

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS

ANA CRISTINA ALVES DE PAULA BARRETO

DIÁLOGO INTERTEXTUAL NAS EPÍGRAFES DE *INOCÊNCIA* DE TAUNAY

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2025

ANA CRISTINA ALVES DE PAULA BARRETO

DIÁLOGO INTERTEXTUAL NAS EPÍGRAFES DE *INOCÊNCIA* DE TAUNAY

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: História, cultura e literatura (HCL).

Orientador: Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2025

B273d

Barreto, Ana Cristina Alves de Paula
Diálogo intertextual nas epígrafes de Inocência de Taunay / Ana Cristina
Alves de Paula Barreto. -- São José do Rio Preto, 2025
191 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Nelson Luís Ramos

1. Inocência. 2. Taunay. 3. epígrafes. 4. intertextualidade. 5.
paratextos editoriais. I. Título.

ANA CRISTINA ALVES DE PAULA BARRETO

DIÁLOGO INTERTEXTUAL NAS EPÍGRAFES DE *INOCÊNCIA* DE TAUNAY

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: História, cultura e literatura (HCL).

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

1º Examinador: _____
Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

2º Examinador: _____
Profa. Dra. Rafaela Mendes Mano Sanches

São José do Rio Preto, 14 de março de 2025.

Dedico este trabalho à minha amada mamãe (*in memoriam*).

Há uma Primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar... (Espanca, 2015, p. 31).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos meus santinhos de devoção (Santa Teresinha, Santa Rita de Cássia e São Francisco de Assis), por me guiarem ao longo desta encantadora, porém desafiadora, jornada que se revela a vida.

Agradeço minha mamãe Edna (*in memoriam*), que, desde a mais tenra infância, apresentou-me o mais exuberante espaço da cidade de São José do Rio Preto, que é o Ibilce. Meu primeiro contato com a universidade foi aos 04 anos, quando fomos juntas visitar o Departamento de Biologia e o Biotério, experiência que me fascinou e preencheu as minhas memórias. Desde então, eu sempre soube que eu ali estudaria. Provavelmente não no mesmo curso de mamãe, pois, embora eu muito amasse a Zoologia e a Genética, nunca me vi manipulando microscópios e fazendo análises de laboratório.

A verdade é que sempre me interessei por diversas áreas, navegando entre as possibilidades proporcionadas pelas Ciências Humanas, Exatas e Biológicas. E todos esses interesses foram incentivados por mamãe e papai, que alimentaram em mim a curiosidade necessária para expandir os meus horizontes. Os estudos movem montanhas, eles sempre me disseram. E assim eu enfrentei todos os desafios que se puseram à minha frente.

Após encerrar a minha primeira graduação em Direito, regressando à cidade de meus pais, decidi prestar o vestibular, sem qualquer pretensão, para o Ibilce. Confesso que fiquei dividida entre os cursos de Física (por causa de papai), Matemática (por causa do meu querido professor Rhuan) e Letras. Este último foi o escolhido, por causa de mim mesma. Sempre amei ler, tendo como meta de vida ler os considerados “clássicos” da Literatura. Consegui ser aprovada e optei pela Língua Francesa como segundo idioma.

Neste curso, conheci grandes mestres, que, aos meus olhos, revolucionaram toda a minha experiência com a universidade pública. A minha primeira experiência foi bastante traumática e me influenciou a pensar que, para ser professor, bastaria ser um bom pesquisador, independentemente de ensinar e de desenvolver atividades de extensão, sem se importar com o aprendizado dos alunos. E os professores do francês não só mudaram totalmente a minha percepção, como me motivaram a seguir os passos deles na seara acadêmica.

Esses professores estenderam as mãos para acolher e zelar pelos alunos, e participaram das nossas vidas ao longo de 05 anos. Por esse grande motivo, palavras não

parecem suficientes para refletir a minha gratidão a tantas pessoas com corações tão grandes e generosos.

Dedico meus agradecimentos especialmente aos professores do francês (Norma Wimmer, Nelson Luís Ramos, Pablo Simpson e Maria Cláudia Rodrigues Alves), às professoras Lucia Granja, Patrícia Bedran, Sanderléia Longhin e Claudia Nigro e aos professores Cláudio Aquati e Márcio Scheel, cujos ensinamentos carregarei por toda a vida.

Agradeço, com muito carinho, madame Wimmer. Desde o princípio, eu me encantei pela senhora, sempre tão amável e bondosa comigo. Obrigada por todo o suporte ao longo da preparação para o mestrado e pelos incríveis dois anos de orientação ao seu lado. Eu lamento muito pela situação que se abateu sobre as sua saúde, e rogo a Deus para que lhe proteja e conserve a sua qualidade de vida, a fim de que passe muitos mais anos ao lado das pessoas que tanto amam a senhora e aprendem com suas experiências e conselhos.

Agradeço também ao professor Nelson, por suas adoráveis aulas de francês e cultura francesa. O seu bom gosto e conhecimentos culturais são notáveis, e, apesar de reencontrá-lo em um momento tão delicado, estou muito feliz em concluir a jornada do Mestrado sob sua orientação. Obrigada por tanta empatia e solidariedade. Espero seguirmos adiante no Doutorado futuramente!

Agradeço, igualmente, ao professor Pablo, que, durante a Graduação, acolheu-me na transição de orientação de iniciação científica, guiando-me posteriormente em uma segunda iniciação. Sou muito privilegiada por ter desenvolvido dois trabalhos sob sua orientação, e também por ter sido sua aluna no Mestrado. Obrigada, professor, pelos sábios e valorosos conselhos.

Obrigada, profa. Rafaela, por aceitar o convite com tanta gentileza e compor a minha banca de defesa, bem como prof. Cláudio, que participou de minha qualificação e ofereceu muitos apontamentos necessários e relevantes.

Agradeço, ainda, aos amigos e amigas que participaram de toda a Graduação em Letras, merecendo destaque o meu grande companheiro Lucas, bem como os amigos Henrique e Hanae, participantes do nosso quarteto fantástico, as bailarinas Yngrid e Luana, e Lê da tradução. Vocês estiveram ao meu lado não só nos momentos de alegria e esplendor, mas principalmente nos momentos de sofrimento e angústia. Nossa amizade já superou o marco dos 07 anos, o que significa que será para sempre. Obrigada por tudo e tanto.

Agradeço também as queridas alunas que participaram do Grupo de Dança do Ibilce e me possibilitaram concretizar o sonho de ensinar o Ballet Clássico e retribuir, de alguma forma, todas as oportunidades que recebi no Ibilce.

Minha gratidão também ao prof. Júlio e aos servidores Betinha e Mauro (da Pós).

Ainda incluo em meus agradecimentos o financiamento da minha bolsa de pesquisa durante o primeiro ano do Mestrado pelo CNPq (Processo 131399/2022-5).

Não posso deixar de agradecer aos amigos e amigas mais antigos, que também me acompanharam nessa jornada: Xuxu, Mimimzão e Lelê, Tô e Eri, Thi, Anne e Edi, Mu e Maiarinha, Cacá, Lili, Nati. Apesar da distância física que nos separa, sinto todo o amor e torcida de cada um de vocês, e espero que sintam também bons sentimentos vindos de mim. Amo todos vocês.

Obrigada também aos amigos e amigas da RioPretoPrev, que me acompanham há dois anos e oferecem sorrisos diários e muitas doses de motivação e otimismo. Obrigada Rubinha, Xu, Diva e Boss, em especial.

Volto agora à mamãe. Ela, que me acompanhou desde a semana de boas-vindas ao curso, e participou de cada palestra, minicurso em Semana de Letras, apresentação de painel de Iniciação Científica, apresentação do Grupo de Dança, infelizmente partiu deste mundo sem que pudesse testemunhar a conclusão do meu curso e, agora, a defesa do Mestrado. Todavia, eu prometi a ela seguir lutando todos os dias. A minha jornada passou longe de ser fácil, mas é pela senhora e pelo papai que defendo essa dissertação. O título é de vocês, sendo apenas um fragmento na imensidão do oceano de amor, carinho e cuidado em que me criaram. Amo você mais que tudo.

Papai, agradeço por ser o representante da mamãe, e fazer-se pai e, por vezes, mãe, em tantos momentos insuportavelmente difíceis. O senhor é meu esteio, minha rocha, e meu exemplo de resiliência e perseverança. Obrigada por voltar a cada final de semana para ficar com sua família, durante 24 anos, sem nunca deixar de nos faltar nada. Obrigada por cada enciclopédia, fita k7, CD, VHS, DVD e livro que o sr. adquiriu para nós, fomentando nos seus filhos o apreço pela cultura e pelo conhecimento. Obrigada por cada conta que o sr. pagou, obrigada pela manutenção de nossa casa e automóvel. Obrigada por cada viagem, por cada concurso que me conduziu e me auxiliou a prestar, obrigada por ser meu herói. Te amo.

Obrigada Carlos, meu marido, por cada passo de nossa trajetória, desde a aula de Ballet experimental, passando pela finalização do curso de Letras, a formatura, os créditos do Mestrado e a redação da dissertação, com muita paciência e consideração, investindo em

nosso casamento e em nossa amizade diariamente, vivendo cada dia como um presente. Amo você.

Obrigada, tia Rosani, tia Célia e tia Onilda, por me acompanharem e zelarem por mim como as minhas tias do coração. Obrigada pela amizade, carinho e generosidade. Amo vocês.

Por fim, agradeço aos fofinhos de quatro patas, meus anjinhos de luz: Biquinhos (*in memoriam*), Didi (*in memoriam*), Florinha (*in memoriam*), Milluzinho (*in memoriam*), Susie Glass, Josephine, Marie, François, Jean-Paul, Brigitte, Jolie (*in memoriam*), Chanel e Chérie. Obrigada por tanto amor e carinho.

RESUMO

Uma vez que o rico universo literário de Taunay permite uma série de diálogos intertextuais, esta dissertação se propõe a analisar como o autor, nas epígrafes do romance *Inocência*, dialoga com obras que datam da Antiguidade Clássica ao Romantismo, bem como a relação entre as epígrafes e o enredo da obra. Taunay faz uso das epígrafes de maneira estratégica, empregando-as como elementos que antecipam temas, sugerem leituras e ampliam a intertextualidade da obra. Cada capítulo é introduzido por uma epígrafe, frequentemente retirada de textos literários, filosóficos ou históricos, estabelecendo um diálogo entre a narrativa e outras tradições discursivas. Esse recurso demonstra um refinado conhecimento do autor sobre a literatura e a cultura de sua época, além de reforçar a seriedade e a profundidade da história que será narrada. Dessa forma, as epígrafes não apenas servem como ornamento, mas desempenham uma função essencial na construção do sentido da obra. Ao longo do romance, Taunay demonstra uma consciência sofisticada do papel das epígrafes, tornando-as parte integrante da experiência de leitura. Elas não apenas enriquecem o texto principal, mas também desafiam o leitor a estabelecer conexões entre os trechos citados e os acontecimentos narrados. Essa prática reflete um uso refinado do paratexto, ao transformar as epígrafes em elementos que moldam a recepção da obra. Assim, a presença constante dessas citações ao longo de *Inocência* reforça a complexidade do romance e sua inserção em uma tradição literária que valoriza o diálogo entre diferentes textos e discursos.

