí <<os processos estilísticos se acham a serviço de uma psique mais rica e especialmente educada para o objetivo de se exteriorizar-se>> (Camara, 1953, 40). Às vezes, o impulso expressivo leva ao desrespeito da norma linguística (v.) e então a obra literária se caracteriza por uma língua que diverge da normal em vários aspectos; mais frequente é a desobediência à disciplina gramatical vigente (v.). Os dois campos mais propícios à caracterização linguística pelo estilo são o do vocabulário e o da sintaxe. Naquele, a expressividade recorre a arcaísmos (v.) e neologismos (v.); dá preferência a uma entre palavras mais ou menos sinônimas, guiando-se pela estilística fônica e por conotações usuais ou mesmo um tanto subjetivas; lança mão da metonímia (v.) e da metáfora (v.). Neste, procede a uma escolha entre as construções sintáticas que a norma linguística admite.

Note-se que o estilo em grande parte depende da intenção da obra, e um escritor pode variar de estilo de uma obra para outra. Por outro lado, escritores com as mesmas tendências estéticas apresentam muitos traços estilísticos comuns, e assim se tem o estilo de uma escola literária ou de uma época. V. registro”. (In: CAMARA JÚNIOR, Mattoso. *Dicionário de Lingüística e gramática: referente à língua portuguesa*. 24ªed. Petrópolis, Vozes, 2002, p. 110).

<sup>39</sup> Malgrado não figure na seção destinada à fortuna crítica das fontes indiretas, por ter sido descoberta posteriormente, na fase de finalização desta dissertação, a partir de agora a pesquisa passa a aludir à tese de doutoramento de Norma Wimmer (1992), que sob a perspectiva da literatura comparada, remete às *Marcas*

Essas coordenadas podem surgir por todo o capítulo, mas são analisadas a partir de apenas um exemplo, para configurar a amostragem<sup>40</sup>.

||1r||

INNOCENCIA |

~~Sylvio Dinarte |~~

~~Autor da |~~

~~MOCIDADE DE TRAJANO E LAGRIMAS DO CORAÇÃO |~~

~~Livraria Civilização |~~

~~COSTA & SANTOS |~~

~~RUA [D]E S. JOÃO[O], N. 100 |~~

~~S. PAULO |~~

---

## COMENTÁRIOS

As alterações pelas quais o texto de *Inocência* passou não se restringem apenas ao conteúdo literário do capítulo analisado. Todas as diferenças devem ser apontadas, e, na medida do possível explicadas. No que concerne às questões tipográficas, no anterrosto, a folha de um livro que aparece logo depois da capa, é significativa a diferente focalização das duas edições. A primeira edição traz muitas informações ao leitor, tais como o título do romance; Alfredo d’Escragolle Taunay utiliza-se de pseudônimo; o título de outras obras do

---

*Francesas na Obra do Visconde de Taunay*. Para sua concretização, a autora circulou por toda a produção *taunayniana* utilizando-se da crítica de fontes, o que auxilia sobremaneira na compreensão das escolhas realizadas pelo autor.

<sup>40</sup> Entendida como “ação, processo ou técnica de escolha de amostra(s) adequada(s) para análise de um todo”; verbete do Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0.

autor e informações sobre a livraria, em formato de selo, constituem, portanto, uma alteração exógena à obra. A segunda não se refere à fama do autor, já que aparece impresso apenas o título da obra. O destaque é dado à obra e não ao criador, o título aparece bem centralizado na página. O tipo de fonte utilizado na segunda edição é mais simples, retilíneo, enquanto o da primeira é mais trabalhado.

||2r||

INNOCENCIA |

POR |

Sylvio Dinarte |

&lt;ESCRAGNOLLE TAUNAY&gt;

autor da |

MOCIDADE DE TRAJANO <, Ceos e Terras do Brazil, etc. > E LAGRIMAS DO  
CORAÇÃO. |

&lt;2.ª EDIÇÃO&gt;

RIO DE JANEIRO |

TYPOGRAPHIA NACIONAL |

1872 |

&lt;TYP. DE G. LEUZINGER &amp; FILHOS, RUA DO OUVIDOR 31

1884&gt;

---

## COMENTÁRIOS

A página de rosto da primeira edição consultada apresenta uma alteração exógena manuscrita: a identificação “José Freitas Guimarães. São Paulo – out<sup>o</sup>. – 1895”, sobrescrita aos títulos de outras obras de Sylvio Dinarte, *Mocidade de Trajano* e *Lágrimas do Coração*. A abreviatura “out<sup>o</sup>” provavelmente se refira a outono ou outubro. A tipografia destaca o título e o pseudônimo do autor. O vocábulo “Dinarte” tem a letra D desenhada no formato de

uma lira, o que pode ser muito significativo se considerado que a lira é um instrumento que remonta aos tempos da Antiguidade Clássica.

Na segunda edição o título surge em fonte vermelha, alinhado acima e centralizado, todos indicadores da função apelativa. Sylvio Dinarte tem a personalidade revelada, ainda que apenas pelos sobrenomes “Escragnolle Taunay”, o que pode sugerir aceitação do autor de revelar-se ao público, de fato. A mocidade de Trajano é citada, assim como na primeira edição; contudo, *Lágrimas do Coração* dá lugar a *Céos e Terras do Brazil*, obra em que Taunay já revela seu apreço e predileção pelo tema da natureza brasileira, expresso no título.

A informação “2ª edição” indica, por um lado, a mudança de editor e, por outro, a boa aceitação do romance. A tipografia responsável pela edição do romance agora é a Leuzinger, localizada na Rua do Ouvidor, importante referência cultural no Brasil do século XIX, principalmente para as contribuições francesas para a sociedade brasileira da época.

||3r||

~~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 póde,  
ainda hoje, viajar a Escossia | com as novelas de Walter Scott | por guias. |

FRANCISCO OTAVIANO. >

---

 COMENTÁRIOS

O Dicionário Houaiss Eletrônico 3.0 da Língua Portuguesa assim define epígrafe:  
Substantivo feminino.

1. Inscrição ('palavra ou frase que se grava')
2. Título ou frase que, colocado no início de um livro, um capítulo, um poema etc., serve de tema ao assunto ou para resumir o sentido ou situar a motivação da obra; mote
3. Fragmento de texto, citação curta, máxima etc, colocada em frontispício de livro, no início de uma narrativa, um capítulo, uma composição poética etc.

Todas as acepções se adequam ao sentido da epígrafe nas edições de *Inocência*: é uma inscrição gravada, constituída por duas frases diferentes em cada edição, colocadas no início do livro e que servem como pistas de leitura para o leitor, que antes de adentrar o primeiro capítulo, se dedicar atenção a essas curtas citações, poderá antecipar-lhe o sentido.

Na primeira edição se apresenta como epígrafe uma citação de Walter Scott, de *Waverley*. Essa escolha sugere um comportamento que revela primeiramente a filiação

artística de Taunay e a preferência dos românticos, segundo Genette (*apud* WIMMER, 1992), de tomar muitas epígrafes a Byron, Scott e Shakeaspeare.

Em segundo lugar, o conteúdo da afirmação revela o compromisso com a refacção do texto “sempre novo, apesar das mil edições...” além de apontar para a temática presente em toda a obra de Taunay e que se destaca em *Inocência*, sobretudo no primeiro capítulo, que é a natureza. A afirmação de sua obra ser apenas um capítulo do grande livro da natureza evoca a falsa modéstia e a grandiloquência, fatores que coadunam com os objetivos do autor, conhecedor dos recursos da arte retórica. Elementos biográficos dão conta de que o autor tinha consciência da qualidade e do aspecto inovador de seu romance campestre, composto com o claro intuito de imortalizá-lo nas letras brasileiras. Se Taunay tinha claro o objetivo de sua composição e estava consciente de seu labor com a linguagem, poderia inferir que o romance teria muitas edições, ou então, pelo menos, ao utilizar essa epígrafe, sugere seu desejo, de que sua obra tenha “mil” edições - o que pode ser lido tanto objetivamente, remetendo à quantidade de edições quanto conotativamente, como uma hipérbole - não importando o estilo delas, como realmente conseguiu.

Para a segunda edição, a epígrafe é substituída por uma assertiva de Francisco Otaviano. Informações extraídas do site da Academia Brasileira de Letras contam que Francisco Otaviano (1826-1889) foi advogado, jornalista, político, diplomata e poeta; o patrono da cadeira número 13, escolhido pelo fundador Visconde de Taunay. Foi tradutor de Horácio, Catulo, Byron, Shakespeare, Victor Hugo, Goethe e excelente poeta, inscrito na fase romântica, um dos grandes vultos brasileiros do século XIX. Coincidentemente, ou não, viveu na mesma época e frequentou os mesmos lugares que Taunay, a ponto de ser escolhido para ser o patrono da cadeira que o autor de *Inocência* ocupava na Academia Brasileira de Letras. Impossível não imaginar que fossem amigos e que por conta disso, mas também por sua lide artística, pudesse ter avaliado o romance augurando-lhe “longa vida”, equiparando a obra brasileira às novelas de Walter Scott.

Esta comparação é possível por alguns motivos: Walter Scott é o autor da epígrafe da primeira edição, a qual, apesar de ser substituída, não deixa de ser lembrada; segundo Otaviano, as novelas de Scott tinham o poder, de conduzir os leitores a viagens para a Escócia, como guias, o que pressupõe que essas novelas primassem pela descrição dos lugares daquele país. Quando Taunay opta por publicar a afirmação de Francisco Otaviano em epígrafe, não deixa de fazer alusão e de comparar seu romance às novelas de Scott, mas ganha mais força na divulgação de sua obra ao empregar o argumento de autoridade de uma pessoa



ilustre e vista por todos como erudita na época. Assim como as novelas de Scott, *Inocência* prima pela descrição, pintando o cenário para o leitor, a ponto de que se possa imaginá-lo sem nunca tê-lo visitado de fato.

A análise de elementos paratextuais, como a epígrafe, é um modo de olhar para o texto literário que certamente ofereceria mais índices interpretativos da obra, contudo, não é o objetivo desta dissertação se ater a este ponto e por esta razão os comentários a seu respeito são breves.

||4r||

~~Ao Doutor~~ | < A >

José Antonio de Azevedo Castro |

AMIGO DE INFANCIA |

E |

~~INSEPARÁVEL COMPANHEIRO.~~ |

---

## COMENTÁRIOS

A dedicatória do romance é destinada a José Antonio de Azevedo Castro, amigo de infância de Alfredo d’Escragno Taunay, muito citado nas *Memórias* (1948), com o qual trocava livros e compartilhava impressões de leitura. Carlos Von Koseritz afirma no *Esboço Característico*<sup>41</sup> de Taunay que Castro foi presidente de província do Rio Grande do Sul em 1975. Taunay também exerceu a função de presidente de província. Sobre Castro, nada mais a declarar.

É preciso problematizar os motivos de alteração do tratamento “Doutor” e da “presença” de Castro na vida de Taunay, pois o trecho “inseparável companheiro” foi suprimido na segunda edição do romance. Esta supressão pode se explicar por termos biográficos simplesmente, mas a busca desse reflexo se transmite à tipografia da obra publicada. A primeira edição traz o texto com fonte maior; centralizado, mas tomando conta de toda a página; destaques em negrito para o nome de Castro e diferenciação entre as expressões “Amigo de infância” e “Inseparável companheiro”. Ambas as qualificações estão em caixa alta, mas o tipo de letra de “inseparável companheiro” o destaca, em negrito.

A dedicatória da segunda edição é mais contida, com fonte mais discreta, centralizada na página e menor se comparada à primeira edição. Poderia o autor, na ânsia de tornar-se

---

<sup>41</sup> Texto anexo a esta dissertação.

famoso, ou então, já estando famoso e ansiando a recepção de seu romance, optar por manter uma postura mais formal? A relação de amizade entre os dois teria sido abalada por algum motivo? Certamente alguma coisa ocorreu nestes doze anos que separam uma edição da outra. Provavelmente não foi a morte que os separou, já que em 1911, Oliveira Lima escreve sobre o a morte do Conselheiro Azevedo Castro.

A formação clássica de Taunay conjugada aos dados biobibliográficos permite que a análise caminhe na seguinte linha de raciocínio: o amigo de infância e inseparável companheiro se tornara uma autoridade (presidente de província) e, portanto, merecedora de deferência. Ressurgem no discurso de Taunay os recursos da arte retórica: o tópico da deferência à autoridade associado ao da falsa modéstia.

A deferência à autoridade de Azevedo Castro se dá em dois níveis, primeiro na infância, em que Castro pode ser visto como uma espécie de mecenas na vida do menino Alfredo, incentivando a cultura na vida do colega na época do colégio, quando compartilhavam livros e leituras. Mais tarde, Castro se torna famoso por ser presidente de província. Neste caso, como seu amigo de infância já era uma autoridade e ele um autor famoso, era preciso manter a distância e a formalidade no discurso. O distanciamento também pode ser explicado geograficamente: enquanto Taunay ficou no Rio de Janeiro, Castro governava o Rio Grande do Sul.

O recurso da falsa modéstia vem explicitado na análise da dedicatória do romance.

||5r||

&lt; Azevedo&gt; Castro|&lt;, &gt;

Se <nos antigos tempos da> ~~eu vivêra na antiga Grecia e houvesse podido~~ |<me fora possível>~~levantar~~ <erigir> custoso templo, dedicava-o á Amizade e gra- | <para no >~~vava no~~ frontispício <gravar> o teu querido nome. |

<Daquelle vivo sentimento>~~Permitte~~<permite>-me hoje, amigo, <dentro do circulo de fracos e limitados meios, qual quer demonstração. >~~que, daquelle vivo senti-~~ |mento dê eu, no circulo de minhas limitadas posses, |~~uma qualquer manifestação.~~ |

Não é em valioso monumento que vou inscrever ~~teu~~ | ~~nome~~<tua lembrança>; simplesmente na primeira pagina de uma nar- |~~ração~~ <narrativa> campestre e desprezenciosa, de um livro singelo | e sem futuro.

Aceita-o como um dos mais espontaneos movimentos| ~~de meu~~ coração<da minha alma>, que ~~á essa~~<n'esta> declaração sincera julga | ~~estar~~ ligado o seu direito<assentar direitos> a completo indulto. |

~~SYLVIO DINARTE.~~ |

&lt;A. D'ESCRAGNOLLE TAUNAY&gt;

Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872. |

---

## COMENTÁRIOS

Continuando a temática da dedicatória, o que se nota logo no vocativo do texto é o estabelecimento de maior distanciamento em relação ao interlocutor: na primeira edição, “Castro” e na segunda “Azevedo Castro”.

Conforme analisado na página anterior, este distanciamento na forma de tratamento, mais íntima na primeira edição e mais formal na segunda, pode ser explicado porque o amigo de infância se tornou uma autoridade merecedora de deferência. Além disso, assim como na escolha da substituição de Scott pela afirmação de Francisco Otaviano na epígrafe, na

dedicatória ressurgem o recurso do argumento de autoridade: se Castro é uma autoridade e apoia o autor de “uma narrativa campestre e despretensiosa, de um livro singelo e sem futuro”, Taunay é digno de comparar-se a ele. O autor demonstra sua “incapacidade”, que se revigora e se enaltece com o aval de Azevedo Castro e utiliza com eficácia, mais uma vez, o discurso retórico, pois o “desconhecido” autor recebe o indulto do Conselheiro.

Em termos de retórica, surge aqui, reiterado, o componente da falsa modéstia vazado na expressão de uma “incapacidade de escrever”, de uma “narrativa campestre e despretensiosa, de um livro singelo e sem futuro”. É óbvio que Taunay tinha pensamentos contrários a essas afirmações e utiliza um contra argumento para colher os louros de seu trabalho, o qual já sabe que fez sucesso, pois está lançando a segunda edição do romance, numa época em que o Brasil não contava com tantos leitores, num intervalo não muito longo de tempo.

O discurso é construído de forma que Taunay parece pedir permissão ao “ilustre” amigo para gravar o nome dele na página inicial de sua obra, o máximo que ele poderia fazer, considerando suas limitadas posses. Esse discurso de tanta modéstia é antitético ao se contextualizar o universo clássico, da “antiga Grécia”, do frontispício (que adquire dupla significação: pode se referir à arquitetura dos templos como também à página que comumente antecedia a página de rosto dos livros). Dessa forma seu livro é equiparado a um templo.

O desejo expresso da primeira edição adquire caráter mais formal na segunda, quando se substitui a expressão por “da minha alma”, muito mais significativa do ponto de vista semântico.

É curiosa a associação que se faz desta declaração, quase que de amor, fraterno talvez, ao universo jurídico ou eclesiástico, segundo a acepção que se adote para o “indulto”. Curioso também é o fato de, apesar de tantas alterações, a dedicatória continuar datada como sendo de 8 de julho de 1872 na segunda edição. Não era de se esperar que a data mudasse, se o texto mudou? Ou a opção foi por marcar a data da primeira edição do romance como a fixação deste pedido para homenagear seu amigo?

||6r||

INNOCENCIA |

CAPITULO I. |

O SERTÃO E O SERTANEJO |

<sup>42</sup>~~Todos vós percebeis~~ <bem sentis a acção secreta> ~~o trabalho~~ | ~~da~~ <Da>  
 natureza, <em seu governo eterno; > | ~~cuja acção é eterna.~~ E de ínfimas  
 camadas subterrâneas | da vida o indicio á superficie emerge. >

GOETHE<. > - ~~FAUSTO.~~ <Fausto, 2.ª parte. >

<sup>43</sup>Então com passo tranquilo <mettia-me> ~~ia~~ eu | ~~buscar~~ <por> algum recanto  
 da floresta, | algum lugar deserto, onde nada me | ~~denunciasse~~ <indicasse> a  
 <mão do homem, me denunciasse a> servidão e o domi- | nio, <;> asylo em que  
 pudesse crêr ter | primeiro entrado, onde nenhum | importuno viesse interpôr-  
 se entre | mim e a natureza. |

J. J. ROUSSEAU – O encanto da solidão.

<sup>44</sup><Ihr alle fühlt geheimes Wirken | Der ewig waltenden Natur [ ]; | Und aus den  
 untersten Bezirken | Schmiert sich heraus lebend'ge Spur |

GOETHE. - Faust, 2.ª Theil. |>

~~A estrada que da villa de Sant'Anna do Parana | hyba leva ao ponto  
 abandonado do Cãmapiuan corta~~ <Corta> | ~~uma~~ extensa e <quasi> ~~mal-~~  
~~povoada~~ <despovoada> zona da parte sul-orien- | tal da vastíssima provincia de

<sup>42</sup> NOTA DA PESQUISADORA. Epígrafe que aparece em primeiro lugar na primeira edição. Na segunda edição do romance vem alterada, mais completa, como a segunda epígrafe.

<sup>43</sup> NOTA DA PESQUISADORA Essa é a segunda epígrafe da primeira edição. Na segunda edição ela aparece alterada e em posição diferente, como a terceira, em consequência da inserção de outra epígrafe em primeiro lugar, também do *Fausto*, de Goethe, em alemão, que surge como a primeira epígrafe da segunda edição.

<sup>44</sup> NOTA DA PESQUISADORA. Epígrafe que aparece como a primeira na segunda edição.

Mato Grosso—<a estrada que vai da villa de Santa Anna do Paranahyba vai ter ao sitio abandonado de Camapoan. > Desde | aquella villa—<povoação>, que assenta quasi no—<assente próxima ao> vertice do an- | gulo em que confinam os territorios de S. Paulo, | Minas Geraes, Goyaz e Mato Grosso, até e—<ao> rio Su- | curiú, affluente do magestoso Paraná, isto é, no |

---

## COMENTÁRIOS

A análise deste capítulo, antes da leitura de textos das fontes indiretas e diretas parecia insuficiente, insignificante, se considerada a ideia inicial do trabalho. Contudo, quando o repertório sobre o objeto de estudo foi ampliado, tornou-se possível notar a riqueza de elementos que poderiam figurar nesta análise e o quanto esses elementos estão interligados. A partir deste trecho introdutório do romance, dessa *ouverture*, segundo Candido, é possível identificar coordenadas do estilo de Taunay.

O título do capítulo é revelador, principalmente pelo destaque do primeiro elemento: o sertão. A frase assim posta cria uma relação entre os dois elementos, sendo o segundo derivado do primeiro, o que reforça a significação do sertão. A ação da natureza determina, age sobre o homem, o qualifica, é uma forma de o autor mostrar entusiasmo por ela.

Este entusiasmo pela natureza em Taunay decorre de dois fatores: a formação recebida da família de pintores franceses, manifesta no olhar do estrangeiro sobre o pitoresco da paisagem brasileira e também sua formação ideológica, que transita entre o pensamento romântico e a forma de pensar mais realista, decorrente das experiências como militar viajante, o cientista que era obrigado a se posicionar objetivamente em relação ao objeto. Esta observação, a partir do título do capítulo, bem como de seu conteúdo, no todo, remetem à análise do nacionalismo estético.

O Brasil sentia urgência de se livrar das amarras de Portugal, fugir do lusitanismo, era preciso declarar a independência política e também cultural, mostrar algo que revelasse o país e seu povo em sua singularidade, criar uma literatura que de fato pudesse ser chamada de nacional, desse aspecto decorre o entusiasmo pela natureza, que seria o tema que, aplicado à forma, possibilitaria estabelecer ou criar uma identidade para o país.

Os franceses aqui chegaram com a tarefa de transformar o cenário<sup>45</sup> e passaram a ser modelos para a sociedade. Autores franceses faziam sucesso entre os leitores brasileiros e o modo de pensar do movimento estético do Romantismo levou o país a buscar concordâncias ou harmonias entre a natureza e o homem: primeiro o índio, cuja imagem desgastou-se e foi substituída pelo sertanejo que se encontrava em regiões mais afastadas da costa, em que o cenário e costumes se mantinham mais “brasileiros”, intocados.

Isso posto, dá-se continuidade à análise, focando as epígrafes que antecedem o capítulo. A epígrafe, segundo Wimmer, é um tipo especial de citação que encerra função estética, de ornamento “para a qual, mais do que a exatidão do trecho citado, têm importância as associações e o clima mental por elas evocado” (WIMMER, 1992, p. 62). Elas também funcionam como demonstradores de erudição, ampliando ou refutando a visão do texto em que são inseridas, atuam como fontes de informações de leituras. No caso de *Inocência*, a estudiosa realizou levantamento que totalizou quarenta e sete epígrafes divididas entre os trinta capítulos que compõem o romance. Dessas, quatorze são de autores franceses e as demais são de autores clássicos, como Menandro, Eurípides, Ovídio, Catulo, Plauto e Horácio; a Bíblia também surge em epígrafe no romance. No que tange ao primeiro capítulo, são utilizadas epígrafes de Goethe e Rousseau.

Na primeira edição são apenas duas e na segunda são três. Além da diferença de número, divergem na escolha lexical. Na primeira edição se tem a impressão de que Taunay recuperou os textos da memória, visto que são menos exatos que na segunda, em que são determinadas inclusive as partes do livro do *Fausto*, de onde teriam sido retiradas. O que mais chama a atenção, no entanto, é uma observação de Wimmer que recorreu às fontes para desenvolver seu trabalho, e que dificilmente seria posta em dúvida pelo leitor: o texto que Taunay indica como *O Encanto da Solidão*, de Rousseau pertence à terceira carta a Malesherbes, cuja imagem dominante é a busca da solidão da natureza, associada ao exílio de Rousseau em Montmorency, pressupondo uma interpretação pessoal e intimista da natureza. Em *Inocência*, o foco é a interpretação do cenário e da vegetação do Mato Grosso, com detalhes de realismo e da cor local.

A solidão do sertanejo surge como consequência do afastamento geográfico do viajante (WIMMER, 1992, p. 83). Essas escolhas confirmam os efeitos da formação de Taunay e seu posicionamento diante da arte. O início do capítulo, com a descrição da estrada

---

<sup>45</sup> Exemplo da Missão Francesa.



que corta a região, mescla o sentimento romântico (“vastíssima província”) à visão objetiva da realidade (descrição do local).

||6v||

desenvolvimento de < muitas dezenas de > 40—leguas, ~~vai-se~~< anda-se > comoda- | mente ~~vijando~~ de habitação em habitação, mais | ou menos ~~proxima~~< chegada > uma da outra; ~~depois raream~~ < raream, porém, depois > as | casas < , > mais e mais; < , > < e > ~~caminham~~< caminha >-se largas horas, dias | inteiros, sem < se > vêr morada ~~ném~~< nem > gente até ~~chegar-se~~ | ao ~~retiro~~< *retiro*<sup>46</sup>(1) > de José< João > Pereira, guarda avançada daquellas | solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe < com carinho > | o viajante desses alongados ~~paramos~~< páramos >, ~~o recebe com | carinho, e sorri-se para~~ | ~~elle, ao proporcionar~~ < oferece > lhe | momentaneo agasalho e < o > ~~provê~~ | ~~e~~< provê > de < da > matalotagem | < precisa para alcançar os > ~~para a jornada~~ | ~~que o deve encaminhar~~ aos campos | de Miranda e Pequiry, ou da Vaccaria e Nioac, no | Baixo Paraguay.

~~Depois~~ < Alli > começa o sertão chamado *bruto*<sup>47</sup>. (1) < (2) > |

Pousos succedem a pousos, e nenhum ~~tecto~~ < tecto > habi- | tado ou em ruínas, nenhuma ~~palhoça~~ < palhoça > ou tapera, dá | abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, | contra o temporal que ameaça < , > ou a chuva que está | cahindo. Por toda a parte < , > a calma da campina não | arroteada; por toda a parte a vegetação virgem, tão | virgem, como quando ~~ali~~ < ahi > ~~broto~~ < surgiu > pela vez primeira. |

A estrada que atravessa ~~estas~~< essas > regiões incultas | desenrola-se < á maneira de > ~~como larga~~ e alvejante faixa < , aberta que é na > ~~de areia~~ < arêa >, | elemento ~~predominante~~< dominante > na ~~natureza~~< composição > de todo > ~~daquelle~~ < aquelle > sólo, | ~~que é, contudo,~~ fertilisado< aliás > por um sem numero | de limpidos e borbulhantes regatos, cujos contin- | gentes são outros tantos tributarios do < rio > Paraná e | do < seu contravertente, o > Paraguay. |

<sup>46</sup> NOTA DA PESQUISADORA Na primeira edição essa palavra não tem referencia à nota de rodapé. Na segunda edição ela aparece como sendo a nota de número 1. Difere também o fato de na segunda edição a palavra aparecer em itálico.

<sup>47</sup> NOTA DA PESQUISADORA Nota de rodapé que aparece como número 1 na primeira edição. Na segunda edição surge como nota de rodapé número 2. A primeira nota da segunda edição se refere à palavra *retiro*, em itálico, no parágrafo anterior.

- (1) ~~Sem moradores. — Não é o deserto, palavra que envolve sempre a idéia de esterilidade, mas a completa solidão.~~
- (1) <Chama-se em Mato Grosso *retiro* o local em que os criadores de gado reúnem as rezes para as contar, marcar e dar-lhes sal. >
- (2) <Sem moradores. >

## COMENTÁRIOS

O autor destaca a natureza brasileira e o cenário, mas a visão científica e objetiva também transparece, principalmente na primeira edição, como fator constituinte da verossimilhança (ao precisar, por exemplo, a distância em “40 leguas” na primeira edição).

Segundo Wimmer, a Campanha da Laguna é a responsável pela gênese do escritor, na medida em que influenciou toda sua obra: nas narrativas militares, nas impressões de viagem e no conhecimento do interior, na vivência da natureza e no reconhecimento de seus tipos. O que difere é o trato dado ao material colhido durante a Campanha. Para elucidar o efeito de realismo, a verossimilhança no romance, o autor usa observações tiradas dos locais e as submete ao tratamento estético, procurando distanciar-se do objeto, o que pode ser comprovado, por exemplo, com a substituição de “40 leguas” por “muitas dezenas de léguas” na segunda edição. A este ponto pode-se acrescentar o papel que a crítica literária teria exercido para que Taunay alterasse seu texto. Conforme observado, o discurso de alguns críticos menosprezava o romance pela exatidão das imagens, retiradas do sertão e postas no enredo, chegando a questionar o valor literário da obra, que era vista por parcela da crítica como um texto documental apenas.

Um aspecto que salta aos olhos é que existe uma preocupação latente com tornar o “retrato” a técnica predileta do autor e, na composição do quadro, adequar a distância da leitura: a descrição sai da “minha impressão” da primeira edição e vai para um modo mais impessoal, há um distanciamento maior do narrador. Em termos de escolhas e de efeito, o espaço descrito parece ficar maior, e, por conseguinte, mais desconhecido, o que pode ser comprovado pelas substituições léxicas dos pronomes demonstrativos, por exemplo, que tornam a narrativa mais impessoal e ao mesmo tempo mais sugestiva de sensações que serão evocadas no leitor.

Nesta coordenada é possível mostrar a diferença de tratamento dada ao objeto, tão bem observada por Wimmer. Em sua tese, a autora utiliza um desenho, feito pelo próprio Taunay,

que objetiva fixar, por meio da imagem, o Pouso do Catingueiro, que parece ser o ambiente do primeiro capítulo de *Inocência*:

...recordando a curta permanência no local, Taunay julga ter-lhe reproduzido a imagem com bastante êxito e fidelidade, descrevendo-o como paisagem característica do interior do Brasil, ‘com sua larga faixa vermelha – a estrada geral que se desenrola indefinida até os pontos mais extremos da nossa imensa fronteira, estrada cercada ali de pastos de capim *melado* ou *gordura*, com casinhas e ranchos, aqui e acolá; dos lados, uma mata virgem e meio devastada pelo fogo e na frente capoeirões e cerrados, onde todos os anos, em setembro e outubro lavra o incêndio (*apud* WIMMER, 1992, p. 43).

No que concerne ao primeiro capítulo do romance, Wimmer afirma ter percebido, em decorrência de suas leituras, ressonâncias das *Cenas de Viagem* (1868):

“comparando os dois textos percebemos ter havido aproveitamento de imagens que foram retrabalhadas a nível principalmente de linguagem. É o caso, por exemplo, da descrição das estradas e dos cerrados, assim como a imagem das pegadas de onça com que depara o viajante dos sertões, além da descrição da sensação de solidão do viajante” (WIMMER, p. 78).

No trecho desta página do romance, o autor faz alusão às casinhas, à estrada, o solo fértil, mas de forma mais poética, com maior riqueza de detalhes, acrescida de impressões estéticas mescladas a sensações sinestésicas, que focam principalmente a visão, que é a responsável por despertar no leitor a imaginação visual do local representado artisticamente no romance: o frio, a chuva, a cor clara da areia, mesclada aos tons de verde da campina, da transparência dos lagos e outras expressões presentes por todo o capítulo, que utilizam cores e conceitos do vocabulário da pintura (“perspectiva”, “matiz das cores”, por exemplo).

||7r||

Essa ~~areia~~<área>, solta, ~~mas não muito fina~~<e um tanto grossa>, tem ~~uma~~ | côr uniforme, que reverbéra com intensidade os | raios do sol, quando nella batem de chapa. Em | alguns pontos é tão fôfa e movediça, que os animaes | das ~~tropas~~<tropas> viajeiras arquejam de cansaço <, > ao ~~caminharem~~<vencerem> ~~naquelle~~<aquelle> terreno incerto<, > que lhes foge de | sob os ~~pés~~<cascos> e onde se enterram até meia ~~canela~~<canella>. |

~~Tambem frequentes~~<Frequentes> são <tambem> os desvios<, > que da estrada | partem de um ~~lado~~ e ~~de~~ outro <lado>, ~~a procurarem~~<e proporcionam> na | mata ~~do cerrado um leito mais firme~~<adjacente trilha mais firme>, por ser menos | ~~batido~~<pisada>. |

Se <parece sempre igual > o aspecto do caminho ~~parece sempre o mesmo~~, | em compensação <mui variadas se mostram> as ~~paisagens~~<paizagens> em torno<. > ~~mostram-se~~ | ~~muito variadas~~.

Ora é a perspectiva dos ~~cerrados~~<cerrados> (1)<sup>48</sup>, não desses | cerrados de arvores rachiticas, enfezadas e retor- | cidadas de S. Paulo e Minas<-Geraes>, mas de garbosos e ele- | vados madeiros, que, se bem não tomem todo o | corpo de que são capazes á beira ~~dos caudales~~<das aguas correntes> ou | regados pela lympha dos correjos, <comtudo> ensombram, ~~com~~ | ~~tudo~~, <com folhuda rama> o terreno que lhes fica em derredor ~~com co~~ | ~~padarama~~, e mostram na casca lisa ~~e toda igual~~ a | força da seiva que os alimenta; ora são campos ~~a~~<á> | perder de vista, cobertos ~~às vezes~~ de macega<macega> alta, | e ~~leurejante~~<alourada>, ~~outras~~<ou> de viridante e mimosa grama, |

(1) Cerrados: ~~são especies de florestas anãs, compostas~~ de | arbustos de três <3> a quatro<4> pés de altura, mais ou menos <, > | <mui> chegados uns aos outros. ~~Às vezes esses arbustos tomam~~ | ~~mais desenvolvimento e formam a transição para as ca~~ | ~~poeiras~~ (Saint Hilaire). |

Em Minas Geraes chamam-se os cerrados ~~carrascos~~ e | ~~carrasquinhos~~ os cerrados altos. |

---

<sup>48</sup>NOTA DA PESQUISADORA. O número da nota nas duas edições permanece o mesmo. No entanto, o conteúdo da nota de rodapé difere da primeira para a segunda edição.

## COMENTÁRIOS

Este trecho descritivo dos caminhos percorridos no sertão aparece nas *Cenas de Viagem*, em trechos levantados por Wimmer: “Dous maciços erguem-se aí, um fronteiro ao outro, deixando intermédia uma estreita trilha, toda embaraçada com grandes lajes e matosinhos”<sup>49</sup>; “O caminho, como já o havemos feito sentir, é uma simples trilha. De natureza argilo-silicosa (época terciária) pode ser considerado seco, com exceção de alguns pontos, que seriam facilmente transpostos”<sup>50</sup>; o último ressurgue em *Inocência*:

Logo depois atravessamos uma campina, coberta por gramíneas mui rasteiras, na qual gastamos mais de uma hora, pela natureza do chão fofo, em que se atolavam os animais. Observamos que, naquelas pradarias pérfidas, não se nota o rasto de nenhum animal, e que, por instinto, procuram desviar-se delas, percorrendo uma fita mais sólida, intermédia entre o campo e os bosques, que bordam a fralda da serra<sup>51</sup>.

No romance essas imagens apresentam o caráter científico, mas a elas se conjugam impressões decorrentes das cores e sons, coordenadas da pintura e da música. Como explicitado nos dados biográficos de Taunay, esse literato também circulou pela esfera artística da música, forma de expressão que também poderia ser analisada no capítulo, sob o ponto de vista das escolhas lexicais e sintáticas que conferem ritmo à narrativa. Contudo, é forçoso restringir a análise neste momento apenas a uma amostragem.

Este tipo de abordagem do texto literário, por um lado, dificulta isolar os pontos analisados, na medida em que todos eles se inter-relacionam, por outro, enriquece o trabalho com o texto justamente por conta dessa abordagem filológica, que conjuga elementos de análise literária à análise linguística. Exemplo disso é a inspiração telúrica, a admiração pela Terra, pela Natureza, que ecoa no nacionalismo estético presente na obra e ressoa no objetivo principal do capítulo: descrever o ambiente, construir um retrato da região por meio de construções linguísticas que evoquem imagens.

No livro *Epistula ad Pisones*<sup>52</sup>, o poeta e prescriptor da Antiguidade romana, Horácio, remete à relação entre poesia e pintura e cria a divisa *ut pictura poesis*, elemento chave para entender a prática da prosa descritiva em Taunay<sup>53</sup>:

<sup>49</sup> *Cenas de Viagem*, São Paulo, Irmãos Marrano, p. 31 – (apud WIMMER, 1992, p. 78).

<sup>50</sup> *Id. id.* p. 40 - *Cenas de Viagem* (apud. WIMMER, 1992, p. 78).

<sup>51</sup> *Id. id.* p. 50 - *Cenas de Viagem* (apud. WIMMER, 1992, p. 78).

<sup>52</sup> Nas seguintes edições: 1. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Q. Horati Flacci opera recognovit Eduardus C. Wickman, editio altera, Osford, Clarendon, 1967.  
2. Soc. d'Étition “Les Belles Lettres”, Horace, épitres, texte établi et traduit par François Villeneuve, 4ème édition, Paris, 1961.

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, agradará sempre (HORACIO [2005], p. 65).

Esta máxima amplia sua aplicabilidade à narrativa descritiva de Taunay quando se remete a outra citação de Horácio: “As ações ou se representam em cena se ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando apresentadas à fidelidade dos olhos [...]” (HORACIO [2005], p. 60).

No romance, Taunay não pinta, no sentido denotativo da palavra, mas escreve para compor a imagem, o que é possibilitado por sua formação clássica e pela relação com a pintura. A representação desse ambiente remete ao conceito de *enargia*, que embora apareça no dicionário *Houaiss* como “representação ou descrição extremamente realística do discurso”, em Taunay é trabalhado não no nível da realidade, mas sim da representação. Uma das razões do sucesso do romance foi a novidade do regionalismo, na exploração da cor local acentuado na apresentação das personagens e sua cultura. A linguagem utilizada também dá conta de representar essa cultura<sup>54</sup>, o que não será analisado neste capítulo em decorrência do foco.

---

<sup>53</sup> Guardadas as devidas proporções, haja vista que o preceito foi elaborado para a poesia, mas, neste caso, cabe perfeitamente na análise da prosa do autor. Futuramente pretende-se elaborar um estudo dedicado à *ut pictura fictio*, que compartilhará as ideias de associação da narrativa descritiva e da pintura à formação clássica do autor.

<sup>54</sup> Coordenada analisada por PRETTI (1974), conforme citado nas fontes indiretas.

||7v||

toda salpicada de ~~silvestres~~<silvestres> flores; ora sucessões | de luxuriantes capões <1> tão regulares e symmetricos | em sua disposição, ~~que~~ sorprendem e ~~embelezam~~<enfeitiçam> | os olhos ; ora, enfim, ~~são charnecas~~<charnécas>, meio apaúladas, | meio secas, onde ~~crece~~<nasce> o altivo bority e o gravatá | ~~estende~~<entrança> o seu tapume espinhoso. |

~~Esses~~<Nesses> campos<, >~~que se mostram~~ tão ~~differentes~~<diversos>~~no~~ | <pelo> matiz das côres, já ~~macega alta e requeimada, já~~ | ~~vicejante tapete de relva, são transformações ope~~ | ~~radas pelo incendio que algum tropeiro, por acaso~~ | ~~ou mero desenfado, ateou com uma faúlha de seu~~ | ~~isqueiro no~~<o> capim crescido e resiccado pelo ardor | do sol— | <transforma-se em vicejante tapete de relva, quando lavra o incendio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atéa com uma faulha do seu isqueiro. > |

<Minando á surda na touceira queda a vivida>Ascentelha<. >~~fica lavrando surdamente na tou~~ | ~~ceira.~~ | Corra d'ahi a instantes qualquer. § ~~Venha uma~~ aragem, <por debil que seja, > e <levanta-se> a lingua de fogo ~~levanta-se~~ | esguia, ~~—~~<e> tremula, como que <a contemplar>~~vacillantea~~ ~~contemplan~~ os | espaços <imensos>~~em que vai precipitar-se~~<que se abrem diante della>. ~~Sopre~~<Soprem então as auras> ~~a briza~~ com | mais força<, > e de mil pontos a um tempo arreventam | ~~sôfregas~~<sofregas> labaredas que se enroscam umas nas outras, | ~~se separam~~<de subito se dividem>, ~~deslizam-se~~ <deslisam-se>, lambem vastas superficies, | despedem ao céorôlos de negrejante ~~fumaça~~<fumo> e | ~~correm~~<vôam>, roncando pelos matagaes de tabocas e ~~ta~~ | ~~quarissimas~~<taquaras>, até esbarrarem de encontro a alguma | margem de rio que não possam transpôr, caso ~~e~~ | ~~vento~~ não as tanja para além <o vento>, ajudando com ~~hálito~~ | ~~vivaz~~<valente folego> a obra de destruição. |

Acalmado aquelle impeto por falta de alimento, | fica tudo ~~eoberto~~ ~~de~~<debaixo da espessa camada de> cinzas. O fogo, detido em | pontos, aqui, alli, a consumir com mais lentidão | algum estorvo, vai <aos poucos> morrendo até <se> extinguir-~~se~~ de |

<1> Excelente palavra brasileira derivada da língua geral, *caápaún* (mato isolado).



---

## COMENTÁRIOS

Como exemplo significativo da pintura do quadro na narrativa, vale-se do trecho elaborado na página anterior, no qual há retenção clara dos olhos na descrição do fogo e a consequente sinestesia criada a partir do “matiz das côres” - expressão que evoca a pintura – associada ao olfato (queimada) assim como ao tato (do capim ressecado). Convém ressaltar a diferença de posicionamento do narrador, entre a primeira e segunda edições: na primeira, a focalização é vista quase que de dentro da cena, remete às impressões experimentadas durante as viagens empreendidas. Já na segunda, é possível observar um distanciamento descritivo, criado com a imagem do fogo vista de fora, há espaço para a reprovação e para a expressão menos vislumbrada. Revela-se a busca de conciliação, por parte do autor, entre o realismo da cor local e sua adaptação a uma trama romanesca, sintetizadas na ideia de Wimmer: “[...] em *Inocência* o cientista vai cedendo espaço ao pintor e ao músico: cores e sons tendem a substituir a terminologia científica; certo cientificismo, no entanto, não desaparece.” (WIMMER, 1992, p.81), o que justifica a opção pelo método criativo do autor, que busca em sua memória dados que filiem sua escritura ao real<sup>55</sup>.