Palavras-chave: *Inocência*; Taunay; epígrafes; intertextualidade; paratextos editoriais.

ABSTRACT

Since Taunay's rich literary universe allows for a series of intertextual dialogues, this dissertation proposes to analyze how the author, in the epigraphs of the novel *Inocência*, dialogues with works dating from Classical Antiquity to Romanticism, as well as the relationship between the epigraphs and the plot of the work. Taunay uses epigraphs strategically, employing them as elements that anticipate themes, suggest readings and expand the intertextuality of the work. Each chapter is introduced by an epigraph, often taken from literary, philosophical or historical texts, establishing a dialogue between the narrative and other discursive traditions. This resource demonstrates the author's refined knowledge of the literature and culture of his time, in addition to reinforcing the seriousness and depth of the story that will be narrated. In this way, epigraphs not only serve as ornamentation, but also play an essential role in constructing the meaning of the work. Throughout the novel, Taunay demonstrates a sophisticated awareness of the role of epigraphs, making them an integral part of the reading experience. They not only enrich the main text, but also challenge the reader to establish connections between the quoted passages and the events narrated. This practice reflects a refined use of paratext, transforming epigraphs into elements that shape the reception of the work. Thus, the constant presence of these quotations throughout *Inocência* reinforces the complexity of the novel and its insertion in a literary tradition that values dialogue between different texts and discourses.

Keywords: *Inocência*; Taunay; epigraphs; intertextuality; editorial paratexts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 REFLEXÕES ACERCA DO PERCURSO DE ALFREDO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY	27
2 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS	33
3 USO DAS EPÍGRAFES NA LITERATURA	44
4 O ROMANCE <i>INOCÊNCIA</i>.....	55
5 AS EPÍGRAFES DE INOCÊNCIA	69
5.1 Capítulo I	72
5.2 Capítulo II	79
5.3 Capítulo III	84
5.4 Capítulo IV	92
5.5 Capítulo V	94
5.6 Capítulo VI	100
5.7 Capítulo VII	106
5.8 Capítulo VIII	108
5.9 Capítulo IX	110
5.10 Capítulo X	113
5.11 Capítulo XI	115
5.12 Capítulo XII	116
5.13 Capítulo XIII	120
5.14 Capítulo XIV	122
5.15 Capítulo XV	124
5.16 Capítulo XVI	125
5.17 Capítulo XVII	127
5.18 Capítulo XVIII	129

5.19 Capítulo XIX	133
5.20 Capítulo XX	137
5.21 Capítulo XXI	139
5.22 Capítulo XXII	140
5.23 Capítulo XXIII	142
5.24 Capítulo XXIV	144
5.25 Capítulo XXV	145
5.26 Capítulo XXVI	148
5.27 Capítulo XXVII	150
5.28 Capítulo XXVIII	152
5.29 Capítulo XXIX	154
5.30 Capítulo XXX	156
5.31 Epílogo	160
 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
 REFERÊNCIAS	179

INTRODUÇÃO

A prosa de ficção brasileira conheceu um notável desenvolvimento a partir do Romantismo. O romance, principalmente, nasceu e consolidou-se graças à existência de um público consumidor e de alguns autores que souberam produzir textos que satisfaziam as aspirações desse público, constituído principalmente pela crescente burguesia urbana. Tematicamente diversificada, a produção de romances no século XIX manteve uma constante preocupação com a criação de uma arte nacional. Desenvolveram-se, dessa forma, algumas tendências principais: o romance de costumes, o romance regionalista, o romance histórico e o romance indianista.

Fiel às lições básicas do Romantismo, que associa história e nação para indicar o caminho que leva ao encontro da singularidade cultural de um povo, a ficção romântica brasileira foi buscar inspiração, para inventar essa singularidade, nos quadros regionais da natureza do país. Conforme Antonio Candido (1993, p. 101), "com fome e uma ânsia topográfica de apalpar todo o Brasil", essa narrativa ficcional, mais do que criar tipos, personagens e enredos, fixou-se no ambiente e, praticamente, escravizou-se a ele.

O impulso de revelar uma essência nacional significou, segundo Antonio Candido, "a tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico - social do país", que procurou realizar o registro da maior parte das características regionais de todos os quadrantes (Candido, 1993, p. 102).

Ainda de acordo com Antonio Candido, a presença marcante do sertão como quadro natural e social dos enredos dos romances regionalistas dessa fase não resultou na eliminação da realidade humana palpitante na natureza primitiva dos cenários. Sob a perspectiva desse autor, o regionalismo desse período, num país como o Brasil, que "ainda se apalpa e estremece a cada momento com as surpresas do próprio corpo, foi [...] um instrumento de descoberta" (Candido, 1993, 193).

Entretanto, as situações da vida social e cultural do campo não são mostradas de forma concreta, mas idealizadas, apresentando lugares-comuns e excessos descritivos que marcam as produções dessa corrente literária. Os quadros exóticos e a natureza exuberante, plenos de brasilidade, representados pelos escritores sertanistas, apontam uma situação contraditória (Oliveira, 2016).

Consoante Carlos Martins Júnior (2006), é nessa versão, mais sóbria e densa do regionalismo romântico, que se insere a produção literária de Alfredo D'Escagnolle Taunay,

profundamente marcada pela intenção nacionalista de reconhecer e identificar literariamente as várias culturas que germinaram entre nós. O desejo de autonomia literária e a preocupação com o Centro-Oeste, com sua integridade ainda intocada pela invasão de culturas estrangeiras, com a afirmação e importância de suas características peculiares, consubstanciaram a ideologia do regionalismo de Taunay. O romancista assumiu a defesa intransigente de uma parte do Brasil, dada sua especificidade, e que, para ser entendida, necessitaria ser vista como um todo autônomo destacado do restante do país.

Descendente de nobre família francesa, que acompanhou a Missão Artística de 1818 ao Brasil, Alfredo d'Escagnolle Taunay nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 22 de fevereiro de 1843. Cresceu em ambiente culto, vivendo intensamente a arte e a literatura, tendo desenvolvido a paixão literária e o gosto pela música e pelo desenho desde muito cedo.

Fez-se engenheiro militar, após ter concluído o curso de humanidades no Colégio Pedro II e Matemática e Ciências Físicas na Escola Central. Durante a Guerra do Paraguai, foi incorporado ao exército como secretário da Comissão de Engenheiros. Após a Retirada da Laguna, regressou ao Rio, quando foi promovido ao posto de capitão. Sucedem-lhe então promoções e condecorações. Como político, exerceu várias funções de relevo, a maior delas, de senador do Império pela Província de Santa Catarina. Em setembro de 1889, foi agraciado por D. Pedro II com o título de visconde. Proclamada a República, retirou-se da política, dedicando-se exclusivamente às letras. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Escreveu suas “Memórias”, para serem publicadas, por recomendação sua, um século após a data de seu nascimento. Faleceu no Rio de Janeiro em 25 de janeiro de 1899.

Visconde de Taunay escreveu romances, contos, narrativas sobre a guerra e o sertão, escritos políticos, teatro, crítica literária e textos autobiográficos. Deixou-nos mais de trinta obras. Os mais famosos são “A retirada da Laguna”, relato histórico do triste episódio da Guerra do Paraguai, escrito em francês, e o romance *Inocência*, obra-prima do regionalismo romântico, traduzida para vários idiomas.

Taunay antecipou a percepção do sertão enquanto fonte de recursos humanos e naturais inestimáveis para o país. A preocupação com o Mato Grosso do Sul, com sua integridade ainda intocada pela invasão de culturas estrangeiras, somada à afirmação e importância de suas características peculiares, consubstanciaram o sertanismo, forma de regionalismo cultivado como registro das variedades culturais do Brasil.

O romancista assumiu a defesa de uma parte do Brasil que, a seu ver, deveria receber tratamento diferenciado, dada sua especificidade; e, para ser entendida, necessitaria ser vista

como um todo autônomo destacado do restante do país. Segundo Antonio Candido, a região "deixou de ser espetáculo para se integrar na sua mais vívida experiência de homem, resultando daí um brasileirismo, misto de entusiasmo plástico e consciência dos problemas econômicos e sociais" (Candido, 1993, p. 198).

Desse contexto histórico e cultural emerge *A retirada da Laguna*. Publicado em 1871, inicialmente em francês, e traduzido para o português em 1874, esse livro é, por muitos, considerado um dos mais significativos do fim do Romantismo e início do Realismo na literatura brasileira. São dois, basicamente, os eixos temáticos da narrativa de *A retirada da Laguna*: a carência estrutural que tomava conta da coluna expedicionária, a qual, em linhas gerais, reproduzia-se em todas as frentes de atuação do Exército, e a constatação de que o território a ser palmilhado era praticamente desconhecido da maior parte dos brasileiros das grandes cidades. Somados, esses dois fatores teriam sido, em larga medida, responsáveis pelas terríveis provações a que foi submetida a coluna expedicionária, quase perdida nos imensos "sertões" da pátria brasileira.

O regionalismo é decorrência natural do Romantismo. Integra a intenção nacionalista de reconhecer e identificar literariamente as várias culturas que germinaram entre nós. Nesse sentido, o romance urbano de Taunay constituiu uma opção para a literatura de tom universalista (leia-se parisiense) que o homem do Rio de Janeiro estava habituado a consumir. O desejo de autonomia literária e a preocupação com o Centro-Oeste, com sua integridade ainda intocada pela invasão de culturas estrangeiras, com a afirmação e importância de suas características peculiares, consubstanciaram a ideologia do regionalismo de Taunay. O romancista assumiu a defesa intransigente de uma parte do Brasil, dada sua especificidade, e que, para ser entendida, necessitaria ser vista como um todo autônomo que se destacava do restante do país.

Inocência (1872) é o retrato do mundo sertanejo. Ali aparece a beleza do cenário natural e as personagens são apresentadas em sua pureza primitiva, de que *Inocência* é o símbolo pelo nome e pela vida. Carlos Martins Junior (2006) afirma que

a visão de Taunay sobre o sertão e o sertanejo expressava aspectos de sua formação política e profissional, de militar e funcionário dedicado ao Império, não como quem busca uma expressão da essência nacional, mas como quem explora os "aspectos de um Brasil esquecido", ao qual só se tem acesso através das artes militares e da observação científica (histórica, botânica, filológica, mineralógica, etc.), da incorporação territorial e da integração civilizatória, sob os auspícios da Coroa.

Taunay constrói em *Inocência* um acurado quadro do sertão sul mato-grossense: linguagem, usos e costumes, além da paisagem desse espaço humano e geográfico, são levantados em seu livro, com uma capacidade objetiva de observação, considerada

antecipadora do Realismo. O romance cria uma situação em que a cultura sertaneja e a urbana entram em choque, em particular no que diz respeito ao papel social da mulher. Dessa situação aflora o drama de Inocência, mulher inocente (o que já está em seu próprio nome) e submissa, repentinamente despertada pela paixão, a ponto de enfrentar os hábitos do grupo social a que pertence. Essa capacidade passional de resistir aos condicionamentos sociais é um traço romântico da obra.

O romance *Inocência* até hoje merece a atenção da crítica. O linguista Dino Preti explica o porquê:

[...] Taunay possuía, sem dúvida, uma elogiável consciência técnica na elaboração de sua obra. Longe de ser apenas um bom observador da realidade que conheceu na campanha do Paraguai, seu romance revela, no que toca ao diálogo, [...] um conhecimento linguístico apreciável, noção correta do problema dos níveis de fala, da dinâmica da língua oral e das estreitas relações que ligam a cultura e a personalidade do indivíduo ao seu dialeto social.

Louve-se, além disso, a coragem do autor, escrevendo um livro em que se divulgam os falares rurais (com finalidade ambiental, é óbvio), numa época em que começavam a pontificar os padrões puristas do estilo literário.

O romance focaliza a história do roceiro João Pereira, que vive com sua filha Inocência numa fazenda no sul do Mato Grosso. A moça é prometida ao vaqueiro Manecão, mas se apaixona pelo curandeiro Cirino, recém-chegado ao lugar. Como é recíproca a paixão, o caso entre os dois acaba causando um drama. Manecão, profundamente enciumado, assassina Cirino. A jovem Inocência, transtornada com a morte de Cirino, acaba por falecer.

A fim de explorar as conexões do texto com outras obras e contextos literários, identificando influências, diálogos e ressignificações que enriquecem a interpretação do enredo, das personagens e da construção narrativa, o método usado nesta dissertação foi guiado pela teoria intertextual de Julia Kristeva e pela leitura da obra literária *Inocência* numa perspectiva ampla, através da qual é posta em confronto com obras de outros sistemas literários, demonstrando, sempre, a preocupação de evidenciar as diferenças que tal intercâmbio de textos introduz. Confirma-se, assim, uma leitura que se interessa pelas relações discursivas, tanto no que diz respeito às relações entre gêneros, autores e obras, quanto a aspectos pragmáticos envolvidos em seu estudo.

A semioticista Julia Kristeva (2005) foi a primeira personalidade a tratar do conceito de Intertextualidade, em que se constata a presença de um texto anterior no texto atual, tal como pressupõe o conceito tradicional de mosaico de citações. Assim, levando em consideração que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo

menos, uma outra palavra (texto)” (Kristeva, 1974, p. 64), Julia Kristeva, em seu ensaio intitulado *A palavra, o diálogo e o romance*, assinala que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Kristeva, 1974, p. 64).

A contribuição de Julia Kristeva para o conceito de intertextualidade é de grande relevância, uma vez que não apenas cunhou o termo, mas também ressaltou a complexidade dinâmica presente nos textos. Para Kristeva, o texto não deve ser concebido como uma entidade linear, mas sim como uma estrutura heterogênea composta por múltiplos outros textos. Dessa forma, qualquer produção textual simultaneamente se insere no domínio literário e social, articulando-se entre a criação estética e os aspectos culturais.

Grande parte das reflexões de Kristeva sobre a intertextualidade decorre da reformulação das ideias de Mikhail Bakhtin. O pensador russo já sustentava que o texto não pode ser dissociado da textualidade sociocultural, compreendida como o contexto fundamental para sua construção. Entretanto, enquanto Bakhtin fundamenta sua teoria do dialogismo na forma como os indivíduos utilizam a linguagem em situações sociais específicas, Kristeva orienta sua abordagem para a materialidade do texto e sua textualidade. Ambos, contudo, convergem na premissa de que o texto não pode ser separado de sua dimensão social e cultural, pois estas constituem o tecido sobre o qual ele é elaborado. Assim, texto literário e texto social entrelaçam-se inseparavelmente, configurando uma tessitura discursiva ampla.

Kristeva identifica no dialogismo bakhtiniano um modelo de análise textual baseado em dois eixos. O primeiro, de natureza horizontal, estabelece que a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito que escreve e ao destinatário da enunciação. O segundo eixo, de caráter vertical, situa essa palavra em relação ao corpus literário pré-existente ou contemporâneo (Kristeva, 2012, p. 141). O eixo horizontal, que remete à interlocução entre autor e leitor, é denominado diálogo, enquanto o eixo vertical, que enfatiza a presença de múltiplas vozes textuais, recebe o nome de ambivalência. A dimensão horizontal manifesta-se no constante intercâmbio entre sujeito e alteridade, no qual o autor se estrutura como significante e o texto emerge como o resultado do diálogo entre discursos distintos. Já na perspectiva vertical, a intertextualidade se expressa na imbricação entre história e textualidade, de modo que o texto se insere na história ao mesmo tempo em que a história se inscreve no texto (Kristeva, 2012, p. 145). Para a autora, essa abordagem semiótica desafia as

distinções tradicionais entre significante e significado, tornando tais categorias inoperantes na análise da prática literária, que se constrói a partir de uma rede de significantes dialógicos (Kristeva, 2012, p. 153).

A partir dos estudos bakhtinianos, Kristeva reformulou o conceito de dialogismo e deslocou o foco da teoria literária para a noção de produtividade textual, inserindo-se na mesma tradição crítica de Roland Barthes. Alguns teóricos atribuem a ela um papel fundamental na disseminação da obra de Bakhtin, até então pouco difundida devido ao contexto repressivo da Rússia em que o autor desenvolveu sua pesquisa. Foi nesse contexto que Kristeva consolidou o conceito de intertextualidade, amplamente divulgado na revista *Tel Quel*, onde defende que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (*Poétique*, nº 27, p. 45-53).

Kristeva enfatiza que a palavra literária não deve ser compreendida como um ponto fixo ou dotado de um único significado, mas como o cruzamento de diversas superfícies textuais (Kristeva, 1969). A partir dessa perspectiva, a semiótica literária tem como objetivo identificar os formalismos que correspondem aos distintos modos pelos quais as palavras se encontram no espaço dialógico do texto. Foi em 1969 que a autora introduziu o conceito de intertextualidade, redefinindo a compreensão da linguagem poética. Segundo Kristeva, a intertextualidade substitui a noção de intersubjetividade, promovendo uma leitura que necessariamente se desdobra em múltiplas camadas de sentido.

A autora sustenta que qualquer texto é constituído a partir de uma rede de citações e se constrói como assimilação e reformulação de outros textos. Assim, a intertextualidade reconfigura a intersubjetividade ao demonstrar que a criação textual está intrinsecamente vinculada a discursos preexistentes. No ensaio *The Bounded Text*, Kristeva examina o processo pelo qual um texto emerge em relação a discursos já estabelecidos, recusando a ideia de originalidade absoluta na autoria. Para ela, os escritores não produzem textos a partir de um vácuo criativo, mas rearticulam elementos de textos anteriores. Nesse sentido, o texto se constitui como uma “permutação de textos”, um espaço no qual diferentes enunciados oriundos de outros discursos se encontram e, por vezes, se anulam mutuamente (Kristeva, 1980, p. 36).

A teorização de Kristeva concebe o texto como um campo de interações textuais, afastando-se da concepção de uma obra como entidade autônoma. Essa abertura estrutural possibilita a análise do texto sob diversas perspectivas, desafiando a noção tradicional de autoria como um ato de criação singular e independente. O autor, ao compilar um texto,

insere-se em um diálogo com outras produções discursivas, o que evidencia a dimensão intertextual da criatividade. Esse processo dialógico não se restringe à composição textual, mas se estende à interpretação, que passa a ser compreendida como um procedimento análogo à construção do próprio texto.

Dessa forma, a intertextualidade dissolve a ideia de significado autônomo, texto isolado ou interpretação única, desestabilizando a noção de singularidade textual. O texto, longe de ser uma unidade fechada, é composto por múltiplas vozes que convergem e se transformam mutuamente, ampliando as possibilidades de significação dentro e fora de seus próprios limites. A intertextualidade, portanto, propõe uma análise das conexões entre textos e evidencia que a produção de sentido ocorre por meio de um processo dialógico entre o texto e seu público.

Esta dissertação foi uma tentativa de rastrear e interrogar as várias noções e ideias relacionadas à intertextualidade no pensamento de Julia Kristeva, que cunhou o termo intertextualidade. A intertextualidade, embora tenha surgido como um conceito pós-estruturalista, existia como um fenômeno universal que elucida as interconexões comunicativas entre um texto e o outro e texto e contexto.

Uma vez que o rico universo literário de Taunay permite uma série de diálogos intertextuais, esta dissertação se propõe a analisar como o autor, nas epígrafes do romance, dialoga com obras que datam desde a Antiguidade Clássica ao Romantismo Europeu, bem como a relação entre as epígrafes e o enredo da obra. Este expediente de dialogar com a tradição sempre foi – e continua sendo – uma constante na literatura.

A fim de compreender o funcionamento e a importância dos trechos selecionados e usados como epígrafes, recorreremos à Gerard Genette (2009) e seu incontornável ensaio *Paratextos editoriais*, no qual se dedica a esmiuçar a função dos paratextos. Segundo ele, obras literárias raramente se apresentam nuas, ou seja, os textos precisam ser considerados a partir também da presença de outros elementos importantes, “como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo [...]” (Genette, 2009, p. 9).

Esses acompanhamentos do texto incidem exatamente sobre o que ele designa de paratextos, que são

[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a

possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa”, entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia [...], a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente [...] (Genette, 2009, p. 9-10)

Ao introduzir a noção de categoria paratextual, Genette (2009) evidencia a relevância desses elementos em uma obra literária, não apenas sob o aspecto estético, mas também em sua significação mais profunda, sempre em estreita relação com o texto ao qual estão vinculados.

Partindo dessa premissa, propomos a análise das epígrafes selecionadas por Visconde de Taunay como elementos que operam nesse espaço de transição destacado por Genette (2009), contribuindo para uma compreensão mais aprofundada do conteúdo subsequente. Além disso, interessa-nos examinar como os capítulos de *Inocência* dialogam com as mensagens antecipadas por meio dessas citações paratextuais, reiterando e expandindo seus significados ao longo da narrativa.

Essa articulação constitui uma forma complexa de intertextualidade, pois, conforme observa Genette (2009, p. 141), “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor”. Nesse sentido, a leitura de uma epígrafe no início de um capítulo não apenas orienta as expectativas do leitor sobre os desdobramentos narrativos, mas também permite que, ao término do capítulo, esse excerto inicial seja ressignificado à luz da leitura concluída. Assim, a estrutura literária elaborada por Taunay possibilita uma imersão nesse jogo interpretativo, reforçada pelo alto grau de complexidade e riqueza de detalhes que caracterizam sua obra.

A pesquisa busca, portanto, examinar como o livro *Inocência* estabelece conexões com a literatura ocidental por meio das epígrafes que introduzem cada capítulo. O objetivo geral é comprovar que, no contexto histórico do autor, havia um público leitor sofisticado capaz de identificar essas referências literárias. Em contrapartida, para o público menos instruído, composto principalmente por leitores dos novos folhetins, essa relação entre as epígrafes e os capítulos provavelmente passou despercebida, mas ainda assim conferiu à obra um ar enigmático e destacou a erudição de Taunay. Esse recurso de diálogo com a tradição literária sempre foi – e continua sendo – um elemento constante na literatura.

Cada epígrafe será transcrita de forma fiel, preservando a grafia original do manuscrito, mesmo que contenha peculiaridades ortográficas, assim como a pontuação e a acentuação originais, sem permitir qualquer tipo de modificação.