A última coordenada apontada pelas fontes indiretas diz respeito às reflexões filológicas do autor, que poderiam ter sido explicadas em páginas anteriores, mas em virtude da quantidade de informações analisadas, é discutida neste ponto, principalmente porque a nota de rodapé dessa página “Excellent palavra brasileira derivada da língua geral, *caápaún* (mato isolado).” revela preocupação etimológica em relação ao vocábulo “capões”. As notas de rodapé do romance não surgem por acaso, e como afirma Pretti (1974), não é um procedimento comum, sobretudo se relacionado ao texto literário e elaborado pelo próprio autor. Como aponta Wimmer (1992), esta opção integra Taunay ao pensamento da época, europeu, do espírito classificatório de Lineu. A opção por compor notas de rodapé marca a visão científica do autor, bem como sua formação, atenta ao vernaculismo da língua portuguesa, apesar do conhecimento do francês, associada à preocupação do autor de se fazer entendido em qualquer lugar e por qualquer leitor que desejasse ler seu romance, afinal, ele o concebeu de maneira que explicita o desejo de ser bem acolhido pelo público, pela crítica e

---

<sup>55</sup> Aqui também se pode aludir a Horácio, na máxima: “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto não faltará eloqüência nem lúcida ordenação.” (Horacio [2005], p. 56). Apenas para deixar mais um fio solto, que futuramente será amarrado, com a continuidade do trabalho, os preceitos de Horacio, em sua *Epistula ad Pisones*, são todos aplicáveis ao método da criação de Taunay. Essa abordagem, sem embargo, merece atenção mais detalhada.

também para que fosse lembrado entre o cânone brasileiro. Apesar da impossibilidade de registro fiel de sua intenção, esta escolha é apontada pela crítica como um ponto falho da criação do autor, na medida em que o narrador se distancia demais do ambiente, das personagens e da cultura do local. Taunay segue com a visão do estrangeiro que se encanta com o pitoresco da fauna e da flora brasileiras e deseja registrar suas observações e descobertas, seja nos discursos militares ou de experiência de viagem (nos quais é mais científico), seja nos textos literários.

O cotejo do capítulo segue nas páginas subsequentes, mas o que se observou até este ponto deixa claro que a composição do texto e sua reelaboração revelam opções que não são despropositadas, pelo contrário, indicam consciência e conhecimento do autor, como também refletem aspectos de sua formação pessoal, profissional e estética: a forma está intimamente imbricada pelo conteúdo que se deseja pintar.

||8r||

todo, deixando como signal ~~de sua~~<da avassaladora> passagem o alva- | cento lençol <lençól><, > que lhe foi seguindo os ~~veloces~~<velozes> passos. |

A<Atravéz da>atmosfera ennuclada mal ~~deixa~~<póde então> coar a luz do | sol: ~~a~~<. A> incineração é completa, o calor intenso; ~~-, >~~ e | nos ares <revoltos> volitam palhinhas ~~carburetadas~~<carboretadas>; ~~detritus~~<detritos>, | argueiros e granulos de carvão que ~~põem-se a re-~~ | ~~demoinhar~~<redemoinham>, ~~a subir~~<sóbem>, ~~descer,~~ ~~emmaranhar-se~~ , <descem e se emaranham> nos | sorvedouros <e adelgaçadas trombas> ~~que,~~ caprichosamente ~~e a modo de in-~~ | ~~nocentes trombas,~~ ~~formam~~<formadas pelas> ~~as~~ aragens, ao ~~embater~~<embaterem> ~~se-~~ | umas <de encontro ás> ~~com as~~ outras. |

Por toda a parte, ~~melancolia;~~ de todos os lados | tetricas perspectivas. |

~~Se cahe~~ É cahir, porém, dahi a dias copiosa chuva, <e>pa- | rece que uma varinha de fada andou por aquelles | sombrios recantos a traçar <ás pressas> jardins encantados e | nunca vistos. ~~Tudo entra~~<Entra tudo> n'um trabalho intimo, | de espantosa actividade. ~~A vida transborda~~<Transborda a vida>. Não | ha ponto em que <não brote> o capim<, em que> não ~~venha furando o~~ | ~~chão,~~ ~~em que~~<desabrochem> rebentões ~~não surjam~~ com o olhar | ~~travesso~~<sofrego> de quem espreita <azada> ~~uma~~ ~~ocasião~~ ~~azada~~ para | ~~expandir-se em~~<buscar a> liberdade. ~~-, >~~ despedaçando as prisões de penosa clausura. > |

<Áquella instantanea> ~~Nada póde impedir aquella~~ resurreição <nada, nada póde pôr pêas>. |

~~Uma~~<Basta uma> noite<, > ~~basta~~ para que formosa alfombra verde, | verde claro, verde<->gáio, assetinado, cubra todas | as tristezas de ha pouco. ~~Depois,~~ <Aprimoram-se depois> ~~aprimoram-se~~ os | esforços; rompem as flôres do campo que ~~abrem~~<desabotoam ás caricias da> | ~~á briza~~ <briza> ~~do deserto~~ as delicadas ~~pétalas~~ <corollas> e lhe en- | tregam as primícias ~~de~~<dos> seus candidos perfumes. |

Se falham essas chuvas vivificadoras, então ~~ahi jazem~~ por muitos ~~—e~~  
 muitos mezes<, ahi ficam>aquellas campinas<, > devas- | tadas pelo fogo,  
~~iluminadas~~ lugubrememente <iluminadas> ~~pelo sol~~ <por avermelhados clarões>, |

---

## COMENTÁRIOS

A expressão “põem-se a redemoinhar”, da primeira edição, é substituída por “redemoinham”, na segunda. Configura fuga ao lusitanismo, fator característico dos ideais literários românticos e sociais. O narrador continua a descrever, pintar, representar o ambiente recorrendo aos efeitos de sinestesia.

||8v||

sem uma sombra, ~~sem um encanto~~<sorriso>, ~~sem~~ uma espe- | rança de vida, com todas as suas ~~garridas flores~~<opulencias>, | ~~seus~~<e> verdejantes pimpolhos occultos, como que | ~~amuados e tristonhos de que lhes tenham negado os | meios de mostrar~~< raladas de dôr e mudo desespero por não poderem ostentar as riquezas e> ~~as preciosas galas~~ <encerradas no ubertoso seio>. |

Nessas <afflictas> paragens<, >~~melancólicas nem sequer~~<não mais se> ~~ouve-se~~ | o piar da esquiva perdiz, tão frequente antes do | incendio:<. >~~só~~<Só> de vez em quando echôa o ~~prolongado | grito~~<arrastado guincho> de algum gavião<, > que ~~adeja~~<paira> lá em cima,| ou | ~~que vem bordejando até~~<bordeja ao>~~com chegar-se~~<achegar-se> á terra, ~~para | apanhar~~<a fim de agarrar> um ou outro reptil chamuscado do fogo | que lavrou. |

~~Tambem rompe~~<Rompe tambem> o silencio o grasnido do ~~cará- cará~~<caracará>, | que ~~vai~~ aos pulos procurando insectos e cobrinhas,| ou<, >~~então seguindo~~; junto ao sólo, <segue> o vôo dos urubús, | cujos <negrejantes> bandos<, guiados pelo fino olfacto, > buscam a ~~carne~~<carniça>putrefacta ~~que o fino | olfato lhes denunciou~~. |

<É o>~~O cará-cará~~ <caracará> é commensal do urubú. ~~Quando tem | fome atira-se~~<De parceria se atira, quando urgido pela fome, > á rez morta,| e, intromettido como é, | ~~á~~<a> custo de algumas bicadas ~~de~~<do>~~seus~~ pouco ~~amáveis | companheiros~~<amável conviva>, ~~belisca aqui e acolá~~<belisca do seu lado > no imundo | ~~pasto~~<repasto>. |

Se <passa> o ~~cará-cará~~<caracará> ~~passa~~ á vista do gavião, ~~então este | precipita-se~~ <este> sobre elle com vôo firme; dá-lhe com | a ponta ~~das azas~~<da aza>; atordôa-o, atormenta-o, só pelo | gosto de <lhe> mostrar ~~lhe~~ a incontestada superioridade. |

Nada<, com effeito, o>mette ~~com effeito o bicho~~ em brios. |

Pelo contrario, ~~apenas~~<mal> levou dous ou tres ~~baques~~<encontrões> | ~~de seu~~<do>miudo, mas audaz adversario, baixa prudente | á terra e ~~ahi~~ põe-se <ahi> desageitadamente aos saltos, | apresentando o adunco bico ao antagonista, que|

---

## COMENTÁRIOS

Um olhar atento às escolhas permite afirmar que o autor tende a suprimir o que está redundante no texto “sem”.

A sinestesia imagética continua presente na descrição das “paragens”, mas passam de “melancólicas” a “afflictas”, sugerindo maior carga dramática à cena.

||9r||

com <a extremidade das> ~~as~~ azas levanta o pó ~~da~~<e> cinza, tão de perto as |  
arrasta ao chão. |

Afinal de cansado deixa o gavião o folgado e, | <segurando> de um  
bote, ~~agarr~~a a serpesinha<, > que ~~elle não per-~~ | ~~dêra de vista e que estava,~~ em  
custoso rasto, ~~apro-~~ | ~~curar~~<procurava> algum buraco, ~~onde fosse,~~ mais a  
salvo, pen- | sar as ~~suas~~ fundas queimaduras. |

<II>

Taes são os campos que as chuvas não vêm | regar. |

Com que gosto ~~busca~~<demanda> então o sertanejo os capões, ~~que lá~~  
de bem longe se ~~percebem~~<avistam> nas encostas das | collinas e  
~~baixadas~~<baixuras, > ao redor de alguma nascente, ~~orlada de pindahybas e~~  
boritys?! |

Com que alegria ~~sauda~~<saúda> ~~elle aquelles lindos~~<os formosos> co- |  
queiraes<, > ~~denunciadores~~<nuncios> da lympha que lhe ~~vai~~<há de>es- | tancar  
a sêde e banhar o afogueado rosto ?! |

~~A's vezes as palmeiras enfileiram-se~~<Enfileiram-se ás vezes as palmeiras>  
com singular | regularidade na altura e ~~disposição~~<conformação>; ~~mais~~  
~~commum~~ | ~~mente formam~~<mas não raro amontoam-se em> compactos  
~~grupos~~<massiços> ~~de entre os~~<dos> ~~quães~~<quaes> | <se> ~~segregam-se umas,~~  
<algumas> mais e mais, ~~ae~~ acompanharem | com as raízes ~~algum~~<qualquer>  
tenue fio ~~de~~<d'> agua<, > que ~~serpêa~~<collêa> | falta de forças e ~~prestes~~<quasi>  
a sumir-se na <ávida> ~~areia~~<arêa>. |

<Desde longe dão na vista> ~~Esses~~<esses> capões<. > ~~de prompto~~  
~~chamam as vistas.~~ |

É<É> a principio um ponto negro, depois uma | cupola de verdura<,> >  
afinal, ~~de~~ mais <de> perto, uma ilha | de luxuriante rama, um ~~oasis~~<oásis> para  
os membros | lassos do viajante exausto de fadiga, para <os> seus | olhos  
encandeados e ~~suas fauces ardentes~~<garganta abrasada>. |

<E pois, >Com<com> sofreguidão, ~~pois, que tudo justifica, procura~~  
 <natural acolhe-se>| elle<a>o sombreado retiro;<, >com presteza , <onde  
 prestes> desarreia a | cavalgada, á qual dá liberdade para ~~que vá<ir>|~~

---

## COMENTÁRIOS

As alterações conferem maior precisão àquilo que é narrado: “com as azas” é menos específico e verossímil que “com a extremidade das azas”

A ênfase na distância e na visão é maior na segunda edição: “Desde longe dão na vista esses capões” destaca elementos visuais, enquanto a frase da primeira edição “Esses capões de prompto chama as vistas” enfatiza o substantivo; a locução adverbial é mais forte que o substantivo.

O capítulo é dividido em três sessões na segunda edição, enquanto na primeira constituía um texto corrido. Essa alteração também é importante para um estudo que coteje diferenças entre as edições, no entanto, ainda não se pode afirmar se teriam sido propostas e realizadas pelos editores, ou se há uma lógica, para a qual se estabelecem algumas inferências: a primeira parte teria a função de apresentar e descrever o *locus*, a flora e a fauna, ambientar o romance e o leitor. A segunda divisão poderia ser o ponto de contato entre o homem e o *locus* e a terceira subdivisão teria a função de preparar o leitor para o início da ação, apresenta a interrelação do homem com a natureza, abrindo duas novas perspectivas: se a natureza age sobre o homem, ele não consegue se fixar no espaço, por isso a dificuldade de constituir família e o orgulho de conhecer a região em toda sua extensão; caso o homem, já mais velho, se fixe no espaço, acaba ganhando o *status* de herói, antes papel do índio, cuja imagem fora desgastada e substituída pela do sertanejo.



||9v||

pastar, ~~emquanto socego reparador e afinal~~, <entregando-se sem demora  
ao>somno | ~~benefico~~<reparador que> lhe ~~tragam~~<trará> novo alento para e  
prosseguir | ~~da viagem~~<na cansativa jornada>. |

~~Estes momentos são para o homem do sertão~~<Ao homem do sertão  
afiguram-se taes momentos> in- | comparaveis, ~~superiores a~~<acima de> tudo  
quanto possa idear | a imaginação <no mais vasto circulo de ambições>. |

Satisfeita a sêde que lhe seccára ~~a garganta~~<as fauces>, | <e> comidas  
umas colheres de farinha de ~~mandioca~~<mandiôca> ou | <de> milho adoçada  
com rapadura, ~~deita-se elle~~<estira-se> a fio | comprido sobre os arreios  
desdobrados e contempla | descuidoso o céu azul, as nuvens que se  
~~adelgam~~<espaciam> | ~~nos~~<pelos> ares, a folhagem ~~luzida~~<lustrosa> e os  
troncos ~~esbran-~~ | ~~quiçados~~<brancos> das pindahybas, a copa dos  
~~ipês~~<ipês> ou <e> as | palmas dos boritys a ciciarem<, a modo de harpas eólias,  
>musicas sem conto | com o perpassar da brisa. |

Como são bellas aquellas palmeiras! |

O ~~stipite~~<estipite> liso, pardacento<, >e sem manchas <mais que  
pontuadas estrias>, ~~leva~~ | ~~ao alto~~<sustenta> denso feixe de peciolos longos e  
~~cannulados~~<canulados, > | ~~sobre os quaes~~<em que> assentam  
~~folhas~~<flabelas> abertas como um | leque, cujas pontas se  
~~curvam~~<acurvam>flexiveis e tremu- | lantes ~~á menor aragem~~. |

~~A sopé dellas~~<Na base e em torno da coma, >pendem, amparados por  
~~largas~~<largos> | ~~spathas~~<spathos>, <densos> cachos de côcos ~~amarellados e~~  
tão duros, | que a casca <revestida de escamas rhomboidaes e de um amarelo  
avermelhado> desafia por algum tempo o ~~férreo~~<férreo> bico | das aráras. |

Tambem com que vigor ~~não~~trabalham as baru- | lhentas aves ~~para~~<antes  
de> conseguirem a <apetecida e saborosa>amêndoa ~~saborosa~~[ ]?<!> | Em  
grupos ~~amontoam~~<ajuntam>-se ellas, umas vermelhas | como a<chispas soltas  
de intensa> ~~labareda~~<labaréda>, outras ~~de varias cores~~<versicolores>, outras  
pelo | contrario de todo azues<, de maior viso e que, por parecerem negras em

distancia, têm o nome de ~~e grandes, a que chamam | araraunas <araraúnas>.~~  
 <(1<sup>56</sup>)>Alli ficam ~~agarradas às folhas <alcandoradas, >, balou- |~~

(1) Araras pretas.

---

## COMENTÁRIOS

Ressurgem recorrências da paisagem presentes na obra de Taunay: os boritys e as palmeiras, retratados de acordo com o gênero textual em questão, de forma mais ou menos objetiva, poética. Esta cena também se encontra reproduzida em formato de imagem criada por Taunay na tese de Norma Wimmer (1992).

A nota de rodapé novamente reflete preocupações filológicas, no intuito de fazer com que o texto seja compreendido por quem não conhece a fauna da região.

---

<sup>56</sup> NOTA DA PESQUISADORA Nota não existente na primeira edição.

||10r||

çando-se gravemente, e atirando<, >com imponência<de espaço a espaço, >| aos ares immensos das <dilatadas> campinas notas estridentes, | quando não seja um clamor sem fim, ao quererem | muitas disputar o mesmo cacho. Quasi sempre | porém estão a namorar-se aos pares, pousadas uma | bem encostada<encostadinha> á outra. |

~~O sertanejo vê~~<Vê>tudo aquillo <o sertanejo> com o olhar carre- | gado de somno. <Cahem-lhe pesadas>As<as> pálpebras <;>~~batem-lhe pesadas~~[ ]: | ~~elle~~ bem se lembra de que por alli podem rastejar | ~~onças e sucuryrs~~<venenosas alimarias>, mas é fatalista; confia no destino | e<, > sem mais esforço<preocupação, > adormece com ~~tranquilidade~~<serenidade>. |

Correm as horas;<:><vem> o sol ~~vem~~ descambando, <;><refresca> a brisa<, >|~~refresca~~ e sopra rijo o vento. ~~Os boritys não~~<Não>ciciam|mais<os boritys>; gemem, e <convulsamente se agitam as>~~suas~~ flabelladas palmas ~~agitam-se~~ | convulsamente. |

E'<É> a tarde que chega. |

~~Então desperta~~<Desperta então> o viajante; esfrega os olhos,<;> | ~~estira~~ <distende> preguiçosamente os braços,<;> boceja,<;> bebe uma | pouca d'agua fresca,<;> fica <uns instantes> sentado<, >~~alguns instantes~~ | a olhar de um lado e d'<para o> outro, ~~assovia baixinho um~~ | lundú e <corre> afinal corre a buscar o animal<, > que de | prompto ensilha e cavalga. |

Uma vez montado, <lá> vai elle<a passo ou a trote, > bem disposto de corpo | e de espirito<, > por aquelles caminhos ~~a passo ou a~~ | trote<além>, em demanda de ~~um determinado~~<qualquer> pouso,<onde > pernoite. |

Quanta melancolia ~~desce~~ <baixa> á terra com o cahir | ~~do dia~~ <da tarde>! |

Parece que a solidão ~~vai afastando~~<alarga> os seus limites | para <se> tornar-se acabrunhadora. <Ennegrece>O<o>sólo ~~enegrece~~; | ~~as moutas~~ formam <os matagais sombrios massiços, >~~compactos grupos~~; e ao longe |

## COMENTÁRIOS

Há uso de vocabulário que ativa a impressão em relação ao ambiente “parece”.

Ênfase no relaxamento, expressa por meio da seleção lexical “estira” passa a “distende”; “vai afastando os limites” é substituído por “alarga os seus limites”, nota-se consciência de uso mais poético das palavras. Na análise estilística é possível notar as escolhas se correlacionam no modo verbal e no tempo. Os vocábulos da segunda edição sugerem maior segurança na afirmação e dessa forma a imagem se torna mais precisa, já que é reduzida, mais exata, não se perdendo no horizonte do gerúndio.

É possível perceber uma coordenada estilística do autor no capítulo, em relação à preferência pela anteposição do verbo.

||10v||

<se> desdobra-se um <tenu> véo de gaze rôxado de colorido <um rôxo> | uniforme e suave <desmaiado>, sobre o <no> qual, > destaca-se <como linhas a meio apagadas, ressaltam> o caule <os troncos> de | uma ou outra palmeira mais alterosa. |

A essa <É a> hora, em que se aperta > o coração aperta-se de inexplicável | receio <o coração>: <. > qualquer <Qualquer> ruído <nos> causa logo sobresalto, <;> ora | o grito tristonho <afflicto> da jaé <zabelé> nas matas <mattas>, ora as plan- | gentes notas do bacuráo a cruzar nos <os> ares. Raro | não <Frequente> é também que <amiudarem-se os pios angustiados de> alguma perdiz ponha-se a piar, | chamando ao ninho o companheiro extraviado, antes | que a escuridão <de todo> lhe impossibilite de todo a volta. |

Quem viaja attento ás impressões intimas <, > estre- | mece, máo <mau> grado seu, ao ouvir, nesse momento de | tristezas <saudades>, o tanger de um sino <muito, muito> ao longe ou o silvar | estridente <distante> de uma machina a vapor <locomotiva impossível>. São insectos | occultos na macega <macéga> que trazem esta <essa> illusão, por | tal modo viva e perfeita que a imaginação, ainda | quando <embora> desabusada e prevenida, ergue o vôo e | lá vai por esses <estes> mundos além <fora> a doudejar e a crear | mil fantasias.

<III>

Afinal espalham-se <Espalham-se, por fim, > as sombras da noite. |

O sertanejo que de nada cuidou, que não ouviu | nem as harmonias da tarde, nem reparou nos | esplendores do céo, que não viu a tristeza a pairar | sobre a terra, que de nada <se> receia <arreceia, > e vive consub- | stanciado <como está> com a solidão, pára, olha em , relanceia os olhos ao > derredor <de si>, | e, se no lugar houver <pressentir> alguma aguada, por má que | seja, apêa-se <apeia-se>, desensilha o animal <cavalo> e, reunindo <logo> uns | gravetos <bem> seccos, tira fogo do isqueiro, mais por | distracção do que por necessidade. |

Elle sente-se <Sente-se devéras> feliz. Também nada <Nada> lhe perturba | a paz do espirito e <ou> o bem estar do corpo. Nem

---

## COMENTÁRIOS

As escolhas deste trecho evocam mais os sentidos (“tenue véo”; “linhas a meio apagadas” “pios angustiados” etc), sugerem sensações de nível mais vago, ações sutis que conferem nota impressionista à descrição.

||11r||

sequer monologa, como qualquer homem acostu- | mado a conversar. |

<Raros são os >~~Seus~~<seus> pensamentos ~~são raros;~~<:> ou rememora as | leguas que andou, ou computa as que tem que | vencer para chegar ao ~~terme~~ <término> da viagem. |

No dia seguinte, quando <aos clarões da>~~a~~ aurora acorda toda | aquella<esplendida> natureza ~~virgem~~, ~~elle~~ recomeça <elle> a caminhar<, > | como na vespera, como sempre. |

~~O céu não~~<Nada> lhe parece mudado;<no firmamento<:> as nuvens <de si para si> são as | mesmas. ~~O sol dá-lhe~~ <Dá-lhe>o sol, quando muito, > os pontos cardeaes, e a terra | só lhe prende ~~as vistas~~<a atenção>, quando algum signal mais | particular ~~possa~~<póde>~~lhe~~ servir<-lhe> de marco milliaro na | estrada que vai trilhando. |

~~Ah~~<Bom>! exclama~~elle~~ em voz alta <e alegre> ao avistar | algum madeiro agigantado ou uma disposição parti- | cular<especial> de terras, <lá está>~~topei com~~ a ~~piuva~~<péuva> ~~(1<sup>57</sup>)~~ grande. . . | ~~cheguei~~<Cheguei>ao ~~barranco~~<Barranco> alto. Até o pouso do Jacaré ha | quatro leguas<bem> puxadas. |

E, olhando para o sol, conclue:|

~~Daqui~~<D'aqui> a ~~3~~ <tres> horas estou batendo fogo. |

~~Ha dias~~<Occasiões ha> em que o sertanejo dá para assoviar. |Cantar, é raro; ~~quando muito~~<ainda assim>, á surdina: mais |uma voz intima, um rumorejar ~~para si~~<comsigo>, do que | notas sahdas do robusto peito. ~~Seu divertimento~~ | ~~principal é responder~~<Responder> ao pio das perdizes ou ao | chamado ~~angustioso~~<agoniado> da ~~desconfiada zabelé~~<esquiva jaó, >.-<é o seu divertimento em dias de bom humor. >|

---

<sup>57</sup>NOTA DA PESQUISADORA Nota existente apenas na primeira edição.

<É-lhe indiferente>O<o> urro da onça é ~~lhe indiferente~~. Só por demais |  
~~é que repara~~<repára> nas muitas pegadas<, > que em todos os | sentidos  
cortam a estrada. |

(1) Em outras provincias é a peroba. †



||11v||

-Que bichão! Murmura elle contemplando um | rasto mais fortemente impresso no ~~sólo~~<chão>, <-;> ~~eu~~ com | um bom onceiro (1) ~~ia~~<não se me dava de> acuar este diabo e metter-lhe | ~~um~~ <uma> ~~chumbo~~ <chumbada> no focinho. |

O legitimo sertanejo, explorador dos desertos, | não tem , <em geral> família; <-> ~~emquanto~~< Em quanto> moço, seu <fim>único ~~fim~~ | é devassar terras, pisar campos onde ~~antes~~ninguém<antes>| puzéra pé, vadear rios desconhecidos, despontar | cabeceiras (2) e furar ~~matas~~<mattas><, > que ~~explorador~~<descobridor> algum | até então varára. |

~~Seu~~<Cresce-lhe o> orgulho ~~vai crescendo~~ na razão da extensão | e importancia das viagens empreendidas; <-;><e> seu | maior gosto é<cifra-se em> enumerar ~~os~~<as correntes>caudaes que ~~transpôz~~<transpoz>, | os ribeirões que ~~baptizou~~<baptisou>, as serras que ~~tresmontou~~<trasmontou>| e os ~~pantanaes~~<pantanáes> que <afoutamente> cortou ~~afoutamente ou que~~, | <quando não levou dias e dias a rodear-os> com rara paciência, ~~levou a rodear dias inteiros~~. |

Cada anno que finda traz-lhe <mais> um <valioso> conhecimento | ~~valioso~~, <e>acrescenta uma pedra ao monumento ~~de~~<da> | sua innocente vaidade. |

-Ninguem póde commigo, exclama ele empha- | ticamente. Nos campos da Vaccaria, no sertão do | Mimoso ~~eu~~<e> nos *pantános* (3) do Pequiry, ~~eu~~ sou rei. |

<E> ~~Esta~~<esta>presumpção de realeza ~~lhe~~ infunde<-lhe> ~~uma~~ | ~~maneira~~<certo modo> de fallar e de gesticular ~~toda magestática~~<magestatico> | em sua ~~rude~~<singela> manifestação. |

(1) Cão caçador de onças. |

(2) Despontar cabeceiras é rodear as nascentes dos rios, | procurando sempre ~~terra não alagada~~<terreno enxuto>. |

(3) No interior ~~do Brasil, todos pronunciam~~ <pronuncia-se> esta <a> palavra | grave e não esdruxula, mais conformes ~~nisto~~<assim> com a | etymologia. |

||12r||

A certeza que tem de que nunca poderá perder-se | na vastidão, como que o ~~levanta acima~~<da obsessão> do desconhe- | cido<, >~~e permite-lhe~~<o exalta e lhe dá> foros de infallibilidade. |

Se estende o braço, aponta com segurança no | espaço e declara peremptoriamente:|

-~~Neste~~<N'este> rumo, ~~há~~ daqui a 20 leguas<, fica o espigão mestre de> uma | serra ~~bravia~~<braba>, depois um rio ~~fundo~~<grosso>;<:>~~dali~~<dali> a 5<cinco> | léguas ~~um~~<outro> matto ~~muito~~ sujo que vai ~~dar~~<findar> n'um | ~~brejal~~<brejal>. Se *vassuncê* frechar direitinho <assim umas duas horas>, ~~topa~~<tópa> com o | pouso do Tatú, no caminho ~~de~~<que vai a >Cuyabá, ~~em cinco~~ | dias. |

O que ~~elle~~ faz n'uma direcção, com a mesma | imperturbavel serenidade e firmeza indica em | qualquer outra. |

A unica ~~demonstração~~<interrupção> que ~~consente nos~~ <aos> outros <consente>, | quando conta os ~~seus~~ <inumeros> descobrimentos, é a da | admiração. A'<Á>minima suspeita de duvida ou | pouco caso, incendem-se-lhe de>a cólera ~~incende-lhe~~ as faces e ~~seu~~<no> | gesto denuncia indignação. |

- *Vassuncê* não *credita!* ~~diz~~<protesta> então <com calor>. Pois ensilhe | o seu *bicho*(1)<sup>58</sup> e caminhe como eu lhe ~~disse~~<disser>. Mas *as-* | *sumpte*(2)<(1)> bem, que no terceiro dia de viagem ficará | decidido quem é ~~cavouqueiro~~(3)<cavoqueiro><(2)> e ~~embromador~~(4)<(3)>. |

(1) *Bicho* é palavra que serve para tudo. Neste caso é | cavalgadura. |

(2)< (1) >~~Ver~~<Ver> o assumpto, <observar>~~atender~~, ~~observar~~<atender>. |

(3)< (2) >~~Cavouqueiro~~ <Cavoqueiro> é qualificativo usado <empregado> para significar | alguma <expressir qualquer> qualidade má. Assim dizem animal-cavouqueiro | para expressir algum sestro de cavalgadura. Homem | cavouqueiro é o homem falso, mentiroso, com quem | não se póde contar. |

(4)< (3) >Enganador. |

<sup>58</sup> NOTA DA PESQUISADORA Nota existente apenas na primeira edição.

||12v||

Uma cousa é *mapiar* (1) < á tôa>, outra andar <com tento> por estes | mundos de Christo. |

Quando o sertanejo vai ficando velho, quando | sente os membros cansados e entorpecidos, os olhos | já ennevoados pela idade, os braços ~~frouxos~~ <frôxos> para | manejar a machadinha que lhe dá o <substancial> palmito ou o | saboroso mel ~~das~~ <de> abelhas, ~~é que~~ procura <então quem> ~~alguém~~ | ~~que~~ o queira para esposo, <alguma>viuva ou parenta che- | gada, fóрма casa e escola, e prepara os filhos e | enteados para a vida aventureira e livre que tantos | ~~encantos~~ <gozos> lhe déra outr'ora. |

Esses discipulos, aguçada a curiosidade com | as repetidas <e animadas> descrições das grandes scenas da | natureza, <n'um bello dia> desertam ~~n'um bello dia~~ da casa paterna, | espalham-se por ahi além, e uns nos confins do | Paraná, outros nas brenhas de S. Paulo, nas | planuras de Goyaz ou nas bocainas de Mato Grosso, | por toda a parte emfim onde haja deserto, vão | pôr em activa pratica tudo quanto souberam tão | bem ouvir, lembrando as façanhas ~~de~~ <do> seu ~~conhe~~ | ~~cido~~ <respeitado> mestre e progenitor. |

(1) *Mapiar* é termo <Termo> proprio <peculiar> da provincia <aos sertões> de Mato <Matto> <-> | Grosso <-> Quer <quer> dizer ~~conversar~~ <parolar, tagarellar>. |

---

Para concluir a análise do texto, com base na *collatio* e nas demais informações relevantes aportadas nesta dissertação sobre a biobibliografia de Taunay, a fortuna crítica constituída pelas fontes indiretas, diretas e a fortuna editorial do romance, procede-se a uma amostragem de apenas alguns eixos estilísticos que orientam a (re)elaboração do primeiro capítulo do romance.

No nível sintático, destaca-se, sobretudo, a opção do autor por enfatizar os verbos em posição inicial, o que foca a ação, numa perspectiva estática pelo uso do presente do indicativo com valor de presente narrativo, criando uma descrição que fotografa o ambiente. Esta anteposição do verbo concretiza o *locus*, fazendo com que o leitor perceba o ambiente, que é personificado no primeiro capítulo, que vive e atua sobre as personagens no desenrolar

do romance. Essa escolha sintática corrobora os ideais clássicos do *ut pictura poesis* e concomitantemente se relaciona com a opção pelo método de Taunay, coordenado pela memória, agente do resgate de impressões submetidas ao tratamento estético para compor o romance.

O uso do artigo definido, logo no início do primeiro parágrafo, em que se descreve a estrada, revela a aproximação de quem elaborou o texto com o ambiente, transferida para o leitor, atirado de chofre num local, que mesmo que lhe fosse desconhecido, se torna familiar. Além dessa intimidade, a escolha e posição dos adjetivos que qualificam o ambiente, quando antepostos, singularizam o lugar, que é responsável por singularizar o país, no intuito de diferenciar o Brasil de Portugal, característica do nacionalismo estético, exaltado na inspiração telúrica.

No nível da seleção e alteração lexical, o caráter pictórico, sensível e nacionalista da obra indica que as impressões colhidas pelo militar viajante, no romance, são empregadas de formas menos específicas e científicas, haja vista que o objetivo do texto literário difere do texto científico. O vocabulário escolhido como a nova opção na segunda edição revela maior sensibilidade, tanto do autor, quanto aquela que se quer provocar no leitor; realça o aspecto impressionista da composição dos quadros, o que contribui para criar a atmosfera poética, mais evocativa, conotativa, despertando a imaginação do leitor. Mormente no emprego dos pronomes referenciais, a escolha na segunda edição objetiva criar maior distanciamento em relação ao objeto.

É evidente que essas amostras de estilo da composição de Taunay são ínfimas em relação às possibilidades que o texto literário pode oferecer, mas são as analisadas neste trabalho para reforçar as coordenadas que conduziram a *collatio*.

Comprova-se desta maneira, um dos preceitos da crítica textual e outro da crítica genética: o texto sofre alterações com o passar do tempo, sejam elas decorrentes da vontade do autor ou não e cabe ao crítico analisar de onde surgiram. Em relação à gênese do processo da criação artística, fica provado que se trata de um labor cuidadoso, metódico e revelador do estilo do autor, que abrange formação pessoal e artística.

Taunay tinha consciência e conhecimento suficientes para realizar alterações em seu texto e foi o que fez. A esses fatores se agrega o não pronunciamento da crítica literária sobre o romance, que certamente levou Taunay a reformulá-lo. A vivência da realidade forneceu ao autor elementos para o tema, personagens e ambiente do romance, que para se tornar expressão literária foi submetido ao trabalho de estilo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pretendeu reunir, cotejar e analisar as edições não póstumas de *Inocência*, da lavra de Alfredo d'Escragolle Taunay. O intuito inicial era o de verificar se o texto teria passado por alterações em sua composição após tantas reedições da obra. Para que isso se tornasse possível, elegeram-se os fundamentos teóricos da filologia, da crítica textual, da ecdótica e da crítica genética. Essa é a metodologia que o texto do primeiro capítulo exigiu que fosse adotada. A abordagem do texto do ponto de vista filológico revelou-se a mais adequada e completa, por ter permitido o estudo global do *corpus*.

Com o cotejo e análise dos textos é perceptível a grande quantidade de alterações que Taunay efetuou no primeiro capítulo do romance, quando da sua recomposição entre a primeira e a segunda edição. Apontar as alterações, entretanto, não seria suficiente e foi essencial submeter o objeto de estudo à teoria estilística, que auxiliou a explicar os motivos e, principalmente, os novos sentidos alcançados em razão de determinadas escolhas.

Resta responder, para concluir, o que esse material revela das causas das alterações? O que se pode afirmar sobre o processo criativo de Taunay? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?

Retomando os preceitos da crítica textual e genética, do cotejo realizado até o momento, pode-se comprovar que Taunay foi leitor de sua criação, um leitor diferente dos leitores comuns, os quais concebem as obras artísticas como fruto da inspiração. Tal como muitos outros escritores, Taunay se leu e se reescreveu, revelando-se leitor crítico de si mesmo ao corrigir, modificar, anular e/ou enriquecer trechos de um enunciado já produzido e publicado.

A relação que esta análise tem com as fortunas crítica e editorial está intrinsecamente ligada à natureza das alterações que são operadas, quando se confronta a crítica literária – contemporânea, realizada em torno da obra – à aplicação do método filológico, que permite descrever e denominar os detalhes das alterações no confronto das duas edições escolhidas.

Assim como foram utilizados alguns fundamentos da crítica textual nesta análise filológica (por exemplo, a realização das etapas da *recensio* e da *collatio*), igualmente importante foi o recurso à crítica genética, que, sem se preocupar como *qual a melhor ou mais fiel edição*, preocupação mais relacionada à sua concorrente crítica textual, revelou, pelos seus meandros, muitos passos do processo da (re)criação da obra: externamente, ao se colocar Taunay vulnerável diante da crítica literária e internamente, ao se detectar aquilo que

significou crescimento e se revelou como parte fundamental no processo da recriação de *Inocência*, em sua segunda edição.

Este processo criativo do autor se baseia nas impressões e na memória dos locais, fatos, pessoas e costumes observados na realidade do país do século XIX durante a Campanha da Laguna, a responsável pela gênese do escritor.

Foi possível constatar a intertextualidade entre os escritos do autor. Sua formação, seu talento polimórfico e a presença na guerra como encarregado de informar o Governo Imperial sobre o corpo expedicionário ficam nítidos quando se lê o romance, que se nutriu das observações reais e se relaciona com os escritos e até mesmo os retratos elaborados pela filha da família de pintores, nos quais ele retrata de maneira mais exata os locais pelos quais passaram. Portanto, *Inocência* se relaciona com as demais criações do autor, mas o que a difere é o tratamento estético ao qual o assunto foi submetido.

As primeiras impressões sobre *Inocência* o levaram a fazer reformulações que podem ser observadas de três pontos de vista:

- a. Da crítica textual: aparentemente, o não pronunciamento da crítica sobre *Inocência* depois da primeira edição levou *A Retirada da Laguna* a ser o texto de Taunay que teve maior repercussão. Se depois da segunda edição surge uma crítica tão positiva, essa questão conduz o pensamento do filólogo a perceber que a dosagem das alterações da primeira para a segunda edição fez com que se atingisse o efeito esperado: a partir de então, o romance passou a ser mais comentado pelos especialistas;
- b. Da crítica literária: *Inocência* foi concebida como um texto literário, ainda que sua composição se nutrisse do vínculo a uma literatura de caráter realista. Com a primeira edição esse objetivo parece não ter sido compreendido e por essa razão as observações feitas no Mato Grosso são submetidas ao processo criativo do autor, que as reelabora, transpondo o real, representando-o de forma artística. Da primeira para a segunda edição foram necessárias alterações que deixassem mais clara a ficcionalidade e a poeticidade do enredo, conseguida, por exemplo, ao se criar a ilusão de maior distanciamento em relação ao *locus* descrito no primeiro capítulo (o foco narrativo sai do *eu* que narra daquele lugar para um *eu* que conheceu o cenário e remete-se a ele pelas lembranças); ao utilizarem-se os preceitos clássicos do *ut pictura poesis* (falar sobre o que se conhece, sobre aquilo que seus ombros aguentam; domínio do assunto etc.) e ao empregar características

relacionadas ao universo romântico: o nacionalismo estético (na exaltação da pátria e de tudo que a singulariza), inspiração telúrica (oriunda da paixão pela terra, pelo país exaltado na ambientação do romance) e ao conseguir estabelecer a verossimilhança interna na obra, tanto no conteúdo quanto na forma (expressas no primeiro capítulo pelos costumes do sertanejo e as peculiaridades do sertão, vazadas e adequadas à forma que sofre alteração da primeira para a segunda edição, permitindo que os objetivos sejam alcançados e se componha um verdadeiro romance nacional);

- c. Da crítica social: aqui se enlaçam três pontos de vista, pois trata diretamente da repercussão da obra. Taunay manifesta claramente seus anseios e desejos de figurar no cânone da literatura brasileira, servindo-se mais especificamente de duas de suas obras: *A Retirada da Laguna* e *Inocência*. Se *A Retirada* já havia alcançado o sucesso esperado, era preciso que algo mudasse em *Inocência* a fim de que obtivesse o mesmo êxito. O contexto do país, a formação pessoal e artística do escritor contribuíram para que o trabalho se realizasse e o texto tomasse nova forma, garantindo-lhe o sucesso.

Além desses fatores, a análise dos documentos de processo permite ampliar a visão sobre a obra, compreender seu modo de fabricação, atentar para características recorrentes de seu estilo e também dar novas direções para a leitura do Visconde de Taunay. Seus objetivos com a história da flor do sertão certamente vão além do simples enredo (consoantes com seus ideais revolucionários para a sociedade brasileira, comprovados por sua intensa participação nas esferas social e política do país): até hoje essa obra pode levar os leitores a repensar e discutir o papel e a condição da mulher na sociedade patriarcal e machista brasileira da época, por isso também o romance não poderia ficar ofuscado.

No bojo desse conjunto de abordagens (crítica textual, crítica literária e crítica social) estabelece-se o perfil genético que, de certa maneira, orienta (embora não predomine) a leitura desta pesquisa. Ao lado do levantamento material (quase braçal) de que se reveste o enfoque filológico, utilizam-se os resultados do confronto para se colocar em debate questões fundamentais (no seu sentido amplo, *porque efetivamente fundamentam*) sobre o processo de criação do Visconde de Taunay na composição de *Inocência*.

## REFERÊNCIAS

- 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.
- BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. *Diccionario bibliográfico Brasileiro*. 1º. Volume. 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, 1975. v. 2.
- 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.
- DINARTE, Sylvio (Escragnolle Taunay). *Innocencia*. 2ª. ed. Rio de Janeiro. Typ. De G. Leuzinger & Filhos. 1884.
- DINARTE, Sylvio. *Innocencia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872.
- GARCIA, Frederick C.H. Três Versões de um Romance de Taunay. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, IEB – USP, 9, p. 83-97, 1970.
- HORACIO [2005]. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KOSERITZ, Carlos Von. *Alfredo d'Escragnolle Taunay: esboço característico* (trad. por R.P.B.). 2. ed. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1886.
- MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidtl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: EdUNESP, 2006.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- 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).



MENDES, Marlene Gomes. *As três Marias, de Rachel de Queiroz: uma edição crítica em uma perspectiva genética*. Niterói: EDUFF, 1998.

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

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.

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 romances regionalistas. In: *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. 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.

ROMERO, Silvio. O Visconde de Taunay (o homem de letras). In: *Outros estudos de litteratura contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Lisboa: A Editora, 1905.

SALLES, Cecilia 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 biográficos*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1880.

SILVA, José Pereira da. A visão de Mattoso Câmara sobre a filologia. In: *Solettras*. Ano IV. Número 7. São Gonçalo: UERJ, jan./jun. 2004. p. 34- 45.

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

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix; São Paulo: EDUSP, 1977.

TAUNAY, Alfredo d'Escragno (Visconde de Taunay). *Memórias*. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.

\_\_\_\_\_. (Sylvio Dinarte). *Innocencia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Laemmert & C, 1896.

VERÍSSIMO, 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. 187 f. Tese. (Doutorado em Curso da Língua e Literatura Francesa). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. SP.