A pesquisa pretende, ainda, realizar os seguintes procedimentos: um estudo da biografia (vida e obra) de Alfredo D'Escragno Taunay, resgatando o papel histórico-literário do autor e a importância de sua participação na Guerra do Paraguai na frente oriental do Mato Grosso do Sul para traçar a descrição de um "sertão bruto", mas cheio de encantos, que inspiraria o desenvolvimento do enredo de *Inocência*, com base nas suas observações da natureza e dos costumes locais; uma análise da romance *Inocência*, cujo narrador é onisciente e se comporta como um guia, empregando termos científicos reveladores de uma visão especializada da natureza, em uma linguagem refinada, com atenção ao ritmo e à escolha cuidadosa das palavras, sem deixar de dar vazão à expansividade própria do olhar romântico; e o exame das epígrafes do romance *Inocência* revela não apenas a erudição de Taunay, mas também constrói uma rica conexão entre o Romantismo brasileiro e a tradição literária que se estende da Antiguidade Clássica ao Romantismo europeu. Muitas dessas epígrafes funcionam como autênticos prenúncios do enredo, desempenhando um papel essencial na estratégia narrativa da obra.

As epígrafes serão interpretadas de forma livre, considerando as informações disponíveis sobre a obra de origem de cada epígrafe, bem como o contexto narrativo de cada capítulo do romance. Essa abordagem busca estabelecer conexões entre as passagens escolhidas e os eventos ou reflexões presentes na obra de Taunay, ressaltando a riqueza intertextual que elas podem oferecer ao entendimento do texto literário.

A principal dificuldade enfrentada nesse processo está na tradução realizada pelo próprio Taunay. O autor, ao transpor as epígrafes para o português, também traduziu os nomes dos autores das obras originais, o que dificulta a identificação exata das fontes. Além disso, ele não indicou as datas ou as páginas específicas das obras epigrafadas, limitando a possibilidade de uma análise mais precisa e detalhada da relação entre as epígrafes e suas fontes.

Mesmo com esses desafios, a análise buscará captar a essência das epígrafes e sua relação com o desenvolvimento do romance, utilizando tanto as pistas oferecidas pelo texto quanto informações contextuais sobre os autores e suas obras. Assim, será possível explorar a intenção estética e literária de Taunay ao inserir tais citações, valorizando seu papel como elemento de diálogo entre diferentes tradições e perspectivas.

Esta dissertação se inspirou em duas importantes pesquisas acadêmicas dentro da área de Letras, as quais abordam aspectos significativos da obra de Visconde de Taunay e o uso das epígrafes na literatura.

O primeiro estudo, de Rita Felix Fortes, intitulado *Um diálogo com a tradição nas epígrafes de Inocência*, concentra-se na análise da produção literária de Taunay, discute como o autor utiliza o contexto histórico e social para tecer suas narrativas, dando ênfase à construção de personagens e à representação do Brasil do século XIX. Esse trabalho serviu como base para compreender a forma como o autor articula suas histórias, inserindo-as em um contexto mais amplo de formação nacional e identidade cultural.

A segunda pesquisa, de autoria de Maria Cláudia Rodrigues Alves, intitulada *O poeta leitor: um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo*, focada no estudo das epígrafes em obras literárias, explora como os escritores utilizam essas citações no início de suas obras, seja como uma ferramenta de crítica, de orientação para o leitor ou para estabelecer um diálogo com outras correntes literárias e filosóficas. A reflexão proposta por essa pesquisa fundamenta a análise das epígrafes presentes nas obras de Taunay, permitindo uma compreensão mais profunda do papel dessas citações na construção do sentido das narrativas.

Esses dois estudos proporcionaram uma base teórica sólida para o desenvolvimento desta pesquisa, permitindo um olhar mais detalhado sobre a obra do Visconde de Taunay, especialmente no que diz respeito ao seu uso de epígrafes no romance *Inocência*. Ao articular essas influências teóricas, o trabalho busca aprofundar a análise das epígrafes como um elemento estratégico na obra de Taunay, analisando como ele as utiliza para enriquecer o texto, dar contexto histórico e estabelecer relações intertextuais. Com isso, a pesquisa procura não apenas entender a técnica literária empregada pelo autor, mas também situá-la dentro de um panorama mais amplo da literatura brasileira do século XIX.

As epígrafes “estão estreitamente vinculadas aos principais temas abordados em cada capítulo e, a um leitor atento, elas podem antecipar não só os temas, como a evolução da história, o desenlace trágico da obra e a romântica perenização do nome da protagonista para além da morte” (Fortes, 2005, p. 217).

A citação de Fortes (2005) pontua que o fato de Taunay estar usufruindo da literatura ocidental e corrobora com o fato de, naquele contexto literário, havia ainda uma presença nítida de leitores eruditos, ou seja, uma parcela das instâncias sociais capazes de encontrar

vestígios dessa literatura, ao passo que a classe menos privilegiada se deleitava com os folhetins.

Segundo Fortes (2005), o trabalho de fazer uma correspondência de *Inocência* com a literatura ocidental nos capítulos e epígrafes “deve ter conferido um certo tom enigmático à obra, além de desvelar a erudição de Taunay. Este expediente de dialogar com a tradição sempre foi – e continua sendo – uma constante na literatura” (Fortes, 2005, p. 218).

Das quarenta e seis epígrafes divididas entre os trinta capítulos que compõem o romance, 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. As epígrafes são estreitamente vinculadas aos principais temas abordados em cada capítulo e, a um leitor atento, elas podem antecipar não só os temas, como a evolução da história e o desenlace trágico da obra. O trabalho de apontar uma correspondência de *Inocência* com a literatura ocidental nas epígrafes conferiu um tom enigmático à obra, além de revelar a erudição de Taunay.

Ora, tudo isso é profundamente subjetivo. Toda leitura de um texto é subjetiva, e, no caso do texto literário, mais subjetiva ainda, considerando que, ao longo da leitura, estabelecemos uma infinidade de relações com o texto, a partir da vivência de cada um. Como disse Antonio Candido em *A literatura e a formação do homem*, a literatura tem uma poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, atua no nosso inconsciente e é capaz de organizar o nosso caos interior. Cada sujeito leitor possui contato diferente com os livros, a partir de sua experiência de vida, das leituras que já realizou, da comunidade da qual faz parte, dentre outros.

Coaduna-se com o pensamento de Rita Felix Fortes, para quem a recorrência à tradição literária ocidental, pode, a priori, estabelecer um pacto entre Taunay e os leitores mais eruditos: os poucos, no Brasil imperial, que tinham tal erudição. Ao público menos erudito, formado, especialmente, por leitores dos recentes folhetins, a correlação entre os capítulos e as epígrafes deve ter passado despercebida. Este expediente de dialogar com a tradição sempre foi – e continua sendo – uma constante na literatura (Fortes, 2005, p. 231).

As epígrafes estão estreitamente vinculadas aos principais temas abordados em cada capítulo e, a um leitor atento, elas podem antecipar não só os temas, como a evolução da história, o desenlace trágico da obra e a romântica perenização do nome da protagonista para além da morte (Fortes, 2005, p. 231).

O viés adotado neste trabalho foi uma articulação entre a teoria da Intertextualidade e a Literatura Comparada, buscando observar novos contornos entre obras tão semelhantes e tão distintas entre si, seja de ordem estilística, narrativa e quiçá, poética, que serviram como fonte de matéria-prima para reelaboração e produção literária de muitos autores que usufruíram de sua escrita, como Visconde de Taunay.

1 REFLEXÕES ACERCA DO PERCURSO DE ALFREDO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

Visconde de Taunay — título nobiliárquico de Alfredo d'Escragnole Taunay recebido do Imperador D. Pedro II, em 1889, e a partir do qual suas obras geralmente são identificadas — nasceu no Rio de Janeiro em 1843, mesma cidade onde faleceu em 1899. De família nobre, com longa tradição militar e artística, teve uma vida bastante movimentada: foi político, presidente de província, deputado e senador durante o período monárquico; participou da guerra contra o Paraguai; escreveu romances (o mais famoso, *Inocência*, publicado em 1872), contos, peças de teatro, textos de opinião e crítica para jornais, peças musicais para piano, ilustrações, relatos de viagem; foi um dos fundadores da Academia de Letras Brasileira e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Visconde de Taunay exemplifica o perfil do intelectual e político no Brasil monárquico, não apenas em razão de sua ascendência nobre e dos títulos que lhe foram concedidos, mas também por sua postura diante do regime imperial. Sua profunda admiração por D. Pedro II, sua atuação no Partido Conservador — apesar de Joaquim Nabuco tê-lo descrito como um conservador instável e pouco confiável — e, sobretudo, seu comprometimento com o projeto nacional do Império, caracterizaram-no como um reformista com inclinações modernizadoras.

Ao dar início à redação de suas *Memórias* em 06 de novembro de 1890, já debilitado pela enfermidade que o levaria ao óbito — complicações decorrentes do diabetes —, Taunay constrói uma narrativa de vida singular. As lembranças da infância são descritas com grande apreço, especialmente no que se refere às férias passadas na casa dos tios, associadas a momentos de lazer e diversão. Contudo, esse período também foi marcado pela intensa disciplina dos estudos e pelas rigorosas avaliações exigidas ao longo de sua formação no Imperial Colégio Pedro II. Desde os primeiros relatos autobiográficos, o autor enfatiza seu apreço pelos livros, antecipando a importância que a literatura teria em sua trajetória intelectual e profissional.

Como sempre fui amigo dos livros, ainda me recordo da atração, mesclada de respeito, que me inspirava comprida estante bem apercebida de obras de agricultura e principalmente de romances encadernados com certo luxo. Antes de os ler quase todos, o que depois aconteceu, passava muito tempo a lhes estudar os títulos (Taunay, 2004, p. 30).

Nas *Memórias*, ao relembrar os eventos da infância — referida como “risonhas quadras da meninice” —, Taunay enfatiza o apreço pelos laços familiares, a transmissão de

valores morais desde a infância e a disciplina rigorosa tanto de sua própria personalidade quanto da educação proporcionada por seu pai. Um exemplo marcante desse rigor é o relato de que, antes mesmo de frequentar regularmente a escola, já demonstrava grande interesse pela leitura de clássicos como Homero e Molière: “conservo estas obras que me proporcionaram, logo que as recebi, bem bons momentos, porquanto já então gostava bastante da leitura”.

Ao narrar suas travessuras infantis, Taunay adota um discurso que simultaneamente as expõe e as justifica, de modo a não comprometer a seriedade da imagem que busca construir de si mesmo. Além das recordações pessoais, ele tece reflexões sobre o contexto da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, que, apesar de sua “reputação bem merecida”, carecia de medidas adequadas de higiene pública.

As reminiscências estudantis incluem não apenas as travessuras vividas no Imperial Colégio Pedro II, mas também a memória dos professores, descritos em suas virtudes e defeitos. Entre eles, destaca-se Joaquim Manuel de Macedo, cuja reputação como “primeiro romancista brasileiro” inspirava tanto respeito quanto orgulho nos alunos. Taunay também menciona Francisco de Paula Menezes, professor de retórica e poética, conhecido por sua eloquência e por ser uma figura proeminente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Menezes exigia que seus alunos memorizassem “páginas inteiras, palavra por palavra” de um compêndio de retórica de sua autoria.