# ANEXOS

## ANEXO I

### BIOGRAFIA DE ALFREDO (MARIA ADRIANO) D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

Durante a *recensio*, este foi o texto considerado como um dos mais completos sobre a biografia do Visconde de Taunay.

Por essa razão o “*Esboço biográfico*” foi recuperado, por ser um documento de difícil acesso e que foi encontrado apenas em versão manuscrita, copiada por Maria Lídia Lichtscheidl Maretti durante suas pesquisas.

Outro fator que conduziu a essa escolha é o fato de que seu autor, Carlos Von Koseritz a tenha escrito enquanto Taunay ainda estava vivo, portanto, dispondo de informações que podem ser consideradas mais acertadas (há biografias que confundem Alfredo d'Escragnolle Taunay, com seu filho, Afonso, pela identificação das iniciais).

O texto não está aqui transcrito por completo porque ao final, aborda artigos sobre a *Retirada da Laguna*, apenas. São eles: o artigo publicado na *Revue Bibliographique et littéraire*, em Paris, no tomo XIV, numero 9, em setembro de 1879, em francês, assinado por Ernest Aimé e a apreciação do português Pinheiro Chagas sobre a mesma obra de Taunay.

**KOSERITZ, Carlos Von. Alfredo D'Escragnolle Taunay: esboço característico (trad. Por R.P.B.). 2ª. Ed. Rio de Janeiro. Typ.de G. Leuzinger e Filhos. 1886.**

#### Prólogo do tradutor

Ao publico offerecemos esta versão, assim como echo amortecido, das paginas escriptas em allemão pelo Sr. Carlos Von Koseritz, sobre a vida do Sr Dr. Alfredo d'Escragnolle Taunay.

Assás conhecido é o autor, tanto na Allemanha, sua terra natal, como no Brazil, de que fez elle sua pátria adoptiva.

Pelo vigoroso talento e illustração vasta e profunda, o Sr. C. Von Koseritz não é só uma das primeiras cabeças da imprensa e das llettras brazileiras. Esse illustrado polemista que maneja o português qual materna lingua, não é menos apreciado na Allemanha como philosopho, homem de sciencia, jornalista e, principalmente, como escriptor elegante e primoroso, que joga com um vocabulario extenso e possui estylo terso e fluente.

Dahi os obices desta traducção. Luctámos com serios embaraços, vendo-nos na impossibilidade de transmitir para o nosso idioma todas as bellezas do original. Aquella symphonia vibrante da emperiodação germanica, sonora e estranha como a musica wagneriana, coagio nos, muitas vezes, a torturar a phrase, afim de podermos guardar fidelidade ao fundo.

É que tinhamos, diante de nós, não só um bello trecho de uma litteratura mais rica e fecunda em expedientes philologicos do que a nossa, porém, sobretudo, um valente e audaz plunitivo, que sabe escravisar as palavras, dando-lhes fórma caprichosa, vasada nos moldes do pensamento.

Para quem apenas conhece as tendencias intellectuaes do autor, que, umas vezes, librase nas regiões quietas das theorias aridamente abstractas, outras, desce até o campo da polemica política, *au jour le jour*, este opusculo é uma revelação. O autor mostrou-se-nos sob uma face inteiramente nova. Não é sómente o robusto pensador, o psychologo e o critico proveito na autopsia quotidiana do organismo social, é tambem o artista *hors ligne* que sabe delinear os traços de uma physionomia com a mesma facilidade e correção com que improvisa um *morceau de bravoure*, no seu estylo tudesco, opulento, de inimitavel harmonia.

O *Esboço Characteristico* não é uma biographia, talhada friamente á vista dos fatos. É mais do que uma analyse individual minuciosa; é antes um momento critico vital e um perfil impressionista, desenhado a traços largos, na rapidez da inspiração fugace

Sob este duplo aspecto, o trabalho litterario do Sr. Koseritz é uma verdadeira obra – prima e um authentico *documento humano*, onde, através da figura mascula e sympathica de um dos maiores filhos da terra brazileira, transluz a personalidade saliente do autor.

O momento historico passou; mas o sbozzo não é menos real e duradouro.

Muito do que vem dito, neste livrinho, já deixou de ser. É assim que o Sr. Dr. Taunay abandonou a carreira militar, com grande pezar dos seus companheiros d'armas, os quaes, por occasião das sua retirada fizeram-lhe uma manifestação de apreço unica e excepcional, em que collaboraram os mais conspicuos vultos do exercito, desde os marechaes até os officiaes menos graduados.

Entretanto, o illustre patriota continúa a ter a comprehensão lucida do seu seculo evolucionista e do duplo problema nacional – Abolição e immigração. Nesta provincia do Paraná onde elle já tem fundado muitas *Sociedades* de Immigração filiaes á *Central*, da Corte, vão abrindo brecha, sob o influxo do seu actual administrador, as idéas largas e fecundas, que hão de rehabilitar o nosso paiz.

Finalmente, esta brochura pode ser considerada como uma tarefa de propaganda sadia. Orgulhamo-nos por isso de ligar o nosso obscuro nome aos daquelles dous agigantados batalhadores do combate colossal pelo futuro da Patria e da Humanidade.

Curitiba, 1.º de Janeiro de 1886.

R.P.B.

## ALFREDO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

### Esboço característico

### POR

### CARLOS VON KOSERITZ

“Quem entrar, das 2 ás 3 horas da tarde, no *comptoir* da livraria Faro & Lino<sup>59</sup>, à rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, encontrará um círculo de homens espirituosos, em animada discussão. De todos os lados, chispam os rasgos de espírito, sucedem-se os ditos picantes, e todos os acontecimentos do dia são esmerilhados. Acham-se ali reunidos, àquela hora, muitos dos mais conspícuos escritores do Brasil, os quais, sorvendo o *moka* brasileiro, fazem a permuta de suas ideias. Tais são ferreira de Araújo, o gordo, hábil e talentoso redator chefe da Gazeta de Notícias, Dermeval da Fonseca, seu amigo leal, Valentim Magalhães, o crítico desapiedado, André Rebouças, o pensador profundo e excelente engenheiro, Joaquim Serra, o gracioso folhetinista, Machado de Assis, o poeta primoroso, e muitos outros. Dentre eles todos, porém, o mais vivo, o mais chistosos, o mais falante é um homem de quarenta anos de idade, alto, esbelto, de olhos azuis, cabelos castanhos ondedados e fisionomia extremamente expressiva. A sua verve é a mais percuciente; sua palavra, a mais incisiva; quase sempre tem ele, do sue lado, aqueles que riem. Tal é Alfredo d’Escragnolle Taunay; uma das mais brilhantes personalidades do grande monde brasileiro, um dos mais eminentes espíritos da nossa época, o amigo dos allemães, o reformulador da grande naturalisação, o genuíno director da Sociedade Central de immigração e o representante do I o. districto de Santa Catharina, na camara dos deputados<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Hoje Faro & Nunes. N. T.

<sup>60</sup> No original lê-se: o representante dos districtos coloniaes de Santa Catarina na segunda camara. O Sr. Kosertiz escrevia em 1884.

Alfredo d'Escragnolle Taunay...

Traz-me esse nome á reminiscência minha primeira entrevista com esse homem notavel, que em breve devia ser amigo meu. Era no anno de 1875. Estava eu, nesse tempo, em desharmonia com o presidente da província<sup>61</sup>, o Sr. Azevedo Castro, e quando Alfredo Taunay, seu amigo de infância, lhe fez ali uma visita, não cumpri com o dever de procurar aquelle, cujas obras, a mim enviadas, eu havia sempre recebido e criticado. Taunay não esperou pela minha iniciativa e logo, nos primeiros dias da sua estada, entrou no meu escriptorio, apresentando-se-me com a sua peculiar amabilidade, cheia de desembaraço. Tinha então 32 anos de idade e, apesar de haver feito a campanha<sup>62</sup>, com todas as suas fadigas, mostrava-se na figura um jovem cheio de vigor, com a belleza de um Apollo; typo cavalheiresco, um fidalgo authentico, da cabeça aos pés. Reconhecia-se que nas veias lhe gyrava o sangue dos nobres condes d'Escragnolle e dos barões de Taunay; duas familias pertencentes á velha nobreza da França.

De outro lado, porém, observava-se nelle, á primeira vista, o *self made man*<sup>63</sup>, o pensador e o artista. Impressionou-me pois desde o primeiro dia e captivou-me immediatamente a affeição. Sua conversação animada, os seus conhecimentos e talentos multiplos e variados, a sua *verve* scintillante e a sua superioridade fizeram-no surgir, na nossa limitada sociedade porto-alegrense, como um meteóro brilhante que, depressa, infelizmente desapareceu. Tinha eu todavia, tido o tempo preciso para estreitar laços de amizade, que perduraram, apesar de todas as tempestades politicas e não forão abalados, quando elle chegou a bater-se, em polemica violenta, com os meus amigos e confrades de lucta Tobias Barreto e Sylvio Romero.

Escragnolle Taunay não é o maior genio do Brazil; mas é um dos melhores talentos do paiz e, sem contestação, o mais universal de todos. É, em todo o caso, um dos mais eminentes vultos da politica actual, porquanto caminha á frente de todas as aspirações liberaes. Sem duvida nenhuma, para os allemães do Brazil tornou-se o mais symphatico de todos os estadistas; aquelle que comprehendeu melhor os verdadeiros interesses dessa pátria, quanto á immigração. Por esse motivo, a elle dedico um lugar no kalendario<sup>64</sup> e offereço aos leitores o

---

<sup>61</sup> Rio Grande do Sul.

<sup>62</sup> Fez parte da terrível expedição de Matto Grosso de 1 de Abril de 1865 a 15 de Junho de 1867. De 1869 a 1870 esteve no Paraguay e fez a campanha da Cordilheira. N. T.

<sup>63</sup> O homem feito pela sua iniciativa individual. N.T.

<sup>64</sup> Estes traços biographicos são extrahidos da *Kosertiz's Deutscher Volkskalendar* (1885), onde vem o retrato do Ex.<sup>mo</sup>. Sr. Dr. Taunay. N.T.

seu retrato; pois desejo que o nome do meu correligionario na luct pela immigração, seja conhecido e venerado nas choças da floresta rio-grandense.

Alfredo d'Escragnolle Taunay nasceu na esplendida cidade do rio de Janeiro a 22 de Fevereiro de 1843. Seu pai foi o barão de Taunay, filho do barão de Taunay, filho do celebre pintor, barão Nicolas Antonio de Taunay, um dos fundadores, no Rio, da *Academia de Bellas Artes*. Sua mãe D. Gabriella d'Escragnolle é filha do conde Alexandre d'Escragnolle, o qual veio para o Brazil em 1808.

Desde a meninice, mostrou extraordinaria capacidade. Aos 12 anos, matriculou-se em *Tertia*, no Collegio Pedro II e em 1858, apenas completos 15 annos de idade, sahio-se, em todos os seus exames de preparatórios<sup>65</sup>, do modo mais brilhante e bacharelou-se em lletras.

*Tour de force* este, que ninguém ainda imitou; pois raras vezes um estudante com menos de 17 a 18 annos faz os seus exames do curso completo de preparatorios<sup>66</sup>. Passou eele então para a Escola central<sup>67</sup> e assentou praça no exercito em 1861<sup>68</sup>. Depois, em 1863, não tendo ainda 21 annos, recebeu o gráo de bacharel em mathematica e sciencias naturaes e promovido, a 2º. Tentente, prosseguio em seus estudos technicos profissionaes na Escola militar, onde foi estudar o curso de artilharia.

A 1º. de Abril de 1865, vio-se obrigado a abandonar a Escola militar e seguio, como secretario de uma comissão de engenheiros, para Matto grosso, onde durante 2 annos e meio tomou parte na campanha, tão cheia de soffrimentos e perigos, feita pela columna expedicionaria, que retirou-se mais tarde da Laguna e da qual foi elle o Xenophonte, como veremos mais adiante. Promovido a capitão, quando o Sr. Conde d'Eu se transportou ao theatro da guerra, acompanhou-o na qualidade de secretario particular e redactor do *Diario do Exercito*.

Junto á sua Alteza o principe, marechal comandante em chefe, tomou então parte na camppanha de 1869 e 1870, na codilheira do Paraguay e do mesmo modo que o Orléans destemido, (o qual mostrou-se general dos mais competentes) muitas vezes correu os maiores riscos. Terminada a guerra, voltou ao Rio de Janeiro em companhia do principe, que o honra com a sua amizade pessoal. Completava o curso da escola militar, quando foi nomeado, em

---

<sup>65</sup> No original: *Abiturienten-Examen*; latinismo, que seria util adoptar-se em portuguez. N.T.

<sup>66</sup> É preciso notar-se que o autor refere-se ao curso de preparatorios, de sete annos, do collegio D. Pedro II. N.T.

<sup>67</sup> Hoje Polytechnica. N.T.

<sup>68</sup> A 16 de Janeiro de 1881. N.T.

1871, official de gabinete do Visconde de Rio Branco<sup>69</sup>; cargo que resignou, afim de apresentar-se candidato á deputação geral pela província de Goyaz, que o elegeu.

É desde 1874, lente de mineralogia, geologia e botanica, na escola militar<sup>70</sup> e foi promovido a major em 1875.

Cavalleiro e official da ordem da Rosa, cavaleiro das ordens de Christo e de S. Bento de Aviz (em recompensa de 20 annos de serviços militares irreprehensíveis) possui a medalha da campanha de Matto Grosso – Constancia e Valor – e a da guerra do Paraguay.

Eis, em breve resumo, a carreira militar de Taunay, a qual ainda está por terminar, visto como desempenhará elle um importante papel no exercito<sup>71</sup>. Talvez seja chamado, para reorganisal-o, na qualidade de ministro da guerra, quando subirem os conservadores.

Passemos agora á carreira política. Encontramol-o, em 1872, deputado geral pela província de Goyaz. Era e é Taunay conservador; desde o principio, porém, destacou-se, já dos liberaes, já dos correligionarios, na Camara temporária, pela sua inuição anti-nativista. Alli o orador eloquente e dotado de vasta erudição, com a sua personalidade sympathica, bem depressa sobressahio e obteve grandes triumphos na tribuna, pela mor parte em assumptos militares, dos quaes se occupava então quase exclusivamente. Quando, em 1875 não foi reeleito<sup>72</sup>, o governo o enviou, em 1876, á Santa Catharina na qualidade de presidente, edesde esse período administrativo, aliás curto, data o seu interesse pela immigração e colonisação. Aprendeu, nas muitas viagens ao interior da província, a conhecer exactamente as relações concernentes ás colonias allemãs que visitou; nellas adquirio numerosas sympathias e, em geral, prestou excellentes serviços como administrador daquella zona.

Tendo sido de novo eleito deputado por Goyaz, em 1876, renunciou o cargo de presidente e tornou a tomar assento no parlamento até 1878, quando a camara conservadora foi dissolvida. No periodo de sua actividade parlamentar, apoiou sempre o gabinete Rio Branco; mas fez opposição decidida ao gabinete Caxias. A 16 de Abril e a 17 de Setembro de 1877, pronunciou Taunay, por accasião da discussão do orçamento dos negócios da guerra, dous discursos, que fizeram época, nos quaes exerceu a critica a mais severa debaixo de todos os pontos de vista e assumio uma posição especial, em que desde então permaneceu, entre os dous partidos politicos. Nessa occasião, atacou-lhe abertamente o nativismo, advogu a grande

---

<sup>69</sup> O visconde de Rio Branco conheceu na campanha do APraguay o Sr. Dr. Taunay, apreciou-lhe as qualidades e aptidões e, desde então, com a sua inuição de estadista, fez d'elle o seu auxiliar e amigo. N.T.

<sup>70</sup> Tendo S. Ex.<sup>a</sup>. pedido demissão do exercito, deixou *ipso facto*, de ser lente da segunda cadeira do 5º. anno, daquella academia. N.T.

<sup>71</sup> Não esquecer que isto foi escripto antes do pedido de demissão do exercito. N.T.

<sup>72</sup> Aqui há equívoco do biographo. N.T.



naturalisação, a igualdade civil dos acatholicos e catholicos, a liberdade de cultos e o casamento civil, tornando-se assim o primeiro e mais eminente representante das idéas, que levarão o Brazil a futuro novo e brilhante.

Dos Annaes do parlamento transcreveremos apenas estes poucos excertos:

“O governo tem feito alguma coisa no sentido de facilitar as naturalisações, mas ainda não cahio a ingente barreira, que tem impedido a identificação do Brazil com os filhos de outros paizes, que aqui vêm buscar uma nova pátria. (*Apoiados; muito bem*).

“Esta barreira só há de aluir-se aos golpes de uma grande cruzada, que se levante no seio desta generosa nação (*apoiados; muito bem*), hasteando, como sagradas bandeiras, as idéas de grande naturalisação (*apoiados*), casamento civil (*apoiados*), liberdade de cultos e todas essas medidas largas e adiantadas, aceitas pelos povos mais cultos do mundo, e que, se o tempo não impuzer pelo menos a este paiz, é que seu destino tem, de certo, muito curta limitação. (*Apoiados; muito bem; muito bem*).

“A Idea da grande naturalisação é hoje considerada pelos maiores pensadores do mundo, não já como uma medida politica de elevadas consequencias Moraes e materiaes, mas como dever de recirpocidade entre as nações. (*Apoiados; muito bem*).

“O eminente Rouher a define: *a fôrma mais perfeita da hospitalidade moderna*. E quando a Inglaterra e a França, tão ciosas das prerogativas de seus filhos, a abraçam em toda a sua integridade, acha-se o Brazil até inibido nessa grandiosa medida. (*Apoiados e apartes*)

“Hoje, Sr. Presidente, que na Europa o systema de paz armada tomou tamanha amplidão, que estão ameaçados o respeito e a tranquillidade que requerem as sciencias, as lletras e as artes; nenhum homem illustre, nenhum Agassiz, nenhum Erickson, nenhum Malte-Brun, poderá pensar em adoptar o Brazil por patria (*apoiados*); porque se encontra aqui todos os requisitos de socego, se se vê rodeado as magnificencias da natureza (*apoiados*), em compensação achar-se-ha, no seio da nossa sociedade civil e politica, num pé de dolorosa inferioridade (*apoiados*), assignalada no nosso codigo fundamental. (*Repetidos apoiados; muito bem*)<sup>73</sup>.

Nesta mesma occasião S. Ex.<sup>a</sup> replicou a um deputado nativista assim:

“Abalam-me com effeito, assim como abalaram o eminente Terencio e devem abalar a qualquer home de instinctos generosos e reflectidos, os factos que interessam á humanidade em geral; mas dahi á utopia do cosmopolitismo, que engendrou a imaginação de S. Ex.<sup>a</sup>,

---

<sup>73</sup> Este trecho e o que vem, em seguida, dos discursos do Ex.<sup>mo</sup> Sr. Dr. Taunay foram extrahidos dos Annaes do parlamento brasileiro. Por isso, differem, um pouco, da tradução do original allemão. N.T.

exaltada sem duvida pelas praticas rigorosas e asceticas da vida de devoção que leva; dahi a essa utopia, ha uma grande distancia. (*Muitos apoiados*).

“Amo, Sr. Presidente, como bom brasileiro, a minha patria; mas, por isso mesmo, é que incessantemente procuro pensar em todos os meios, que possam engrandecel-a e dar-lhe posição vantajosa, no mundo civilisado. (*Apoiados*)

“Não será, por certo, com idéas acanhadas de tacanho brazileirismo (*apoiados*), que havemos de chegar ao resultado desejado. (*Apoiados*).

“S. Ex.<sup>a</sup> fahou, em nome do seu velho Brazil, ... pois bem, fique-se com elle, o Brazil do papelorio, do patronato e da rotina (*apoiados*). Eu procurarei seguir, com o novo Brazil, ao encontro dos grandes principios, que já vão abrindo caminho na nossa sociedade e que, afinal, hão de ser impostos ao parlamento, se daqui não partir a almejada iniciativa. (*Apoiados; muitos apartes*).”

Vê o leitor que o meu amigo, Taunay, apesar de pertencer ao partido conservador, defende com esplendida intrepidez as idéas mais adiantadas.

No parlamento, é elle não só o melhor amigo e escudo do elemento estrangeiro; mas tambem representa igualmente os direitos da arte e da sciencia brazileiras. Assim, por exemplo, foi quem conseguiu do governo a pensão, que percebeu o maestro compositor Carlos Gomes.

Outrosim, nas ultimas sessões do parlamento, Taunay batalhou galhardamente por suas idéas.e agora que o cargo de director da *Sociedade Central* novos deveres lhe impõe e que as vistas de todo o paiz estam para elle voltadas, defendel-as-ha com mais arrojio ainda.

*Que Santa Catharina renove o mandato que já lhe deu: eis o meu mais ardente desejo. Apresenta-se um candidato libera<sup>74</sup>; mas os eleitores allemães de Santa Catharina devem levantar-se como um só homem, em prol da candidatura de Taunay. Este homem não nos deve faltar no parlamento, custe o que custar.*

Consideremos agora o meu amigo como litterato.