Um episódio singular surge quando Taunay, ao descrever um professor de latim, observa um hábito peculiar deste, caracterizado por intercalar as aulas com comentários e anedotas inadequadas. Em tom de hesitação, questiona se a menção a tais fatos não comprometeria a sobriedade de suas *Memórias*: “di-lo-ei? Não imprimirá a minha falta de reserva feição pornográfica ou, melhor, pouco asseada, a estas páginas?”.

Com evidente vaidade, Taunay rememora sua formatura, destacando-se como “bacharel em belas-letas aos 15 anos!”, feito que, segundo ele, seria raro nos anais do Colégio Pedro II. Seu desempenho acadêmico exemplar também lhe proporcionou o reconhecimento de seu pai, que, sendo amigo do imperador, transmitia-lhe as impressões favoráveis que D. Pedro II nutria sobre ele.

Dessas provas recebia excelente impressão o Imperador, que logo a transmitia, simpática e amavelmente, a meu pai. – Sua Majestade – dizia este todo ufano em casa – mostra-se sobretudo surpreso com o aprumo de Alfredo. Parece que realmente chega a ser inaudito.

De maneira semelhante, Taunay opta por descrever seus atributos físicos por meio de uma construção discursiva que mescla vaidade quase pueril e autoelogio fundamentado em

comentários alheios. Assim, retrata-se como uma figura imponente, recorrendo a lembranças específicas para reforçar essa percepção. Em uma dessas passagens, rememora sua aparência elegante ao vestir uma casaca preta confeccionada pelo renomado alfaiate Raunier, momento em que, ao passar por um grupo de senhoras, ouviu uma delas exclamar em voz alta: “é o mais bonito de todos!”. Em outro episódio, ao relatar a recepção de uma fotografia dos membros da Comissão de Guerra em círculos sociais de Campinas, recorda o comentário de uma senhora que, ao contemplar a imagem, teria exclamado: “o Taunay parece o Menino Jesus no meio dos doutores!”.

Foi também nesse período que se manifestou sua inclinação para a música.

Desde o começo mostrei muito jeito para composições musicais, e o nosso professor Bevilacqua chegou a falar no quanto lucraria indo eu para Milão estudar harmonia e contraponto. Mais tarde cheguei até a imaginar a possibilidade de escrever uma ópera e tomei por assunto a Andrômaca de Racine. Certo é que o coro dos padres, inicial, e o dueto seguinte revelavam talento e originalidade (Taunay, 2004, p.72).

Nas recordações dos primeiros anos da maturidade, destaca-se a experiência vivida no Colégio Militar e o ingresso no Exército em 1861, momento em que Taunay, mesmo a contragosto, abraça a carreira militar. Embora, na infância, tenha manifestado o desejo de tornar-se médico, ao indagar os pais sobre a possibilidade de seguir a carreira das armas, recebeu uma resposta uníssona que enfatizava a tradição familiar: “teus antepassados foram militares; isto obriga, nem há outro destino para o homem superior”. Conformado com essa imposição, ele lamenta a submissão de sua sensibilidade artística à disciplina militar, mas segue adiante. Em 1865, aos 22 anos, já completamente fardado e armado, parte para a Guerra do Paraguai, integrando o corpo de exército comandado pelo então capitão Manuel Deodoro da Fonseca, futuro primeiro presidente da República do Brasil.

O relato de sua vivência na guerra assume um papel central em suas *Memórias*, ocupando três das cinco partes da obra. O restante da narrativa intercala lembranças de sua infância e formação acadêmica no Colégio Pedro II e na Escola Militar, culminando na fase final de sua trajetória, marcada pela atuação política. Além das *Memórias*, Taunay produziu diversos textos – discursos, relatórios e relatos de guerra – nos quais a experiência bélica aparece como um elemento fundamental de sua construção narrativa.

A viagem rumo ao front de batalha é descrita em detalhes, com registros minuciosos dos lugares por onde passou. O autor manifesta constante fascínio pela paisagem brasileira, ressaltando a beleza das correntes d’água, das paragens dos tropeiros, da fauna exuberante composta por pombos, papagaios e periquitos, além das interações com os habitantes locais. Esse deslumbramento com a natureza permeia suas *Memórias* e se reflete em sua produção

literária, como evidenciado em *Inocência*: “Ah! Inocência... No meu pensar bem leal, talvez ingênuo por isso mesmo, e de bastante imodéstia, este romance é a base da verdadeira literatura brasileira”. O autor busca, conscienciosamente, transmitir ao leitor a magnificência da paisagem nacional e sua capacidade de sedução, consolidando-a como um dos elementos fundamentais de sua obra.

A estreita relação entre sua vivência no Brasil profundo e sua literatura fortalece a percepção que Taunay tem de si mesmo como um dos principais escritores do país. Ao reivindicar para *Inocência* o status de obra fundamental da literatura brasileira, sustenta que a autenticidade de sua narrativa advém do conhecimento direto da realidade nacional. Esse posicionamento se torna ainda mais evidente quando, ao refletir sobre José de Alencar, então considerado o maior romancista do período, manifesta ressentimento pela falta de reconhecimento de sua própria produção literária: “Verdade é que, vivendo num país apático e indiferente, como o Brasil, em todos os assuntos, máxime em literatura, faltaram-me o atrito, a crítica justa ou apaixonada, o interesse dos leitores e as lutas veementes”. Taunay atribui essa indiferença ao caráter apático do Brasil em relação às letras, lamentando a ausência de uma crítica vigorosa e de um ambiente de embates intelectuais que pudesse impulsionar o interesse pela literatura nacional.

Taunay, ainda que sem explicitar uma comparação direta, contrapõe sua obra à de José de Alencar, questionando a legitimidade do lugar ocupado pelo autor de *O Guarani*. Segundo Taunay, Alencar não possuía um conhecimento real da natureza brasileira que tanto buscava retratar, pois a descrevia a partir de seu gabinete, sem nunca ter tido contato direto com ela. Além disso, critica a forma como Alencar construiu seus personagens indígenas, associando-os a figuras míticas inspiradas em obras estrangeiras, como *Les Natchez*, *Atala* e *René*, de Chateaubriand. Em contraste, Taunay enfatiza sua experiência pessoal com os indígenas, a quem teve a oportunidade de observar de perto ao longo de seis meses de convivência. Para ele, é essa vivência concreta com a natureza e seus habitantes que confere legitimidade a *Inocência*, elevando-o ao status de romance essencial para a literatura brasileira e consolidando seu nome entre os principais romancistas do país.

Embora tenha sido desgastante tanto física quanto emocionalmente, Taunay reconhece que suas viagens pelo Brasil, sobretudo aquelas empreendidas em missão militar, foram fundamentais para sua produção literária. Ele destaca *A Retirada da Laguna* como uma de suas obras mais relevantes, ressaltando o reconhecimento que o livro recebeu tanto no Brasil quanto no exterior, sendo traduzido para diversas línguas. Ao citar Madame de Staël,

que afirma que “a tradução, por si só, já representa metade da imortalidade”, Taunay reflete sobre a possibilidade de alcançar o reconhecimento póstumo e declara que esse é seu maior desejo.

O evento central do livro ocorre em 1867, quando a coluna expedicionária brasileira, debilitada pela escassez de armamentos e mantimentos, inicia a retirada da Laguna, episódio que Taunay mais tarde transformaria em narrativa literária. Durante a travessia de volta, ele conta com a hospitalidade da população local e tem contato com figuras que posteriormente inspirariam personagens de seus romances. Ele menciona, por exemplo, que um anão encontrado na viagem serviu de modelo para Tico, personagem de *Inocência*, enquanto Jacinta Garcia forneceu a base moral para a protagonista homônima. Além disso, um dos moradores que conheceu lhe inspirou a construção do pai de Inocência, representando o conservadorismo de tempos passados.

Após passar dois anos no Rio de Janeiro, em 1869 Taunay retorna ao front, desta vez nomeado secretário do Estado-Maior do Conde d’Eu, genro de Dom Pedro II e recém-designado comandante-chefe das forças brasileiras no Paraguai. Mais uma vez, sua experiência militar se converte em produção literária. Em 1870, publica *Diário do Exército*, no qual descreve a ocupação do Paraguai e a morte de seu presidente, Francisco Solano López. Com o fim da guerra, Taunay regressa ao Rio de Janeiro, onde é recebido com honras pelo então tenente-coronel de Artilharia Floriano Vieira Peixoto.

A partir desse ponto, as *Memórias* de Taunay passam a se concentrar em sua trajetória política, com destaque para sua nomeação, em 1886, como senador da província do Paraná. Essa conquista é relatada com o seu característico orgulho pessoal, evidenciado na afirmação de que “ser senador do Império constituía o supremo anelo dos homens do Antigo Regime”.

Esse aspecto de sua narrativa merece uma análise mais aprofundada, a ser desenvolvida em estudos futuros, pois, ao longo das *Memórias*, Taunay manifesta reiteradamente sua fervorosa defesa do regime monárquico e sua admiração inabalável por D. Pedro II. Além disso, evidencia sua forte aversão à instauração da República em 1889, sentimento que se intensifica nos últimos anos de sua vida, marcados por um profundo abatimento e melancolia diante das transformações políticas do país.

O relato autobiográfico acompanha sua trajetória até onde sua saúde lhe permite. Portador de diabetes, Taunay falece em 1899, aos 56 anos.

A obra de Visconde de Taunay continua sendo relevante para os estudos literários e historiográficos. Seus escritos não apenas registram episódios históricos marcantes, mas também oferecem um retrato detalhado da sociedade brasileira do século XIX. *Inocência*, em particular, segue sendo um dos romances mais estudados da literatura brasileira, tanto por sua estrutura narrativa quanto por sua representação da cultura sertaneja. Seu legado se mantém vivo na historiografia, na literatura e na análise da construção do imaginário nacional.

Na *História da Literatura Brasileira* (1888), Sílvio Romero evidencia uma contradição entre o romancista e o político em Alfredo d'Escagnolle Taunay: “[...] aquele um dos mais brasileiristas havidos; este um dos mais estrangeiristas aparecidos em plagas nacionais”. A justificativa para o crítico reside no conflito entre uma vivência da realidade brasileira, sobretudo a do sertão, e a sua base educacional de feição europeia, que:

[...] não deixou nunca se apagar nele um certo que de estrangeiro no meio do seu mesmo brasileirismo, tendência que foi achar pasto apropriado nas suas excursões pela política. Daí, esse sonhar constante com a imigração, a colonização, as grandes naturalizações, os casamentos civis e quejandos assuntos e problemas em que o brasileiro é representado como um ser doente ou desequilibrado que precisa de vacina alienígena para viver e prosperar (Romero, 1888, p. 230).

A transformação detectada por Sílvio Romero pode, no entanto, ser explicada pelo desencanto de Taunay frente a um projeto sonhado de Brasil, fundamentado na figura do sertanejo. O período de mudança é rascunhado em poucos anos, mas, se considerarmos a nova rotação das últimas décadas do século XIX, parece ter sido o suficiente para que o ideólogo avançasse para uma nova frente de trabalho, a campanha imigratória.

Em síntese, no primeiro capítulo, fizemos uma análise da biografia de Visconde de Taunay para entender melhor a sua obra. Ao conhecer mais sobre sua trajetória, podemos observar como suas experiências pessoais, o contexto histórico e social em que viveu, bem como sua formação literária, influenciaram a construção de suas narrativas. Esse entendimento aprofundado da vida do autor nos permite refletir sobre como seus temas e estilos se refletem em suas obras, proporcionando uma leitura mais rica e contextualizada.

2 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Delimitado o tema, o método adotado para significar o traçado das etapas fundamentais da pesquisa será a Literatura Comparada e a teoria da Intertextualidade, favorável “na detecção do significado sutil de um elemento concreto em um texto em um sentido micro e da interação e objetivo de um texto como um todo” (Zhao, 2017, p. 120).

A intertextualidade está diretamente ligada ao conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre a obra de Dostoiévski. O teórico russo identifica nesse autor a criação do que denomina "romance polifônico", caracterizado pela coexistência de múltiplas vozes e consciências autônomas dentro da narrativa. Para Bakhtin (2005, p. 4), a principal peculiaridade dos romances dostoiévskianos reside na “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”, resultando em uma autêntica polifonia discursiva.

Esse aspecto diferencia Dostoiévski de outros escritores, como Tolstói, cuja narrativa é conduzida por uma voz autoral que regula e orienta as falas das personagens. Em contraposição, nos romances dostoiévskianos, a perspectiva do herói não é subordinada à visão do autor, mas sim apresentada como uma voz independente e plenamente desenvolvida. Como explica Bakhtin (2005, p. 5), a “voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor [...]. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor”.

Embora se manifeste de diferentes maneiras ao longo de sua obra, a concepção de dialogismo perpassa grande parte dos estudos de Bakhtin sobre o romance. Em *Questões de Literatura e Estética*, o teórico destaca que esse gênero literário, tomado em seu conjunto, é essencialmente pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal (Bakhtin, 1990, p. 73). Ele acrescenta ainda que o romance

é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações [...], enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável ao gênero romanesco. E é graças a esse plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo (Bakhtin, 1990, p. 73).

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin expande sua reflexão sobre os gêneros do discurso, que ele define como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin, 2003, p. 262), estruturados de acordo com os diferentes campos em que a linguagem é empregada.

Nesse contexto, o teórico desenvolve a ideia de que a emergência de novos gêneros ocorre por meio da reelaboração de gêneros preexistentes.

Ele distingue dois tipos principais: os gêneros primários, que surgem de forma espontânea em situações comunicativas cotidianas, e os gêneros secundários, como o romance e o drama, que se formam em ambientes culturais mais complexos e incorporam características dos gêneros primários. Dessa forma, os gêneros discursivos não surgem isoladamente, mas em constante diálogo com estruturas anteriores, reafirmando a concepção bakhtiniana de que os enunciados nunca são produzidos a partir do nada. Conforme assinala Bakhtin,

todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (2003, p. 272).

A intertextualidade na literatura é um conceito fundamental que evidencia a relação entre diferentes textos, demonstrando que toda produção textual dialoga, consciente ou inconscientemente, com obras anteriores. Esse termo foi desenvolvido por Julia Kristeva a partir das ideias de Mikhail Bakhtin, que já defendia a noção de que a linguagem é essencialmente dialógica. Sob essa perspectiva, nenhum texto existe de maneira isolada; ele sempre se apoia em referências, citações, alusões ou recriações de outros discursos, estabelecendo um jogo de significados que enriquece a interpretação do leitor.

Julia Kristeva, uma das principais teóricas da semiótica e do pós-estruturalismo, nasceu na Bulgária, em 1941, em uma família intelectual. Por volta dos 24 anos, mudou-se para Paris, onde participou de seminários ministrados por Roland Barthes e se envolveu com intelectuais do jornal literário *Tel Quel*, presidido por Philippe Sollers. Em 1966, cunhou o termo *intertextualidade*, conceito que, desde então, tem sido amplamente discutido e reinterpretado, variando de leituras fiéis à sua concepção original até usos mais genéricos para designar alusão e influência.

Para Kristeva, todo texto é um mosaico de citações, ou seja, uma recombinação de discursos anteriores que se cruzam e se transformam dentro de um novo contexto. Dessa forma, a intertextualidade não se restringe à simples influência de um texto sobre outro, mas constitui um fenômeno mais amplo, no qual o significado emerge da interação contínua entre diferentes enunciados. Esse conceito desloca a visão tradicional da autoria, enfatizando que o

sentido de um texto não é gerado de forma isolada pelo autor, mas sim pelo conjunto de discursos que o antecedem e permeiam.

A abordagem de Kristeva rompe com a ideia de que um texto possui um significado fixo e independente. Em vez disso, propõe que a leitura e a interpretação dependem das conexões que o leitor estabelece entre diferentes textos e discursos. Essa perspectiva amplia a compreensão da literatura e de outras manifestações culturais, pois evidencia que as obras não podem ser entendidas como criações autônomas, mas sim como parte de uma rede intertextual em constante transformação. Além disso, Kristeva introduz a noção de que o texto opera em um espaço de interseção entre diversas vozes e influências, reforçando o caráter dinâmico da linguagem.

Posicionar um texto dentro do conceito de intertextualidade significa inseri-lo em um contexto social e histórico. Ele não pode ser visto como um objeto isolado, mas como um elemento em diálogo com outros textos literários e não literários. Dessa forma, a intertextualidade revela como os textos estão entrelaçados com as condições sociais e culturais de sua produção.

Inspirada em Bakhtin, Kristeva adota a ideia de que a linguagem é essencialmente dialógica. Para ele, a palavra nunca pertence exclusivamente ao falante ou ao autor, mas sempre carrega múltiplas vozes e significados, fenômeno que denominou *heteroglossia*. A síntese que Kristeva faz entre o estruturalismo de Saussure e o dialogismo de Bakhtin aponta para uma visão pós-estruturalista, segundo a qual não há um significado transcendental que exista além do sistema de significantes. Assim, os significados não são fixos nem se referem a uma realidade exterior estática, mas emergem do jogo contínuo entre os signos dentro do próprio discurso.

Os signos são meramente significantes individualizados por suas diferenças entre si, referindo-se apenas a outros significantes. Quando nos comunicamos por meio da fala ou da escrita, produzimos uma instância de linguagem – a *parole* (palavra) –, que faz parte de um sistema maior – a *langue* (língua) –, do qual não podemos escapar. A *parole* aponta apenas para outra *parole* dentro da *langue*, nunca para algo externo a ela. Como observa Kristeva, isso resulta em um jogo livre de significantes, cujo significado não está fixado em nenhum ponto absoluto, mas apenas temporariamente no leitor, permitindo combinações infinitas e dinâmicas entre os signos.

Nesse sentido, sociedade e história não são elementos externos à textualidade, a serem simplesmente revelados na interpretação. Pelo contrário, ambos são também textos e,

portanto, já estão inseridos no sistema textual. Tudo pode ser interpretado como um texto: não apenas literatura e política, mas também fenômenos como a luta livre profissional e a publicidade, como analisado por Roland Barthes. Essa perspectiva sugere que a cultura é um campo intertextual constante, no qual significados são gerados e ressignificados.

A intertextualidade pode assumir diferentes formas, sendo geralmente classificada em três tipos principais: citação, alusão e estilização.

A citação ocorre quando um discurso é explicitamente mencionado dentro de outro, podendo confirmar ou modificar seu sentido original. Esse processo não se limita à literatura, estando presente em diversas artes, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro ou nas artes visuais que dialogam com a História da Arte. A alusão se distingue da citação por ser menos explícita, funcionando como uma referência indireta a um discurso já conhecido. Nesse caso, o leitor deve reconhecer os elementos intertextuais para captar a relação estabelecida. Por fim, a estilização envolve a reprodução estilística de um discurso preexistente, recriando suas formas narrativas, temáticas ou formais com o intuito de ressignificá-las. Essa técnica pode ser observada, por exemplo, na releitura de gêneros literários clássicos sob novas perspectivas (Fiorin, 1999, p. 31).

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, destaca a intertextualidade como um traço essencial de qualquer texto semiótico (Silva, 1997, p. 628). Antoine Compagnon, por sua vez, em *O demônio da teoria*, afirma que a intertextualidade “se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca”, observando que esse conceito funciona como um meio de expandir o texto, conectando-o, se não diretamente à realidade, pelo menos a outras obras e ao universo bibliográfico (Compagnon, 2006, p. 111). Por sua vez, Tania Carvalhal, ao enfatizar a importância da intertextualidade nos estudos literários, ressalta que a identificação de elementos comuns nos textos literários é fundamental para caracterizá-los, sem que isso signifique torná-los homogêneos. Esse princípio, segundo ela, fundamenta tanto a teoria literária quanto a literatura comparada (Carvalhal, 2006, p. 125).

Considerada uma das maiores especialistas em Literatura Comparada no Brasil, Carvalhal define esse campo como uma área voltada à investigação das relações entre diferentes tradições literárias, analisando aspectos como influências, recorrências temáticas, formas narrativas e diálogos intertextuais. Para ela, a Literatura Comparada vai além da simples contraposição entre textos de distintas nacionalidades, explorando também as conexões entre a literatura e outros sistemas semióticos, como o cinema, a pintura e a música.

Dessa forma, essa perspectiva amplia a compreensão do fenômeno literário, inserindo-o em um cenário cultural e histórico mais abrangente.

A autora nos esclarece acerca do método, análise e comparação:

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método- e começamos a pensar que tal investigação é um estudo comparado. Pode dizer então que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a este tipo de recurso literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (Carvalho, 2001, p. 10-16).

De acordo com Carvalho (2006, p. 125), a Literatura Comparada caracteriza-se por sua natureza interdisciplinar e transnacional, pois vai além das fronteiras geográficas e estabelece conexões com diversas áreas do saber, como a história, a filosofia e os estudos culturais. Dessa maneira, sua análise abrange tanto a relação entre textos de distintos períodos e lugares quanto a investigação sobre como certos temas e estruturas narrativas se modificam ao longo da história. Esse enfoque comparatista permite visualizar a literatura como um fenômeno dinâmico e sempre em transformação, moldado por variados contextos socioculturais.

Segundo Carvalho (2006), a leitura de um texto literário, dentro da perspectiva comparatista, não se restringe às palavras ali presentes, mas envolve as conexões e interações entre essas palavras, imagens e conceitos que compõem a obra. O ato de comparar textos não se limita a identificar semelhanças e diferenças entre eles, mas busca compreender como eles coexistem e se relacionam. Como ela afirma, o objetivo não é apenas classificar os elementos contrastados, mas entender a essência de sua proximidade ou divergência (Carvalho, 2006, p. 7-8).

Além disso, Carvalho (2006) ressalta que a Literatura Comparada desempenha um papel fundamental na superação de visões eurocêntricas sobre a literatura, favorecendo uma abordagem mais abrangente e inclusiva das produções literárias de diferentes partes do mundo. Ao explorar as conexões entre textos de distintas tradições, essa disciplina contribui para a valorização de literaturas anteriormente marginalizadas e fomenta uma reflexão crítica sobre os cânones estabelecidos. Assim, a Literatura Comparada não apenas identifica correspondências e distinções entre obras, mas também questiona as hierarquias culturais e os critérios de validação dentro do campo literário.