Desde 1868, é elle contado, no numero dos mais activos escriptores do Brazil. Nesse anno publicou o seu livro *Scenas de viagem*, que lhe abriu as portas do imperial *Instituto Historico e Geographico*. A obra que lhe acarretou, porem, maior gloria, foi, sem contestação, a *Retirada da Laguna*, que fez vir a lume, aquis ao mesmo tempo, em portuguez e em

---

<sup>74</sup> E agora, nestas eleições próximas de 15 de Janeiro de 1886 dous apresentam-se tambem candidatos. Ambos, porem, não se acham na altura do Sr. Dr. Taunay, actual presidente do Paraná, onde S. Ex.<sup>a</sup> continúa a pôr em pratica o seu fecundo programma de immigração. N.T.

francez.<sup>75</sup> É legitima obra prima, quer encarada sob o ponto de vista militar, tecnicamente fallando, quer em sua parte descriptiva. O titulo de *Xenophonte brasileiro*, que fui o primeiro a conferir-lhe no *Rio Grandense* em 1874, tambem lhe foi expressamente confirmado pela *Revue Britannique* e pela *Saturday Review*<sup>76</sup>. Com effeito, esta Retirada dos Dous Mil, da Laguna, é uma verdadeira *Anabasis*, que o jovem Xenophonte do Brazil descreve. Retirada de 35 dias, durante a qual um punhado de bravos, passo a passo, é perseguido pelo inimigo, enquanto a fome, a sêde, o incêndio dos Mattos e campos, o panico entre o gado, que devia servir de alimento ás forças, mais tarde o cholera e finalmente a morte dos chefes e dos melhores guias oppuzeram aos retirantes obstaculos horrorosos e a tornam algum tanto diversa da Retirada dos dez Mil . É incrível o que soffreram esses dous mil soldados, dos quaes não chegaram a oitocentos os que se salvaram com vida, como em tempo, fez vêr o *Militärische Wochenblatt*, de Berlim. Taunay foi o historiador desta *Anabasis*, e, o que mais é, do modo mais digno de admiração, pois elle não só pinta os combates e soffrimentos, mas também dá-nos descripções inexcediveis da natureza, naquelles longinquos sertões, onde a morte, por detrás de innumerables bellezas, que ostentam o mais grandioso aspecto, espreitava ironica e cruel aquelles infelizes soldados brasileiros.

A aceitação deste livro foi completa, naturalmente só na Europa; pois aqui passou quase desapercibido. Traduzido em allemão pelo conselheiro Schneider, em inglez, hespanhol, italiano e sueco, foi discutido brilhantemente, por toda parte. Xavier Raymond, Cuvillier Fleury (da Academia Franceza), general Ambert, Fournier, Ernest Aimé e muitos outros mostraram-se prodigos de elogios acerca dessa obra, serviço importante, de primeira ordem.

O *Militärische Wochenblatt*, de Berlim della disse estas palavras: “é uma *Anabasis* xenophontica, que trata de factos para nós de alguma sorte incompreensíveis. O livro tem páginas, dignas de um Plutarcho, e todo o soldado póde instruir-se com a sua leitura. O que os batalhões brasileiros soffreram e fizeram poderia servir de pedra de toque aos melhores exércitos do mundo. A animação das scenas do livro é extraordinaria. Passa-se, quase sem transição, de umas para outras: d’uma descripção de *touriste*, para uma ordem de batalha; d’uma paisagem, para o meio do mais sentido e tumultuado combate.”

<sup>75</sup> Há equívoco. A obra foi publicada em francez. A versão portugueza é devida a Salvador de Mendonça. N.T.

<sup>76</sup> Esses periodicos de tanta importância e outros ampliaram o qualificativo, denominado o autor da *Retira da Laguna de Xenophonte moderno*. Vide notas A e B no fim. N.T.

Com esse livro Taunay prestou á sua patria um serviço ainda não igualado, ao mesmo tempo que narrou ao mundo civilizado os feitos heroicos desse pequeno grupo de soldados martyres, cujo heroismo, sem a sua penna, teria ficado para sempre ignorado.

Não se limitou o escriptor em presentear a litteratura com a sua *Retirada da Laguna*. Sob o pseudônimo de Sylvio Dinarte, tem publicado uma porção de romances, novellas, quadros de viagens e paisagens, entre os quaes estão os muito apreciados pelo publico: *Mocidade de Trajano*, *Lagrimas do Coração*, *Innocencia*, *Ouro sobre azul*, *Historias brasileiras*, *Narrativas militares*, além de dramas e comedias. Nestes romances e novellas, mostrou-se elle o mais caracteristico e, por assim dizer, o mais brasileiro de todos romancistas brasileiros. *Innocencia* é uma verdadeira joia. Já foi traduzida em francez e pretendo ainda, um dia, vertel-a para allemão, para o que infelizmente tem-me faltado tempo. É um *conto de aldeia brasileiro*, como não é possivel imaginal-o mais encantador; absolutamente original e livre do tom da moda franceza. Tal é, sobretudo, a particularidade da indole litteraria de Taunay, que, apesar de ser meio francez e de fallar e escrever essa lingua como se fosse a materna, absteve-se, sob o ponto de vista litterario, de qualquer influencia parisiense.

Ainda se ensaiou o meu encyclopedico amigo em outros assumptos mais serios e na qualidade de engenheiro e militar, publicou, na sua especialidade, obras de subido valor, taes, por exemplo, o *Diario da Campanha da Cordilheira*, o *Relatorio geral da comissão de engenheiros da Matto Grosso*, etc.

Um lado muito apreciavel da actividade litteraria de Taunay são as descripções da natureza e as paisagens, como: *Scenas de viagem; viagem de regresso; Céos e terras do Brazil* e finalmente *Quadros da natureza brasileira*, traduzidos pelo Dr. Carlos Müller, de Halle, em allemão, vertidos em hespanhol pelo Dr. Vicente Quesada e postos em lindissimos versos portuguezes pelo Sr. Portella (de Evora).

Para taes descripções, Taunay tem um talento soberbo. Nenhum brasileiro, em trabalhos deste genero, possui maior penetração, indole mais profundamente impressionista, nem talento mais artístico; não tem entre nós absolutamente rival algum, neste genero, bem como no romance brasileiro. Em ambas estas acepções, é o maior escriptor do Brazil. Já sustentei essa opinião em 1875 e, desde então para cá, nada se deu que m'a podesse abalar. Por isto, como litterato, já é com razão uma celebridade universal.

Figura, no *Diccionario universal do seculo XIX*, de Pierre Larousse; assim como, no *Diccionario degli scrittori contemporanei*, de A. de Gubernatis, e Brockhaus, Pierer e Meyer

não fariam demais, se dessem um lugar, em seus dicionários, ao autor da *Retirada da Laguna*.

Como critico, agrada-me menos Taunay. Os seus dous volumes de *Estudos críticos*, que publicou no anno passado, contêm de certo muita cousa interessante; mas considerados no conjunto, ficam abaixo do merito desse escriptor. Francamente não posso comprehender, como pensador tão perspicaz e cabeça tão esclarecida possa desconhecer o objectivo do grande Zola, talvez contra convicção intima e para prestar homenagem á corrente, que domina certos circulos.

Basta do litterato. Vejamos, de mais perto, o artista.

Não é só o mais autorizado critico d'arte brasileiro, mas tambem artista praticamente abalisado.

Pinta com talento, e delle existem composições altamente encantadoras, que demonstram que o seu autor já é *artista por mercê de Deus*.

Se se tivesse dedicado á pintura, seria um grande pintor; se se tivesse dedicado á musica, um grande compositor. Entretanto, só se occupa elle da arte, como recreio, nas horas de lazer e apesar disso produz cousas excellentes.

Por ahi se vê, quão rara e multiforme é essa natureza de *élite*.

Nisto não se circunscreve a individualidade de Taunay.

É infatigavel polemista e collaborador activo da imprensa. Ainda nestes últimos tempos desenvolveu, sob este ponto de vista, uma actividade admirável em favor das ideias da *Sociedade Central*.

Todavia, ainda lhe resta tempo para figurar com brilho nos salões, onde se mostra correctissimo cavalheiro, tendo sempre nos labios uma palavra espirituosa.<sup>77</sup>

Passemos, agora, á mais interessante e recente encarnação deste novo Protêo brasileiro, isto é, o director intellectual da *Sociedade Central de Imigração*.

Tendo Blumenau, Gruber e eu tomado a resolução de fazermos um ultimo tentamen, afim de estimular os interesses da imigração e da colonisação, dando-lhes horizontes mais vastos, enviamos, n'esse intuito, circulares a todas as pessoas gradas do Rio, convidando-as

---

<sup>77</sup> Notamos uma lacuna nestes traços biographicos e é a seguinte: S. Ex.<sup>a</sup> o Sr. Dr. Alfredo d'Escragnolle Taunay desposou, a 8 de Janeiro de 1874, a Ex.ma Sr.<sup>a</sup> D. Christina Teixeira Leite d'Escragnolle Taunay, filha do hoje fallecido Francisco José Teixeira leite, barão de Vassouras. Deste feliz consorcio nasceram três formosíssimas crianças: dous meninos e uma menina (Affonso, Raul e Alice), os quaes, pela delicadesa e harmonia dos traços physionomicos, parecem três creaturas angelicaes, se nos permittem esta velha imagem, talhada num stylo à *la Renaissance*. N.T.

para uma reunião no *Lyceu de Artes e Officios*. Conteí, desde logo, com Taunay, e com effeito eu não me tinha illudido.

Logo, no dia immediato á distribuição da circular, quando muitos falsamente interessados inventavam subterfugios com o fito de desviarem da verdadeira senda a nossa tentativa, foi Taunay procurar-me, no meu ponto de parada na casa *Cailtau*, á *Rua do Ouvidor*, disse-me que pertencia de corpo e alma á Idea, e primeiro que todos compareceo á reunião. Demais, era quem me animava com os seus *apoiados* durante o meu discurso, do qual dependia totalmente a sorte da fundação daquella nossa Sociedade. Em seguida, tomou a palavra depois de mim e, com sua eloquência alevantada, confirmou a impressão produzida anteriormente pelas minhas palavras.

Quando propuz para presidente da reunião o Sr. visconde de Barbacena, por se achar retirado de todos os partidos políticos, indiquei logo após o nome de Taunay para secretario, sendo elle eleito juntamente connosco, para a comissão encarregada de preparar os estatutos. Por occasião da discussão do projeto do regimento por mim organizado, defendeu-o de uma maneira tão decisiva, que elle passou e, nas reuniões subseqüentes até á constituição definitiva da Sociedade, tornou-se a minha melhor sobreguarda.

Sinceramente convicto até á lealdade e bom como ouro, soube vencer commigo todos os obstaculos. Foi-nos assim possivel formar a directoria, á cuja frente se acha collocado o muito honrado general Beaurepaire Rohan, primo e amigo de Taunay.

Chamou-me o dever para o rio Grande do Sul, assim como o meu querido e velho amigo Blumenau teve de seguir para Santa Catharina. Separei-me, com o coração magoado, da criação dessa Sociedade, que constituia, com effeito, promissora esperança em prol da regeneração economica, moral e política deste paiz. Restava-me, porém, um consolo: além dos esforços dos meus amigos Schmidt, Gruber e Tautphoeus, uma dedicação illimitada á bem dos seus fins.

Parti por isso tranquillo e não me enganei. Taunay tem sido a alama da Sociedade, conseguindo muito, senão praticamente fallando, pelo menos no campo da propaganda. Ainda ha pouco, escrevia-me elle que lhe minguavam as forças phisicas, que a tarefa era excessiva; mas que caminharia afoito para a frente e envidaria todos os seus esforços, em ordem a assegurar o triumpho das nossas idéas. E assim ha de acontecer. Brevemente virá o tempo, em que poderemos estar nos acotovellando no parlamento, afim de levarmos alli, por diante, a magna batalha e conduzirmos este esplendido paiz a uma nova phase. Sob a direção de Beaurepaire e Taunay, a *Sociedade Central* ganhará diariamente mais terreno em prestigio e

desenvolvimento progressivo, alliciará para o seu lado a opinião publica e finalmente alcançará brilhante victoria.

O homem, que já vai envelhecendo e dedica estas linhas a um dos seus mais prezados amigos e confrades de lucta, sente-se alegre ao vêr que existem forças mais remoçadas, com as quaes pode ir prosseguindo o glorioso combate.

Entre estas, compete o posto de honra a *Alfredo d'Escragnoille* TAUNAY, cujo nome ha de gratamente ressoar na mais remota choupana da floresta virgem, pois o immigrante allemão não tem amigo mais leal do que elle, nem representante mais activo e denodado.”

\*\*\*\*\*

Além dos preciosos dados fornecidos pelo “Esboço Biográfico”, se julga pertinente acrescentar mais algumas informações a respeito de Taunay, oriundos de Maretti (2006).

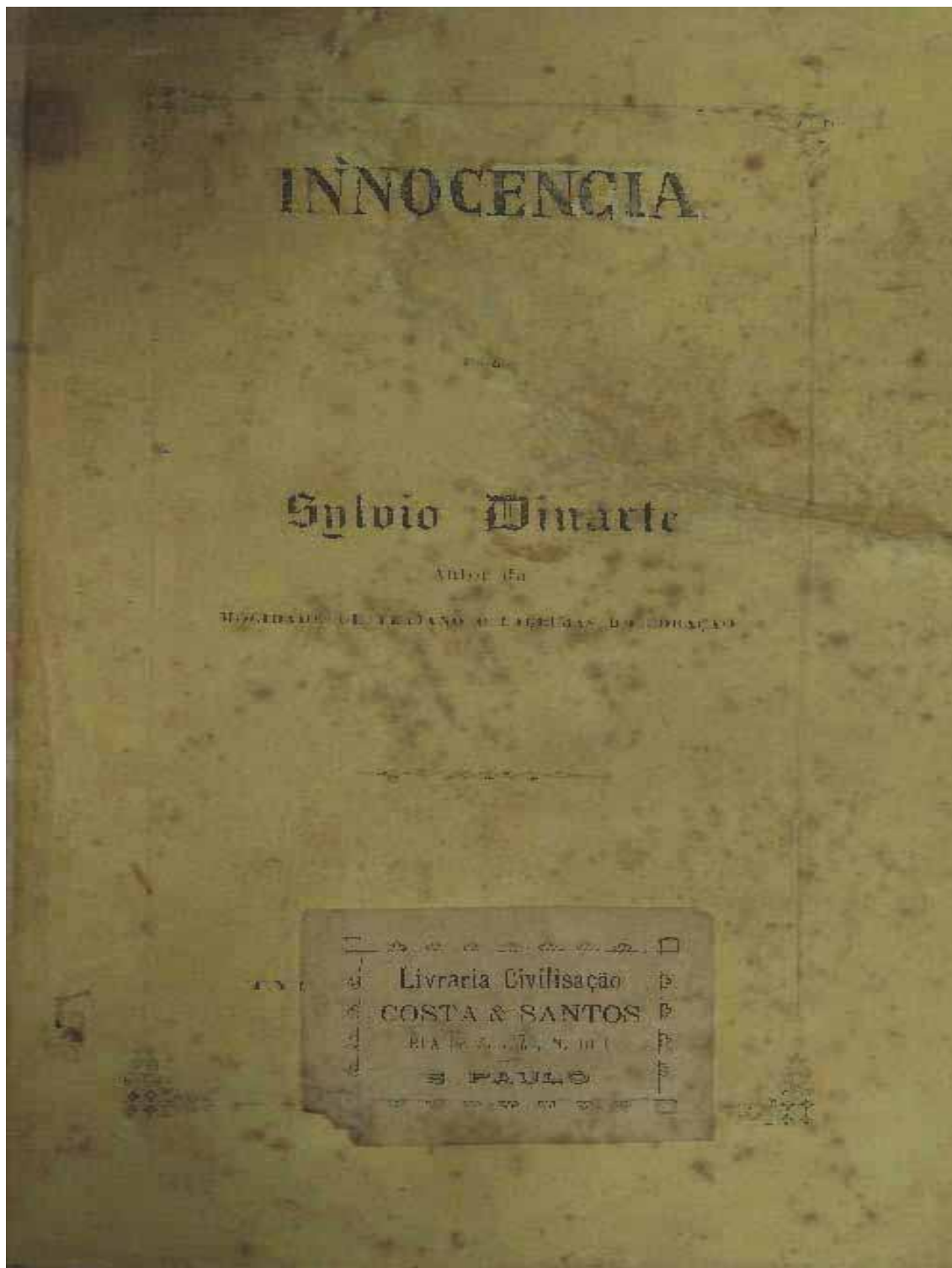
Diplomado como engenheiro geógrafo e bacharel em ciências físicas e matemáticas, o primeiro *métier* que Taunay exerceu foi como professor.

O “Maria Adriano” faz parte de seu nome de batismo, mas foi suprimido por ele mais tarde.

Além do pseudônimo que aparece em *Innocencia*, Taunay adotou outros: Heitor Malheiros, Eugênio de Mello, Jorge Palmer, Flávio Elysio, “T.” Na imprensa: A Sentinela, Tory, A velha de Syracuse, Carmontaigne, André Vidal, Mucio Scaevola etc.

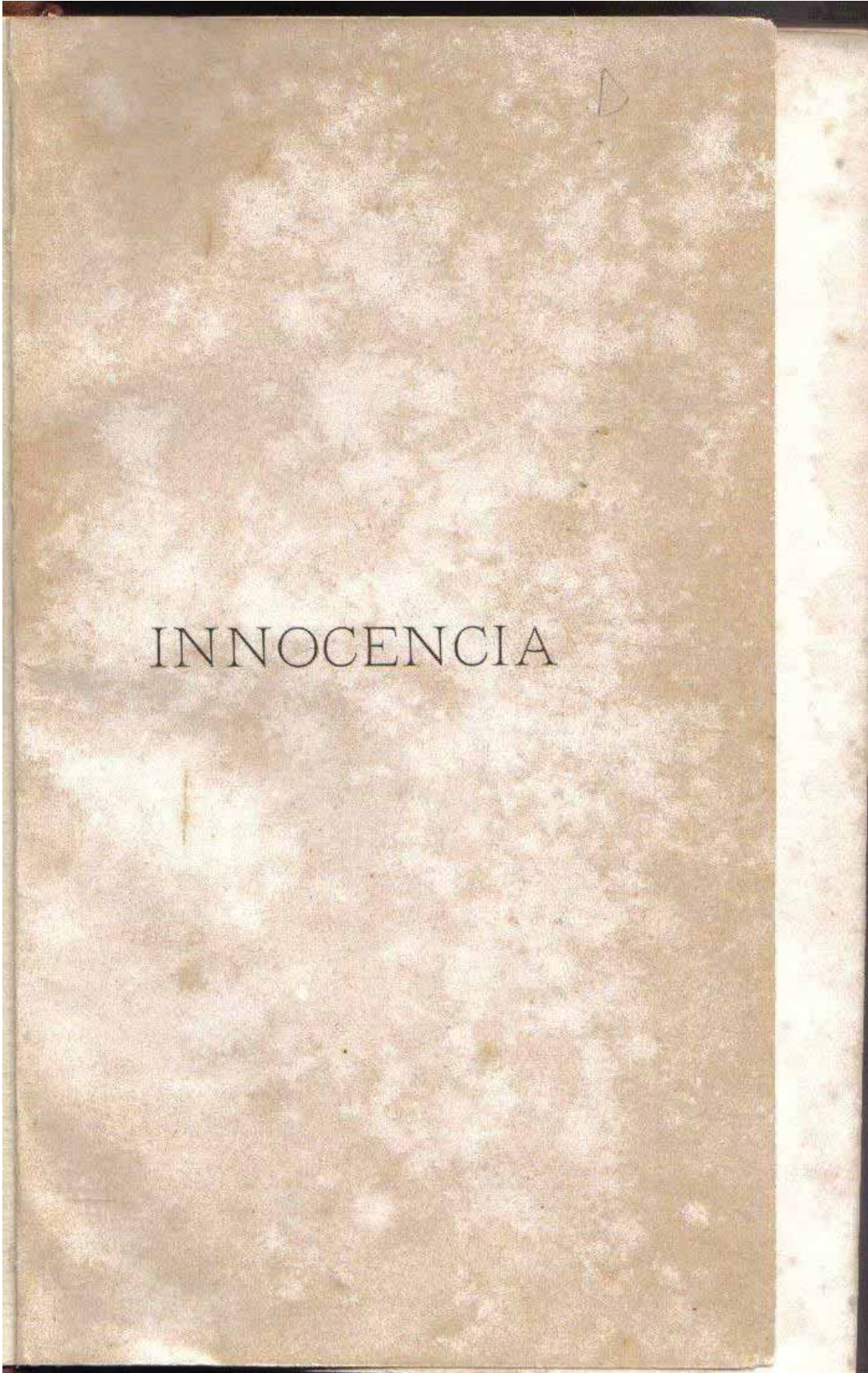
## ANEXO II

FAC-SÍMILES DAS PÁGINAS QUE COMPÕEM O PRIMEIRO CAPÍTULO DA PRIMEIRA E SEGUNDA EDIÇÕES DE *INOCÊNCIA* (1872 E 1884) <sup>78</sup>.



<sup>78</sup> O texto referente à primeira edição está nas páginas pares. As páginas ímpares correspondem ao texto da segunda edição. Em alguns pontos o conteúdo da primeira edição correspondia a duas páginas da segunda, por isso há páginas com dois fac-símiles da segunda edição correspondendo ao conteúdo de uma página da primeira edição.