Para Carvalho (2006, p. 125), a Literatura Comparada é essencial para a formação de leitores e pesquisadores que estejam atentos às interações intertextuais e interculturais. Esse método de estudo proporciona uma interpretação mais ampla e profunda das obras, evidenciando conexões que podem passar despercebidas em análises isoladas. Dessa forma, além de enriquecer o conhecimento sobre literatura, a disciplina favorece uma visão mais crítica e global da cultura, estimulando uma compreensão mais detalhada das interações entre diferentes tradições literárias e artísticas.

De acordo com Carvalho (2006, p. 125), a Literatura Comparada caracteriza-se por sua natureza interdisciplinar e transnacional, pois vai além das fronteiras geográficas e estabelece conexões com diversas áreas do saber, como a história, a filosofia e os estudos

culturais. Dessa maneira, sua análise abrange tanto a relação entre textos de distintos períodos e lugares quanto a investigação sobre como certos temas e estruturas narrativas se modificam ao longo da história. Esse enfoque comparatista permite visualizar a literatura como um fenômeno dinâmico e sempre em transformação, moldado por variados contextos socioculturais.

Segundo Carvalho (2006), a leitura de um texto literário, dentro da perspectiva comparatista, não se restringe às palavras ali presentes, mas envolve as conexões e interações entre essas palavras, imagens e conceitos que compõem a obra. O ato de comparar textos não se limita a identificar semelhanças e diferenças entre eles, mas busca compreender como eles coexistem e se relacionam. Como ela afirma, o objetivo não é apenas classificar os elementos contrastados, mas entender a essência de sua proximidade ou divergência (Carvalho, 2006, p. 7-8).

Além disso, Carvalho (2006) ressalta que a Literatura Comparada desempenha um papel fundamental na superação de visões eurocêntricas sobre a literatura, favorecendo uma abordagem mais abrangente e inclusiva das produções literárias de diferentes partes do mundo. Ao explorar as conexões entre textos de distintas tradições, essa disciplina contribui para a valorização de literaturas anteriormente marginalizadas e fomenta uma reflexão crítica sobre os cânones estabelecidos. Assim, a Literatura Comparada não apenas identifica correspondências e distinções entre obras, mas também questiona as hierarquias culturais e os critérios de validação dentro do campo literário.

Para Carvalho (2006, p. 125), a Literatura Comparada é essencial para a formação de leitores e pesquisadores que estejam atentos às interações intertextuais e interculturais. Esse método de estudo proporciona uma interpretação mais ampla e profunda das obras, evidenciando conexões que podem passar despercebidas em análises isoladas. Dessa forma, além de enriquecer o conhecimento sobre literatura, a disciplina favorece uma visão mais crítica e global da cultura, estimulando uma compreensão mais detalhada das interações entre diferentes tradições literárias e artísticas.

A literatura comparada, enquanto disciplina, propõe uma aproximação da literatura àqueles fenômenos especificamente literários de maneira geral, independentemente da tradição literária na qual se situam. Também é um de seus objetivos estabelecer uma relação entre a literatura e outras formas de expressão culturais, como a arte, a filosofia, a história, a antropologia. Pode-se afirmar que a literatura comparada possibilita, a partir de uma postura crítica, evidenciar a atividade criativa por meio da relação que os escritores estabelecem, de

um lado, além de suas fronteiras e línguas e, de outro, através da diversidade das práticas artísticas e culturais. A partir dessas duas premissas básicas, ordena-se uma infinidade de possibilidades de leitura das obras literárias e, ainda, abrem-se diferentes caminhos para o questionamento crítico.

Na literatura comparada, a intertextualidade é um dos principais métodos de análise, permitindo que os pesquisadores identifiquem influências, diálogos e transformações entre diferentes tradições literárias. Um exemplo clássico é a relação entre *Odisseia*, de Homero, e *Ulisses*, de James Joyce, em que o escritor irlandês recria a jornada do herói grego em um contexto moderno. Da mesma forma, a literatura brasileira está repleta de exemplos intertextuais, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que estabelece um diálogo implícito com *Otelo*, de Shakespeare, ao abordar a temática do ciúme e da dúvida.

A abordagem comparatista, ao confrontar textos de sistemas diversos, não deixa de levar em consideração o contexto histórico-social em que as obras foram produzidas, uma vez que, do seu ponto de vista, o estudo comparado leva-nos a “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (Carvalho, 1986, p. 82).

O estudo da intertextualidade na literatura revela a complexidade da criação literária e a importância do repertório cultural para a compreensão das obras. Ao reconhecer as referências e os diálogos entre textos, o leitor amplia sua percepção e interpreta os significados de forma mais profunda. Esse conceito também desafia a ideia de originalidade absoluta, mostrando que toda obra, por mais inovadora que pareça, é parte de um vasto e contínuo processo de ressignificação dentro da tradição literária.

A intertextualidade, segundo Kristeva, também está profundamente ligada à noção de subjetividade e ao processo de construção do significado. Como cada leitor carrega um repertório próprio de experiências e referências, a interpretação de um texto varia conforme as conexões que ele estabelece com outras leituras e discursos. Essa teoria desestabiliza a centralidade do autor e transfere parte da responsabilidade interpretativa para o leitor, que se torna um agente ativo na produção de sentidos. Assim, o significado de um texto nunca está totalmente fechado, pois depende das múltiplas relações que ele estabelece com outros textos e com os leitores ao longo do tempo.

A contribuição de Kristeva para os estudos literários e linguísticos é fundamental, pois a intertextualidade redefine a maneira como compreendemos a criação textual e a circulação dos discursos. Seu conceito influenciou não apenas a teoria literária, mas também

áreas como a semiótica e a análise do discurso, ajudando a consolidar a ideia de que toda produção cultural é construída sobre um diálogo contínuo com o passado e com o presente. Dessa forma, a intertextualidade se torna um instrumento essencial para a análise da literatura, permitindo compreender como os textos se relacionam entre si e como os significados se constroem na interseção de múltiplas vozes.

Com base no conceito de intertextualidade, destaca-se a contribuição de Gérard Genette, que, em sua obra *Palimpsestos* (1982), desenvolveu uma classificação fundamental para o estudo das relações entre textos. De maneira didática, ele propôs uma tipologia dos intertextos, permitindo sua categorização em diferentes formas, como citação, plágio, alusão, paródia e pastiche, entre outras (Samoyault, 2008, p. 139-141).

As epígrafes, por exemplo, funcionam como um mecanismo intertextual ao introduzirem fragmentos de outras obras antes do início de um capítulo ou do próprio livro, influenciando a leitura e atribuindo novas camadas de sentido ao texto. Além disso, a paródia e a pastiche são exemplos de como os escritores podem reinterpretar obras anteriores, seja por meio da ironia e da subversão, seja pela imitação respeitosa. Essas estratégias demonstram que o significado de um texto não está apenas em suas palavras, mas também nas conexões que ele estabelece com outras produções culturais.

Desse modo, um livro faz remissão a outros e, por meio de um processo somatório, elabora seu próprio significado, conferindo aos outros livros uma nova configuração. Em *Inocência*, por exemplo, as epígrafes atuam como mecanismo de remissão a outros textos, compondo um mosaico de citações que se somam para, desse modo, constituírem o novo texto.

Seguindo essa concepção de que os textos absorvem e transformam outros textos, Antoine Compagnon (1996, p. 41), em *O trabalho da citação*, define a citação como um “operador trivial de intertextualidade”. Inicialmente, o autor (p. 23-29) discute as práticas de leitura e escrita, relacionando-as a duas experiências essenciais com o papel: o recorte e a colagem. Nesse contexto, escrever se equipara a reescrever, pois envolve a reorganização de elementos distintos e fragmentados em uma estrutura contínua e coerente. Dessa forma, toda produção textual pode ser compreendida como um processo de “colagem e glosa, citação e comentário”.

A citação, segundo Compagnon, é vista como um elemento estranho ao texto que a incorpora, pois representa um fragmento apropriado de outro discurso. Justamente por isso, sua assimilação pode ser desafiadora, comparável ao enxerto de um órgão, que carrega o risco

de rejeição. No entanto, quando essa integração ocorre de maneira bem-sucedida, o resultado pode ser fonte de grande satisfação e enriquecimento textual.

Assim, conforme assinala esse estudioso, a citação

supõe, na verdade, que uma outra pessoa se apodere da palavra e a aplique a outra coisa, porque deseja dizer alguma coisa diferente. O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. (1996, p. 35).

Compagnon (1996, p. 19) destaca que a citação insere um texto dentro de um conjunto mais amplo de outros textos, sendo a epígrafe sua forma mais emblemática, descrita como “a citação por excelência, a quintessência da citação” (p. 79). Seguindo essa mesma perspectiva, Samoyault (2008, p. 64) argumenta que a inclusão de uma epígrafe gera simultaneamente um efeito de separação e de conexão. A separação ocorre pelo espaço em branco que distingue o texto principal do intertexto, enquanto a conexão se dá pela associação do novo texto às qualidades e ao prestígio do autor ou obra citada. Dessa maneira, a posição da epígrafe, situada acima do texto, sugere uma relação genealógica entre os discursos. Nesse sentido, Compagnon (p. 79), ainda em suas considerações acerca dessa forma de citação, considera-a:

[...] um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. É um diagrama, dada a sua simetria com a bibliografia de que é precursora (um índice e uma imagem). Porém, ainda mais, ela é uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor.

Após os estudos de Kristeva, Gérard Genette aprofunda a análise das relações entre os textos e introduz o conceito de “transtextualidade” ou transcendência textual, que se refere a todas as formas de conexão entre um texto e outros, sejam essas relações explícitas ou sutis (Genette, 1989, p. 10).

Em *Paratextos: limiares da interpretação* (2001), Genette explora a noção de paratexto, que engloba os elementos que acompanham o texto principal de uma obra e orientam sua recepção e interpretação. O paratexto é definido como aquilo que transforma um texto em livro, funcionando não como uma fronteira rígida, mas como um limiar, um espaço intermediário que pode tanto convidar o leitor a entrar na obra quanto fazê-lo hesitar (Genette, 2009, p. 9-12). Esses elementos que fazem a mediação entre o livro e o leitor são, entre outros, os títulos, subtítulos, legendas, prefácios, posfácios, dedicatórias, epígrafes, notas de

rodapé, ilustrações, capas, epílogos, todos desempenhando um papel fundamental na construção do sentido da obra.

Genette divide o paratexto em duas categorias principais: o peritexto e o epitexto. O peritexto (que pode estar situado “ao redor do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio”) compreende os elementos que estão fisicamente ligados ao livro, como título, subtítulo, dedicatória, prefácio, posfácio, prólogo, epígrafes e notas do autor. Esses componentes orientam a leitura ao fornecer informações adicionais ou ao estabelecer um diálogo prévio com o leitor. Já o epitexto (que “se encontra às vezes inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas”) abrange elementos externos ao livro, como entrevistas, cartas, diários, resenhas e declarações do autor em outros meios. Embora não estejam diretamente presentes no corpo da obra, esses elementos influenciam a forma como o texto é compreendido e interpretado pelo público.