INNOCENCIA

# INNOCENCIA

POR

## Sylvio Dinarte

autor da  
MORDADE DE TRAJANO e LAGRIMAS DO CORAÇÃO.

*Yoni Freire Guimarães*  
*Jão Paulo - auto.*



RIO DE JANEIRO  
TYPOGRAPHIA NACIONAL

1872

# INNOCENCIA

POR

SYLVIO DINARTE

(ESCRAGNOLLE TAUNAY)

*Autor da Mocidade de Trajano, Céos e Terras do Brazil, etc.*

2.<sup>a</sup> EDIÇÃO

RIO DE JANEIRO

IMP. DE G. LEUZINGER & FILHOS, RUA DO OUVIDOR 31

1884

## INNOCENCIA.

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 gothicos, quer em typo moderno e em papel asselinado.

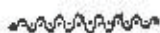
WALTER-SCOTT — Waverley.

..... *Innocencia*. Este livro terá  
longa vida, do mesmo modo que se  
póde, ainda hoje, viajar a Escossia  
com as novellas de Walter Scott  
por guias.

FRANCISCO OCTAVIANO.

*Ao Doutor*

**José Antonio de Azevedo Castro**



**AMIGO DE INFANCIA**

**E**

**INSEPARAVEL COMPANHEIRO.**

A

JOSE ANTONIO DE AZEVEDO CASTRO

AMIGO DE INFANCIA

## Castro

*Se eu vivéra na antiga Grecia e houvesse podido levantar custoso templo, dedicava-o á Amizade e gravava no frontispicio o teu querido nome.*

*Permitte-me hoje, amigo, que, daquelle vivo sentimento de eu, no circulo de minhas limitadas posses, uma qualquer manifestação.*

*Não é em valiosos monumenta que vou inscrever teu nome; simplesmente na primeira pagina de uma narração campestre e desprerenciosa, de um livro singelo e sem futuro.*

*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.*

SYLVIO DINARVE.

Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872.



*Alameda Castiva,*

*Se nos antigos tempos da Grecia me fôra possível  
erigir custoso templo, dedicava-o à Amizade para no  
frontispicio 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 despretençiosa, de um  
livro singelo e sem futuro.*

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

A. D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

*Rio de Janeiro, 8 de Julho de 1872.*

# INNOCENCIA.

---

## CAPITULO I.

### O SERTÃO E O SERTANEJO.

Todos vós percebets o trabalho da natureza, cuja acção é eterna.

GORME — Fausto.

Então com passo tranquillo ia eu buscar algum recanto da floresta, algum lugar deserto, onde nada me mostrasse a mão do homem, me denunciasse a servidão e o domínio, asylo em que pudesse crer ter primeiro entrado, onde nenhum importuno viesse interpôr-se entre mim e a natureza.

J. J. ROUSSEAU — O encanto da solidão.

A estrada que da villa de Sant'Anna do Parana-hyba leva ao ponto abandonado de Camapuan corta uma extensa e mal-povoada zona da parte sul-oriental da vastissima provincia de Mato Grosso. Desde aquella villa, que assenta quasi no vertice do angulo em que confinam os territorios de S. Paulo, Minas Geraes, Goyaz e Mato Grosso, até o rio Sucuriú, affluente do magestoso Paraná, isto é, no

# INNOCENCIA

## CAPITULO I

### O SERTÃO E O SERTANEJO

Ihr alle fühlt geheimes Wirken  
Der ewig waltenden Natur;  
Und aus den untersten Bezirken  
Schmiert sich heraus lebend'ge Spur  
GOETHE.—*Faust*, 2.<sup>er</sup> Theil.

Todos vós bem sentis a acção secreta  
Da natureza em seu governo eterno;  
E de infimas camadas subterraneas  
Da vida o indício à superfície emerge.  
GOETHE.—*Fausto*, 2.<sup>a</sup> parte.

Então com passo tranquillo mettia-me  
eu por algum recanto da floresta, algum  
lugar deserto, onde nada me indicasse  
a mão do homem, me denunciasse a ser-  
vidão e o domínio; asylo em que pu-  
desse crêr ter primeiro entrado, onde  
nenhum importuno viesse interpôr-se entre  
mim e a natureza.

J. J. ROUSSEAU—*O encanto da  
solidão.*

**C**ORTA extensa e quasi despovoada zona da  
parte sul-oriental da vastissima provincia de  
Matto-Grosso a estrada que da villa de Santa  
Anna do Parahyba vai ter ao sitio abandonado  
de Camapoan. Desde aquella povoação, assente  
proxima ao vertice do angulo em que confinam  
os territorios de S. Paulo, Minas-Geraes, Goyaz e

desenvolvimento de 40 leguas, vai-se commodamente viajando de habitação em habitação, mais ou menos proxima uma da outra; depois rarcam as casas mais e mais; caminham-se largas horas, dias inteiros, sem vêr morada nóm gente até chegar-se ao retiro de José Pereira, guarda avançada daquellas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe o viajante desses alongados paramos, o recebe com carinho, e sorri-se para elle, ao proporcionar-lhe momentaneo agasalho, e provêl-o de matalotagem para a jornada que o deve encaminhar aos campos de Miranda e Péquiry, ou da Vaccaria e Nioac, no Baixo Paraguay.

Depois começa o sertão chamado *bruto*. (1)

Pousos succedem a pousos, e nenhuma tecto habitação ou em ruinas, nenhuma palhóça ou tapêra, dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça ou a chuva que está cabindo. Por toda a parte a calma da campina não arroteada; por toda a parte a vegetação virgem, tão virgem, como quando alli brotou pela vez primeira.

A estrada que atravessa estas regiões incultas desenrola-se como larga e alvejante faixa de areia, elemento predominante na natureza daquelle sólo, que é, contudo, fertilizado por um sem numero de limpidos e borbulhantes regatos, cujos contingentes são outros tantos tributarios do Paraná e do Paraguay.

(1) Sem moradores.— Não é o deserto, palavra que envolve sempre a idéa de esterilidade, mas a completa solidão.

Matto-Grosso até ao rio Sucuriú, affluente do magestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de leguas, anda-se commodamente de habitação em habitação mais ou menos chegada uma da outra; raream, porém, depois as casas, mais e mais, e caminha-se largas horas, dias inteiros, sem se vêr morada nem gente até ao *retiro* <sup>(1)</sup> de João Pereira, guarda avançada daquellas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramos, offerece-lhe momentaneo agazalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos de Miranda e Pequiry, ou da Vaccaria e Nioac, no Baixo Paraguay.

Alli começa o sertão chamado *bruto* <sup>(2)</sup>.

Pousos succedem a pousos, e nenhum tecto habitado ou em ruinas, nenhuma palhoça ou tapéra dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está cahindo. Por toda parte, a calma da campina não arroteada; por toda parte, a vegetação virgem, tão virgem, como quando ahi surgio pela vez primeira.

A estrada que atravessa essas regiões incultas desenrola-se á maneira de alvejante faixa, aberta que é na arêa, elemento dominante na composição de todo aquelle sólo, fertilisado aliás por um sem

(1) Chama-se em Matto-Grosso *retiro* o local em que os criadores de gado reúnem as rezes para as contar, marcar e dar-lhes sal.

(2) Sem moradores.

Essa areia, solta, mas não muito fina, tem uma cor uniforme, que reverbéra com intensidade os raios do sol, quando nella batem de chapa. Em alguns pontos é tão fôfa e movediça, que os animaes das tropas viajeiras arquejam de cansaço ao caminharem naquello terreno incerto que lhes foge de sob os pés e onde se enterram até meia canela.

Tambem frequentes são os desvios que da estrada partem de um lado o de outro, a procurarem na mata do cerrado um leito mais firme, por ser menos batido.

Se o aspecto do caminho parece sempre o mesmo, em compensação as paisagens em torno mostram-se muito variadas.

Ora é a perspectiva dos *cerrados* (1), não desses cerrados de arvores rachiticas, enfezadas e retorcidas de S. Paulo e Minas, mas de garbosos e elevados madeiros, que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes á beira dos caudaes ou regaños pela lymphá dos correços, ensombram, contudo, o terreno que lhes fica em derredor com copada rama, e mostram na casca lisa e toda igual a força da seiva que os alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos ás vezes de macega alta, elourejante, outras de viridante e mimosa grama,

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

Em Minas Geraes chamam-se os cerrados *carrascos* e *carrasquinhos* os cerrados altos.

numero de limpidos e borbulhantes regatos, cujos contingentes são outros tantos tributarios do rio Paraná e do seu contravertente, o Paraguay.

Essa arêa solta e um tanto grossa tem côr uniforme que reverbêra com intensidade os raios do sol, quando nella batem de chapa. Em alguns pontos é tão fôfa e movediça, que os animaes das *tropas* viajeiras arquejam de cansaço, ao vencerem aquelle terreno incerto, que lhes foge de sob os cascos e onde se enterram até meia canella.

Frequentes são tambem os desvios, que da estrada partem de um e outro lado e proporcionam na matta adjacente trilha mais firme, por ser menos *pisada*.

Se parece sempre igual o aspecto do caminho, em compensação muí variadas se mostram as paisagens em torno.

Ora é a perspectiva dos *cerrados* (<sup>1</sup>), não desses *cerrados* de arvores rachiticas, enfezadas e retorcidas de S. Paulo e Minas-Geraes, mas de garbadas e elevados madeiros que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes á beira das aguas correntes ou regados pela lymphá dos corregos, *acostado* ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a *língua* da seiva que os alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macêga alta e *abundante*, ou de viridante e mimosa grama, toda

<sup>1</sup> *Plantas* de arbustos de 3 a 4 pés de altura mais ou menos, *mas* *algumas* *mas* aos outros.

## — 12 —

toda salpicada de silvestres flôres ; ora successões de luxuriantes capões tão regulares e symmetricos em sua disposição, que sorprendem e embellezam os olhos ; ora, enfim, são charnecas, meio apaúladas, meio seccas, onde cresce o altivo bority e o gravatá estende o seu tapume éspinhoso.

Esses campos que se mostram tão differentes no matiz das côres, já macega alta e requeimada, já vicejante tapete de relva, são transformações operadas pelo incendio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, ateou com uma faúlha de seu isqueiro no capim crescido e resiccado pelo ardor do sol.

A scentelha fica lavrando surdamente na touceira.

Venha uma aragem, e a lingua dê fogo levanta-se esguia, trêmula, como que vacillante a contemplar os espaços em que vai precipitar-se. Sobre a briza com mais força e de mil pontos a um tempo arrebetam sofregas labaredas que se enroscam umas nas outras, se separam, deslizam-se, lambem vastas superficies, despedem ao céu rôlos de negrejante fumaça e correm, roncando pelos matagaes de tabocas e taquarissimas, até esbarrarem de encontro a alguma margem de rio que não possam transpôr, caso o vento não as tanja para além, ajudando com halito vivaz a obra de destruição.

Acalmado aquelle impeto por falta de alimento, fica tudo coberto de cinzas. O fogo, detido em pontos, aqui, allí, a consumir com mais lentidão algum estorvo, vai morrendo até extinguir-se de



salpicada de sylvestres flôres; ora successões de luxuriantes capões <sup>(1)</sup>, tão regulares e symetricos em sua disposição que sorprendem e enfeitiçam os olhos; ora, emfim charnécas meio apaúladas, meio seccas, onde nasce o altivo bority e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso.

Nesses campos, tão diversos pelo matiz das côres, o capim crescido e resiccado pelo ardor do sol transforma-se em vicejante tapete de relva, quando lavra o incendio que algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atêa com uma faulha do seu isqueiro.

Minando á surda na touceira quêda a vivida scentelha. Corra d'ahi a instantes qualquer aragem, por debil que seja, e levanta-se a lingua de fogo esguia e tremula, como que a contemplar medrosa e vacillante os espaços immensos que se abrem diante della. Soprem então as auras com mais força, e de mil pontos a um tempo arrebetam soffregas labaredas que se enroscam umas nas outras, de subito se dividem, deslisam, lambem vastas superficies, despêdem ao céu rôlos de negrejante fumo e vôam, roncando pelos matagaes de tabocas e taquaras, até esbarrarem de encontro a alguma margem de rio que não possam transpôr, caso não as tanja para além o vento, ajudando com valente folego a obra de dẽstruição.

Acalmado aquelle impeto por falta de ali-

(1) Excelente palavra brasileira derivada da lingua geral, *caipain* (matto isolado.)

todo, deixando como signal de sua passagem o alvamento lençol que lhe foi seguindo os veloces passos.

A atmosphera annublada mal deixa coar a luz do sol; a incineração é completa, o calor intenso; e nos arcs volitam palhinhas carburetadas, detritus, argueiros e granulos de carvão que põem-se a redemoinhar, a subir, descer, emmaranhar-se nos sorvedouros que, caprichosamente e a modo de innocentes trombas, formam as aragens, ao embater-se umas com as outras.

Por toda a parte, melancolia; de todos os lados tetricas perspectivas.

Se cahe, porém, dahi a dias copiosa chuva, parece que uma varinha de fada andou por aquelles sombrios recantos a traçar jardins encantados e nunca vistos. Tudo entra n'um trabalho intimo, de espantosa actividade. A vida transborda. Não ha ponto em que o capim não venha furando o chão, em que rebentões não saíam com o olhar trayesso de quem espreita uma occasião azada para expandir-se em liberdade.

Nada pôde impedir aquella resurreição.

Uma noite basta para que formosa alfombra verde, verde claro, verde gáio, assetinado, cubra todas as tristezas de ha pouco. Depois, aprimoram-se os esforços; rompem as flôres do campo que abrem á briza do deserto as delicadas petalas e lhe entregam as primicias de seus candidos perfumes.

Se falham essas chuvas vivificadoras, então ali jazem por muitos mezes aquellas campinas devastadas pelo fogo, illuminadas lugubrememente pelo sol,

mento, fica tudo debaixo de espessa camada de cinzas. O fogo, detido em pontos, aqui, allí, a consumir com mais lentidão algum estorvo, vai aos poucos morrendo até se extinguir de todo, deixando como signal da avassalladora passagem o alvamento lençól, que lhe foi seguindo os velozes passos.

Atravéz da atmosphaera ennublada mal pôde então coar a luz do sol. A incineração é completa, o calor intenso, e nos ares revoltos volitam palhinhas carboretadas, detritos, argueiros e granulos de carvão que redemoinham, sôbem, descem e se emmaranham nos sorvedouros e adelgaçadas trombas, caprichosamente formadas pelas aragens, aó embaterem umas de encontro ás outras.

Por toda parte melancolia; de todos os lados tetricas perspectivas.

É cahir, porém, dahi a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aquellos sombrio: recantos a traçar ás pressas jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo n'um trabalho intimo de espantosa actividade. Transborda a vida. Não ha ponto em que não bróte o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar soffrego de quem espreita azada occasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura.

Áquella instantanea resurreição nada, nada pôde pôr peas.

Basta uma noite, para que formosa alfombra verde, verde-claro, verde-gáio, assetinado, cubra

sem uma sombra, sem um encanto, sem uma esperança de vida, com todas as suas garridas flôres, seus verdejantes pimpolhos occultos, como que amuados e tristonhos de que lhes tenham negado os meios de mostrar as preciosas galas.

Nessas paragens melancolicas nem sequer ouve-se o piar da esquiva perdiz, tão frequente antes do incendio: só de vez em quando schôa o prolongado grito de algum gavião que adeja lá em cima, ou que vem bordejando até conchegar-se á terra, para apanhar um ou outro reptil chamuscado de fogo que lavrou.

Tambem rompe o silencio o grasnido do cará-cará, que vai aos pulos procurando insectos e cobrinhas, ou então seguindo, junto ao sólo, o voo dos urubús, cujos bandos buscam a carne putrefacta que o fino olfato lhes denunciou.

O cará-cará é commensal do urubú. Quando tem fome atira-se á rez morta, e, intromettido como é, á custo de algumas bicadas de seus pouco amaveis companheiros, bellisca aqui e acolá no immundo pasto.

Se o cará-cará passa á vista do gavião, então este precipita-se sobre elle com voo firme; dá-lhe com a ponta das azas; atordôa-o, atormenta-o, só pelo gosto de mostrar-lhe a incontestada superioridade.

Nada mette com effeito o bicho em brios.

Pelo contrario, apenas levou dous ou tres haques de seu miudo, mas audaz adversario, baixa prudente á terra e abi põe-se desageitadamente aos saltos, apresentando o adunco bico ao antagonista, que

todas as tristezas de ha pouco. Aprimoram-se depois os esforços; rompem as flôres do campo que desabotoam ás caricias da brisa as delicadas corollas e lhe entregam as primicias dos seus candidos perfumes.

Se falham essas chuvas vivificadoras, então por muitos e muitos mezes, ahí ficam aquellas campinas, devastadas pelo fogo, lugubrememente illuminadas por avermelhados clarões, sem uma sombra, um sorriso, uma esperança de vida, com todas as suas opulencias e verdejantes pimpolhos occultos, como que raladas de dôr e mudo desespero por não poderem ostentar as riquezas e galas encerradas no ubertoso seio.

Nessas afflictas paragens, não mais se ouve o piar da esquiva perdiz, tão frequente antes do incendio. Só de vez em quando echôa o arrastado guincho de algum gavião, que paira lá em cima ou bordeja ao chegar-se á terra afim de agarrar um ou outro reptil chamuscado do fogo que lavrou.

Rompe tambem o silencio o grasnido do caracará, que aos pulos procura insectos e cobrinhas ou, junto ao sólo, segue o vôo dos urubús, cujos negrejantes bandos, guiados pelo fino olfacto, buscam a carniça putrefacta.

É o caracará commensal do urubú. De parceria se atira, quando urgido pela fome, á rês morta e, intromettido como é, a custo de algumas bicadas do pouco amavel conviva, bellisca do seu lado no immundo repasto.

— 15 —

com as azas levanta o pó da cinza, tão de perto as arrasta ao chão.

Afinal de cansado deixa o gavião o folgado e, de um bote, agarra a serpesinhá que elle não perdêra de vista e que estava, em custoso rasto, a procurar algum buraco, onde fosse, mais a salvo, pensar as suas fundas queimaduras.

Taes são os campos que as chuvas não vêm regar.

Com que gosto busca então o sertanejo os capões, que lá de bem longe se percebem nas encostas das collinas e baixadas ao redor de alguma nascente, orlada de pindahybas e boritys ?!

Com que alegria saudá elle aquelles lindos coqueirões denunciadores da lympa que lhe vai estancar a sede e banhar o afogueado rosto ?!

A's vezes as palmeiras enfileiram-se com singular regularidade na altura e disposição ; mais communmente formam compactos grupos de entre os quaes segregam-se umas, mais e mais, ao acompanharem com as raizes algum tenue fio de agua que serpêa falto de forças e prestes a sumir-se na areia.

Esses capões de prompto chamam as vistas.

E' a principio um ponto negro, depois uma cupola de verdura ; afinal, de mais perto, uma ilha de luxuriante rama, um oasis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para seus olhos encandeados e suas fauces ardentes.

Com sofreguidão, pois, que tudo justifica, procura elle o sombreado retiro ; com presteza desarreia a cavalgadura, á qual dá liberdade para que vá

Se passa o caracará á vista do gavião, precipita-se este sobre elle com vôo firme, dá-lhe com a ponta da aza, atordôa-o, atormenta-o, só pelo gosto de lhe mostrar a incontestada superioridade.

Nada, com effeito, o mette em brios.

Pelo contrário, mal levou dous ou tres encontros do miúdo, mas audaz adversario, baixa prudente á terra e põe-se ahí deságeitadamente aos saltos, apresentando o adunco bico ao antagonista, que com a extremidade das azas levanta pó e cinza, tão de perto as arrasta ao chão.

Afinal de cansado deixa o gavião o folguedo, segurando de um bote a serpesinha, que em custoso rasto procurava algum buraco onde fosse, mais a salvo, pensar as fundas queimaduras.

## II

Taes são os campos que as chuvas não vêm regar.

Com que gosto demanda então o sertanejo os capões que lá de bem longe se avistam nas encostas das collinas e baixuras, ao redor de alguma nascente orlada de pindahybas e boritys?!

Com que alegria saúda os formosos coqueiraes, nuncios da lympha que lhe ha de estancar a sede e banhar o afogueado rosto?!

Enfileiram-se ás vezes as palmeiras com singular regularidade na altura e conformação; mas não raro amontoam-se em compactos massiços, dos

— 16 —

pastar, enquanto socego reparador e afinal somno benéfico lhe tragam novo alento para o proseguir da viagem.

Estes momentos são para o homem do sertão incomparáveis, superiores a tudo quanto possa idear a imaginação.

Satisfeita a sede que lhe seccára a garganta, comidas umas colheres de farinha de mandioca ou milho adoçada com rapadura, deita-se elle a fio comprido sobre os arreios desdobrados e contempla descuidoso o céu azul, as nuvens que se adelgaçam nos ares, a folhagem luzidia e os troncos esbranquiçados das pindahybas, a copa dos ipês ou as palmas dos boritys a ciciarem musicas sem conto com o perpassar da brisa.

Como são bellas aquellas palmeiras!

O stipite liso, pardacento e sem manchas, leva ao alto denso feixe de peciolos longos e cannulados sobre os quaes assentam folhas abertas como um leque, cujas pontas se curvam flexiveis e tremulantes á menor aragem.

A sopé dellas pendem, amparados por largas spathas, cachos de côcos amarellados e tão duros, que a casca desafia por algum tempo o ferreo bico das aráras.

Tambem com que vigor não trabalham as Barulhentas aves para conseguirem a amendoa saborosa? Em grupos amontoam-se ellas, umas vermelhas como a labareda, outras de varias côres, outras pelo contrario de todo azues e grandés, a que chamam *araraunas*. Alli ficam agarradas ás folhas, balou-



quaes se segregam algumas mais e mais, a acompanharem com as raizes qualquer tenue fio d'agua, que collêa falto de forças e quasi a sumir-se na ávida arêa.

Desde longe dão na vista esses capões.

É a princípio um ponto negro, depois uma cupola de verdura, afinal, mais de perto, uma ilha de luxuriante ranta, um oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encandeados e sua garganta abrasada.

E pois, com sofreguidão natural acolhe-se elle ao sombreado retiro, onde prestes desarreia a cavalgadura, á qual dá liberdade para ir pastar, entregando-se sem demora ao somno reparador que lhe trará novo alento para proseguir na cansativa jornada.

Ao homem do sertão afiguram-se taes momentos incomparaveis, acima de tudo quanto possa idear a imaginação no mais vasto círculo de ambições.

Satisfeita a sede que lhe seccára as fauces, e comidas umas colheres de farinha de mandiôca ou de milho adoçada com rapadura, estira-se a fio comprido sobre os arreios desdobrados e contempla descuidoso o céu azul, as nuvens que se espaciam nos ares, a folhagem lustrosa e os troncos brancos das pindabybas, a copa dos ipês e as palmas dos boritys a ciciarem, a modo de harpas cólias, musicas sem conto com o perpassar da brisa.

Como são bellas aquellas palmeiras!

O estípíte liso, pardacento, sem manchas mais que ponctuadas estrias, sustenta denso feixe de peciolos longos e canulados, em que assentam flabellas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.

Na base e em torno da coma, pendem, amparados por largos spathos, densos cachos de côcos tão duros, que a casca revestida de escamas romboidaes e de um amarello avermelhado desafia por algum tempo o férreo bico das aráras.

Tambem com que vigor trabalham as barulhentas aves antes de conseguirem a appetecida e saborosa amendoa! Em grupos ajuntam-se ellas, umas vermelhas como chispas soltas de intensa labarêda, outras versicolores, outras pelo contrario de todo azues, de maior viso e que, por parecerem negras em distancia, têm o nome de araraúnas. (1) Alli ficam alcandoradas, balouçando-se gravemente e atirando, de espaço a espaço, aos ares immensos das dilatadas campinas notas estridentes, quando não seja um clamor sem fim, ao quererem muitas disputar o mesmo cacho. Quasi sempre, porém estão a namorar-se aos pares, pousadas uma bem encostadinha á outra.

Vê tudo aquillo o sertanejo com olhar carregado de somno. Cáhem-lhe pesadas as palpebras; bem se lembra de que por alli podem rastejar venenosas alimarias, mas é fatalista; confia no des-

(1) Araras pretas.

— 17 —

çando-se gravemente, e atirando com imponência aos ares immensos das campinas notas estridentes, quando não seja um clamor sem fim, ao quererem muitas disputar o mesmo cacho. Quasi sempre porém estão a namorar-se aos pares, pousadas uma bem encostada á outra:

O sertanejo vê tudo aquillo com o olhar carregado de somno. As palpebras batem-lhe pesadas: elle bem se lembra de que por alli podem rastejar onças e suçurys, mas é fatalista; confia no destino e sem mais esforço adormece com tranquillidade.

Correm as horas; o sol vem descambando, a brisa refresca e sopra rijo o vento. Os boritys não ciciam mais; gemem, e suas flabelladas palmas agitam-se convulsamente.

E' a tarde que chega.

Então desperta o viajante; esfrega os olhos, estira preguiçosamente os braços, boceja, bebe uma pouca d'agua fresca, fica sentado alguns instantes a olhar de um lado e d'outro, assovia baixinho um lundú e afinal corre a buscar o animal que de prompto ensilha e cavalga.

Uma vez montado, vai elle bem disposto de corpo e de espirito por aquelles caminhos a passo ou a trote, em demanda de um determinado pouso, onde pernoite.

Quantá melancolia desce á terra com o cabir do día!

Parece que a solidão vai afastando os seus limites para tornar-se acabrunhadora. O sólo ennegrece; as montas formam compáctos grupos; e ao longe

O estípite liso, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de péciolos longos e canulados, em que assentam flabellas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.

Na base e em torno da coma, pendem, amparados por largos spathos, densos cachos de côcos tão duros, que a casca revestida de escamas rhomboidaes e de um amarello avermelhado desafia por algum tempo o férreo bico das aráras.

Tambem com que vigor trabalham as barulhentas aves antes de conseguirem a appetecida e saborosa amendoa! Em grupos ajuntam-se ellas, umas vermelhas como chispas soltas de intensa labarêda, outras versicolores, outras pelo contrario de todo azues, de maior viso e que, por parecerem negras em distancia, têm o nome de ararátinas. (1) Alli ficam alcandoradas, balouçando-se gravemente e atirando, de espaço a espaço, aos ares immensos das dilatadas campinas notas estridentes, quando não seja um clamor sem fim, ao quererem muitas dispersar o mesmo cacho. Quasi sempre, porém estão a namorar-se aos pares, pousadas uma bem encostadinha á outra.

Vê tudo aquillo o sertanejo com olhar carregado de somno. Cahem-lhe pesadas as palpebras; bem se lembra de que por alli podem rastejar venenosas alimarias, mas é fatalista; confia no des-

(1) Araras pretas.

tino e, sem mais preocupação, adormece com serenidade.

Correm as horas: vem o sol descambando; refresca a brisa, e sopra rijo o vento. Não cíciam mais os boritys; gemem, e convulsamente se agitam as flabelladas palmas.

É a tarde que chega.

Desperta então o viajante; esfrega os olhos; distende preguiçosamente os braços; boceja; bebe uma pouca d'agua; fica uns instantes sentado, a olhar de um lado para o outro e corre afinal a buscar o animal, que de prompto ensilha e cavalga.

Uma vez montado, lá vai elle a passo ou a trote, bem disposto de corpo e de espirito, por aquelles caminhos além, em demanda de qualquer pouso onde pernoité.

Quanta melancolia baixa á terra com o cahir da tarde!

Parece que a solidão alarga os seus limites para se tornar acabrunhadora. Ennegrece o sólo; formam os matagaes sombrios massiços, e ao longe se desdobra tenue véo de um rôxo uniforme e desmaiado, no qual, como linhas a meio apagadas, resaltam os troncos de uma ou outra palmeira mais alterosa.

É a hora, em que se aperta de inexplicavel receio o coração. Qualquer ruído nos causa sobresalto; ora o grito afflicto da zabelé nas mattas, ora as plangentes notas do bacurão a cruzar os ares. Fre-

desdobra-se um véo de gaze róxeado de colorido uniforme e suave, sobre o qual destaca-se o caule de uma ou outra palmeira mais alterosa.

A essa hora o coração aperta-se de inexplicavel receio : qualquer ruído causa logo sobresalto, ora o grito tristonho da jaó nas matas, ora as plangentes notas do bacuráo a cruzar nos ares. Raro não é tambem que alguma perdiz ponha-se a piar, chamando ao ninho o companheiro extraviado, antes que a escuridão lhe impossibilite de todo a volta.

Quem viaja attento ás impressões intimas estremece, máo grado seu, ao ouvir, nesse momento de tristezas, o tanger de um sino ao longe ou o silvar estridente de uma machina a vapor. São insectos occultos na macega que trazem esta illusão, por tal modo viva e perfeita que a imaginação, ainda quando desabusada e prevenida, ergue o véo e lá vai por esses mundos além a dondejar e a crear mil fantásias.

Afinal espalham-se as sombras da noite.

O sertanejo que de nada cuidou, que não ouviu nem as harmonias da tarde, nem reparou nos esplendores do céu, que não viu a tristeza a pairar sobre a terra, que de nada receia e vive consubstanciado com a solidão, pára, olha em derredor, e, se no lugar houver alguma aguada, por má que seja, apêa-se, desensilha o animal e, reunindo uns gravetos seccos, tira fogo do isqueiro, mais por distracção do que por necessidade.

Elle sente-se feliz. Tambem nada lhe perturba a paz do espirito e o bem estar do corpo. Nem

tino e, sem mais preocupação, adormece com serenidade.

Correm as horas: vem o sol descambando; refresca a brisa, e sopra rijo o vento. Não cíciam mais os boritys; gemem, e convulsamente se agitam as flabelladas palmas.

É a tarde que chega.

Desperta então o viajante; esfrega os olhos; distende preguiçosamente os braços; boceja; bebe uma pouca d'agua; fica uns instantes sentado, a olhar de um lado para o outro e corre afinal a buscar o animal, que de prompto ensilha e cavalga.

Uma vez montado, lá vai elle a passo ou a trote, bem disposto de corpo e de espirito, por aquelles caminhos além, em demanda de qualquer pouso onde pernoite.

Quanta melancolia baixa á terra com o cahir da tarde!

Parece que a solidão alarga os seus limites para se tornar acabrunhadora. Ennegrece o sólo; formam os matagaes sombrios massiços, e ao longe se desdobra tenue véo de um róxo uniforme e desmaiado, no qual, como linhas a meio apagadas, resaltam os troncos de uma ou outra palmeira mais alterosa.

É a hora, em que se aperta de inexplicavel reccio o coração. Qualquer ruído nos causa sobresalto; ora o grito afflicto da zabelé nas mattas, ora as plangentes notas do bacuráo a cruzar os ares. Fre-

quente é tambem amiudarem-se os pios angustiados de alguma perdiz, chamando ao ninho o companheiro extraviado, antes que a escuridão de todo se impossibilite a volta.

Quem viaja attento ás impressões intimas, estremece máu grado seu ao ouvir, nesse momento de saudades, o tanger de um sino muito, muito ao longe ou o silvar distante de uma locomotiva impossível. São insectos occultos na macéga que trazem essa illusão, por tal modo viva e perfeita que a imaginação, embora desabusada e prevenida, ergue o vôo e lá vai por estes mundos fóra a doudejar e a crear mil fantasias.

### III

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

O sertanejo que de nada cuidou, que não ouviu as harmonias da tarde, nem reparou nos esplendores do céo, que não viu a tristeza a pairar sobre a terra, que de nada se arreceia, consubstanciado como está com a solidão, pára, relanceia os olhos ao derredor de si e, se no lugar presentir alguma aguada, por má que seja, apeia-se, desensilha o cavallo e, reunindo logo uns gravetos bem seccos, acende o fogo do isqueiro, mais por distracção do que por necessidade.

Sente-se devéras feliz. Nada lhe perturba a paz do espirito ou o bem estar do corpo. Nem

— 19 —

sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar.

Seus pensamentos são raros; ou rememora as leguas que andou, ou computa as que tem que vencer para chegar ao termo da viagem.

No dia seguinte, quando a aurora acorda toda aquella natureza virgem, elle recomeça a caminhar como na vespera, como sempre.

O céu não lhe parece mudado; as nuvens são as mesmas. O sol dá-lhe os pontos cardeaes, e a terra só lhe prende as vistas, quando algum signal mais particular possa lhe servir de marco milliarico na estrada que vai trilhando.

— Ah! exclama elle em voz alta ao avistar algum madeiro agigantado ou uma disposição particular de terras, topei com a piuma (1) grande... cheguei ao barranco alto. Até o pouso do Jacaré ha quatro leguas puxadas.

E, olhando para o sol, conclue:

— Daquí a 3 horas estou batendo fogo.

Ha dias em que o sertanejo dá para assoviar. Cantar, é raro; quando muito, á surdina: mais uma voz intima, um rumorejar para si, do que notas sahdas do robusto peito. Seu divertimento principal é responder ao pio das perdizes ou ao chamado angustioso da desconfiada zabelé.

O urro da onça é-lhe indifferente. Só por demais é que repara nas muitas pégadas que em todos os sentidos cortam a estrada.

(1) Em outras provincias é a peroba.

sequer monologa, como qualquer homem acostumado a conversar.

Raros são os seus pensamentos: ou rememora as leguas que andou, ou computa as que tem que vencer para chegar ao término da viagem.

No dia seguinte, quando aos clarões da aurora acorda toda aquella esplendida natureza, recommença elle a caminhar, como na vespera, como sempre.

Nada lhe parece mudado no firmamento: as nuvens de si para si são as mesmas. Dá-lhe o sol, quando muito, os pontos cardeaes, e a terra só lhe prende a attenção, quando algum signal mais particular pôde servir-lhe de marco milliario na estrada que vai trilhando.

— Bom! exclama em voz alta e alegre ao avistar algum madeiro agigantado ou uma disposição especial de terras, lá está a péuva grande... Cheguei ao Barranco alto. Até ao pouso do Jacaré ha quatro leguas bem puxadas.

E, olhando para o sol, conclue:

— D'aqui a tres horas estou batendo fogo.

Occasiões ha em que o sertanejo dá para assoviar. Cantar, é raro; ainda assim, á surdina; mais uma voz intima, um rumorejar consigo, do que notas sahidas do robusto peito. Responder ao pio das perdizes ou ao chamado agoniado da esquiva jaó, é o seu divertimento em dias de bom humor.

É-lhe indifferente o urro da onça. Só por de-

— 20 —

— Que bichão! murmura elle contemplando um rasto mais fortemente impresso no sólo, eu com um bom *onzeiro* (1) ia acuar este diabo e metter-lhe um chumbo no focinho.

O legitimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem familia: enquanto moço, seu unico fim é devassar terras, pisar campos onde antes ninguem puzera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras (2) e furar matas que explorador algum até então varára.

Seu orgulho vai crescendo na razão da extensão e importancia das viagens empreendidas: seu maior gosto é enumerar os caudões que transpôz, os ribeirões que baptizou, as serras que tresmontou e os pantanaes que cortou afoutamente ou que, com rara paciencia, levou a rodear dias inteiros.

Cada anno que finda traz-lhe um conhecimento valioso, acrescenta uma pedra ao monumento de sua innocente vaidade.

— Ninguem pôde commigo, exclama elle emphaticamente. Nos campos da Vaccaria, no sertão do Mimoso ou nos *pantânos* (3) do Pequiry, eu sou rei.

Esta presumpção de realza lhe infunde uma maneira de fallar e de gesticular toda magestática em sua rude manifestação.

(1) Cão caçador de onças.

(2) Despontar cabeceiras é rodcar as nascentes dos rios, procurando sempre terra não alagada.

(3) No interior do Brasil, todos pronunciam esta palavra grave e não esdruxula, mais conformes nisto com a etymologia.



mais repára nas muitas pégadas, que em todos os sentidos cortam a estrada.

— Que bichão! murmura elle contemplando um rasto mais fortemente impresso no chão; com um bom onceiro <sup>(1)</sup> não se me dava de acuar este diabo e metter-lhe uma chumbada no focinho.

O letigitimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem em geral familia. Em quantô moço, seu fim unico é devassar terras, pîsar campos onde ninguem antes puzera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras <sup>(2)</sup> e furar mattas, que descobridor algum até então varára.

Cresce-lhe o orgulho na razão da extensão e importancia das viagens empreendidas; e seu maior gosto cifra-se em enumerar as correntes caudaes que traspoz, os ribeirões que baptisou, as serras que trasmontou e os pantanáes que afoutamente cortou, quando não levou dias e dias a rodeal-os com rara paciencia.

Cada anno que finda traz-lhe mais um valioso conhecimento e accrescenta uma pedra ao monumento da sua innocente vaidade.

— Ninguem pôde commigo, exclama elle emphaticamente. Nos campos da Vaccaria, no sertão do Mimoso e nos *pantânos* <sup>(3)</sup> do Pequiry, sou rei.

E esta presumpção de realza infunde-lhe certo

(1) Cão-caçador de onças.

(2) Despontar cabeceiras é rodear as nascentes dos rios, procurando sempre terreno enxuto.

(3) No interior pronuncia-se a palavra grave e não esdruxada, mais conforme assim com a etymologia.

A certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o levanta acima do desconhecido e permite-lhe fóros de infallibilidade.

Se estende o braço, aponta com segurança no espaço e declara peremptoriamente :

— Neste rumo, ha daqui a 20 leguas uma serra bravia, depois um rio fundo; dahi a 5 leguas um mato muito sujo que vai dar n'um bréjal. Se *vassuncé* frechar direitinho, topa com o pouso do Tatú, no caminho de Cuyabá, em cinco dias.

O que elle faz n'uma direcção, com a mesma imperturbavel serenidade e firmeza indica em qualquer outra.

A unica demonstração que consente nos outros, quando conta os seus descobrimentos, é a da admiração. A' minima suspeita de duvida ou pouco caso, a colera incende-lhe as faces e seu gesto denuncia indignação.

— *Vassuncé não credita!* diz então. Pois ensilhe o seu *bicho* (1) e caminhe como eu lhe disse. Mas *assumpté* (2) bem, que no terceiro dia de viagem ficará decidido quem é *cavouqueiro* (3) e *embromador* (4).

(1) *Bicho* é palavra que serve para tudo. Neste caso é cavalgada.

(2) Vêr o assumpto, attender, observar.

(3) *Cavouqueiro* é qualificativo usado para significar alguma qualidade má. Assim dizem animal cavouqueiro para exprimir algum gesto de cavalgada. Homem cavouqueiro é o homem falso, mentiroso, com quem não se póde contar.

(4) Enganador.

modo de fallar e de gesticular magestático em sua singela manifestação.

A certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o liberta da obsessão do desconhecido, o exalta e lhe dá fóros de infallibilidade.

Se estende o braço, aponta com segurança no espaço e declara peremptoriamente :

— N'este rumo daqui a 20 léguas, fica o espigão mestre de uma serra *braba*, depois um rio grosso: dalli a cinco léguas outro matto sujo que vai findar n'um brejal. Se *vassuncê* frechar direitinho assim umas duas horas, tópa com o pouso do Tatú, no caminho que vai a Cuyabá.

O que faz n'uma direcção, com a mesma imperturbavel serenidade e firmeza indica em qualquer outra.

A única interrupção que aos outros consente, quando conta os innumerados descobrimentos, é a da admiração. Á minima suspeita de duvida ou pouco caso, incendem-se-lhe de colera as faces e no gesto denuncia indignação.

— *Vassuncê* não *credita*? protesta então com calor. Pois ensilhe o seu *bicho* e caminhe como eu lhe disser. Mas *assume* (1) bem, que no terceiro dia de viagem ficará decidido quem é *cavoqueiro* (2) e *embromador* (3). Uma cousa é

(1) Ver o assumpto, observar, attender.

(2) Cavoqueiro é qualificativo empregado para exprimir qualquer qualidade má.

(3) Enganador.

— 22 —

Uma cousa é *mapiar* (1), outra andar por estes mundos de Christo.

Quando o sertanejo vai ficando velho, quando sente os membros cansados e entorpecidos, os olhos já ennevoados pela idade, os braços frouxos para manejar a machadinha que lhe dá o palmito ou o saboroso mel das abelhas, é que procura alguém que o queira para esposo, viúva ou parenta chegada, fórma casa e escola, e prepara os filhos e enteados para a vida aventureira e livre que tantos encantos lhe déra outr'ora.

Esses discipulos, aguçada a curiosidade com as repetidas descripções das grandes scenas da natureza, desertam n'um bello dia da casa paterna, espalham-se por ahí além, e uns nos confins do Paraná, outros nas brenhas de S. Paulo, nas planuras de Goyaz ou nas bocainas de Mato Grosso, por toda a parte emfim onde haja deserto, vão pôr em activa pratica tudo quanto souberam tão bem ouvir, relembrando as façanhas de seu conhecido mestre e progenitor.

(1) *Mapiar* é termo proprio da provincia de Mato Grosso. Quer dizer conversar.

*mapiar* <sup>(1)</sup> á tã, outra andar com tento por estes mundos de Christo.

Quando o sertanejo vai ficando velho, quando sente os membros cansados e entorpecidos, os olhos já ennevoados pela idade, os braços frôxos para manejar a machadinha que lhe dá o substancial palmito ou o saboroso mel de abelhas, procura então quem o queira para esposo, alguma viuva ou parenta chegada, fôrma casa e escola, e prepara os filhos e enteados para a vida aventureira e livre que tantos gozos lhe déra outr'ora.

Esses discipulos, aguçada a curiosidade com as repetidas e animadas descripções das grandes scenas da natureza, n'um bello dia desertam da casa paterna, espalham-se por ahí além, e uns nos confins do Paraná, outros nas brenhas de S. Paulo, e as planuras de Goyaz ou nas bocainas de Matto-Grosso, por toda a parte enfim onde haja deserto, vão pôr em activa pratica tudo quanto souberam do bem ouvir, relembrando as façanhas do seu respeitado mestre e progenitor.

(1) Termo peculiar aos sertões de Matto-Grosso—quer dizer pamar, singular.