O conceito de paratexto, segundo Genette, revela que a leitura de um texto nunca ocorre de maneira isolada, pois sempre há elementos externos que moldam a experiência do leitor. O paratexto pode guiar a recepção da obra de forma sutil ou explícita, direcionando expectativas e sugerindo interpretações. Por exemplo, um prefácio pode esclarecer intenções do autor, enquanto uma epígrafe pode estabelecer uma intertextualidade importante para a compreensão da narrativa. Dessa maneira, os paratextos não são meros acessórios, mas sim partes fundamentais da construção do significado de uma obra literária.

A teoria de Genette contribui para os estudos literários ao demonstrar que a experiência da leitura é condicionada por diversos fatores além do texto principal. Seu conceito de paratexto amplia a análise crítica das obras, incentivando uma atenção maior aos elementos que as cercam e influenciam sua recepção. Além disso, essa abordagem é especialmente relevante em um contexto contemporâneo, onde novas mídias e suportes digitais ampliam as possibilidades de paratextos, reforçando a importância de considerar esses elementos na interpretação e circulação dos textos literários.

Gerard Genette (2001) classifica a epígrafe como um tipo de paratexto, ou seja, um elemento localizado fora do texto, mas que mantém uma relação direta com ele. Ela estaria inserida, assim, em uma categoria denominada paratextualidade, que, juntamente com a intertextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade, integra o que Genette (2006, p. 7) nomeia de transtextualidade.

Os escritores românticos brasileiros foram grandes utilizadores de epígrafes como recurso de inclusão do paratexto. Em *Inocência*, encontramos tanto referências de caráter

mais explícito a obras da tradição literária ocidental, manifestadas por meio das epígrafes, como também outras menos explícitas, principalmente no que diz respeito a alusões a certos elementos desses dramas que não estão explicitados em tais citações.

Os trechos elencados para esse trabalho comparativo, portanto, serão as epígrafes que precedem os trinta capítulos do romance *Inocência*. Assim, corrobora-se com Carvalho de que “ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu (aí não exclusivamente literários)” (Carvalho, 2006, p. 55). Essas obras, situadas em temporalidades tão distintas, mas tão semelhantes em sua escritura, denotam um teor de diálogo, sendo esse marcado pela intertextualidade, ou seja, não se trata de um rastreio, mas “de leitura intertextual” (Carvalho, 2006, p.55).

Ao ler *Inocência* com o conhecimento de mundo ativado, encontrar-se-ão vestígios de obras inglesas, francesas e alemãs, denotando um diálogo tradutório e intertextual. Por fim, mas não menos importante, logo após o trabalho analítico, faremos as nossas considerações finais acerca do trabalho desenvolvido, sugerindo futuras pesquisas para esse entrelaçamento entre os autores europeus e o romancista do sertão.

A título de considerações parciais, no segundo capítulo, aprofundamos a análise da Teoria da Intertextualidade e da Literatura Comparada, com o objetivo de compreender de forma mais detalhada o romance *Inocência*, que será explorado nos capítulos seguintes. Esse estudo teórico permite estabelecer conexões entre obras literárias e autores, possibilitando uma leitura mais rica e contextualizada do romance em questão.

Articulando a Literatura Comparada com a Intertextualidade, pode-se afirmar que, no romance *Inocência*, os elementos provenientes dos antecessores de Taunay são recriados e ressignificam a obra do escritor sertanejo por meio das epígrafes, marcadas pela presença de uso de imagens e metáforas que desenhavam a narrativa. Taunay soube reaproveitar esses elementos na sua composição literária, não como marca de eruditismo, mas de criatividade.

3 USO DAS EPÍGRAFES NA LITERATURA

O costume de prefixar enunciados breves, citações de fragmento de textos, citações curtas, máximas ou frases frontispício de um gênero qualquer, surgiu já na antiguidade greco-latina. Este paratexto, inicialmente manuscrito, tornou-se uma prática editorial frequente na literatura. As citações com nomes e títulos de obras, trechos de romances, versos de poemas e de tudo o mais que possa servir à escrita de um texto constituem, ademais, uma fonte para o conhecimento da leitura dos autores. As citações juntam-se às epígrafes, aos textos de apresentação, às notas prévias, enfim, a todo o conjunto de paratextos, que constituem um texto sobre o texto, servindo como forma de reflexão e como textura, ou seja, constituindo uma camada que envolve o texto, que o cerca e o garante de pensamentos, máximas, expressões importantes para a sua compreensão e para a compreensão do trabalho do autor ou ainda como alavanca do momento de escrita, esse momento sempre difícil que é o começar.

Etimologicamente a palavra epígrafe tem origem no grego ἐπιγραφή, que significa “inscrição”, que, por sua vez, deriva da palavra ἐπιγράφω, isto é, “escrever acima de”.

Costumo dizer que quem não tem paciência para ler meus livros pode pelo menos olhar para as epígrafes e aprenderá tudo a partir daí. (Saramago, 2011, p.90)

[...] isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas na verdade depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (Schwartz, 1981, p.4)

De acordo Reis (2018, p.104) a epígrafe é “um texto, normalmente breve, inscrito antes de se iniciar a narrativa propriamente dita, uma de suas partes, ou capítulos”.

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.

Na literatura, a epígrafe é a “citação que se coloca no princípio de um livro (poema, conto, capítulo etc.), servindo de resumo para o assunto que será abordado e, além disso, apresentando o sentido e a motivação da obra; mote.” (Moisés, 2004).

A epígrafe, de forma geral, é um elemento paratextual que antecede o corpo do texto e estabelece um diálogo intertextual com a obra, funcionando como um recurso que antecipa temas, sugere interpretações e posiciona a narrativa dentro de uma tradição literária. Definida por Gérard Genette em sua obra *Paratextos: limiares da interpretação*, a epígrafe pode ser um

trecho retirado de outra obra literária, filosófica, religiosa ou mesmo de discursos cotidianos e populares, definida como

Uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra: “em destaque” significa literalmente fora da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma borda da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória. Daí essa metonímia frequente hoje: “exergo” para epígrafe, que não me parece muito feliz, pois confunde uma coisa e seu lugar. (Genette, 2009, p. 131)

As epígrafes, de algum modo, condensam sentidos que interpelam o sujeito enunciador e, sendo colocadas no início dos textos, funcionam de forma a anunciar ao leitor os dizeres que se pretendem construir, o tom da argumentação. Se, por um lado, as epígrafes apontam o trabalho do autor com a linguagem na seleção de ideias e organização de seu texto; por outro, elas revelam sentidos que escapam a esse sujeito e dizeres que falam por ele e dele. Sentidos inscritos na história e que são ressignificados a cada acontecimento discursivo, dando a conhecer movimentos de identificação com certas memórias discursivas.

As epígrafes carregam um significado particular dentro do texto e, mais do que orientações de como ler a obra, apresentam uma perspectiva do autor a respeito de algumas ideias que serão exploradas ao longo da trama. As epígrafes não surgem ao acaso e, ao longo da análise, percebemos a maneira profunda na qual elas epígrafes influem no conteúdo da obra e também como a narrativa transforma a leitura desses textos introdutórios.

Seu uso transcende a mera ornamentação, pois orienta a leitura e pode influenciar a maneira como o leitor compreende a narrativa, seja reforçando uma ideia, sugerindo uma chave de interpretação ou criando um efeito de ambiguidade e mistério.

A respeito do lugar da epígrafe no texto, Genette (2009) define-o como o local mais próximo do texto, geralmente na primeira página após a dedicatória, mas antes do prefácio. Também podem ocorrer casos em que as epígrafes estão localizadas no início de capítulos ou partes de textos. Outro lugar possível é no final da obra, após a última linha do texto separada por um espaço em branco, e nesse caso denomina-se como epígrafe terminal. Essa mudança de lugar pode implicar em uma mudança de função com relação ao leitor, pois “a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro” (Genette, 2009, p. 135).

Considerando a epígrafe enquanto citação que consiste em um texto, Genette (2009) ainda concede que ela também pode citar ou reproduzir produções não-verbais, como um desenho ou uma partitura.

Vale reter da teoria genettiana quem são os partícipes das epígrafes: epigrafário é o destinatário da epígrafe, isto é, o leitor do texto; epigrafado é o autor da epígrafe e epigrafador é quem escolhe e cita a epígrafe (Genette, 2009). O autor (real ou putativo) do texto citado é chamado de epigrafado, e quem escolhe e propõe a citação é chamado de epigrafador, ou destinador da epígrafe (sendo o destinatário, sem dúvida, o leitor do texto), conforme explica Genette (2009, p.136).

Em sua visão, a epígrafe pode ser alógrafa, quando é atribuída a um autor que não é o da obra. No entanto,

[...] se essa atribuição for verídica, a epígrafe é autêntica; mas a atribuição pode ser falsa, e de muitas maneiras: ou porque o epigrafador (...) forjou a citação para atribuí-la com ou sem verossimilhança a um autor real ou imaginário; (...) como já se disse que a epígrafe é apócrifa, falsamente atribuída; (...) seria igualmente falsa ou fictícia se, sempre forjada, fosse atribuída a um autor imaginário ou “suposto”. (...) Pode ainda ser autêntica, mas inexata (caso muito frequente), se o epigrafador, ou porque cita erroneamente de memória, ou porque deseja adaptar melhor a citação a seu contexto, ou por outra razão qualquer, como um intermediário infiel, atribui corretamente uma epígrafe inexata, isto é, não-literal. Pode sempre ser autêntica e exata, mas situada incorretamente pela referência, quando houver. (Genette, 2009, p. 136-137)

Uma alternativa teórica à epígrafe alógrafa é a epígrafe autógrafa, que é atribuída de maneira explícita ao próprio epigrafador, ao autor do livro, como expõe Genette (2009, p.137).

Além disso, Genette analisa a relação entre a epígrafe e a autoria, destacando que o uso desse recurso pode criar um efeito de autoridade ou distanciamento. Ao citar um autor reconhecido, a epígrafe pode conferir legitimidade ao texto que a segue, sugerindo uma continuidade intelectual ou uma validação do conteúdo. Por outro lado, quando a epígrafe é enigmática ou apresenta um tom irônico, pode gerar um efeito de ambiguidade, desafiando o leitor a interpretar sua real intenção. Dessa forma, a epígrafe não apenas antecipa sentidos, mas também pode confundir e instigar, tornando-se um jogo entre autor, leitor e texto.

Na teoria genettiana, a epígrafe desempenha quatro funções implícitas. A primeira, mais evidente e característica do século XX, é servir como um comentário, explicação ou justificativa do título da obra, funcionando como um gesto silencioso que exige interpretação do leitor. Em alguns casos, ocorre o efeito inverso, no qual o título altera o significado da epígrafe. A segunda função, considerada a mais tradicional, é atuar como um comentário indireto ao texto, esclarecendo ou destacando aspectos de seu significado.

A terceira função, mais sutil, reside na identidade do autor da epígrafe, que confere ao texto um selo de legitimidade ou prestígio, motivo pelo qual algumas epígrafes citam

apenas o nome do autor. Por fim, a quarta e mais marcante função é o chamado *efeito-epígrafe*, que decorre simplesmente da presença da epígrafe, independentemente de seu conteúdo. Segundo Genette (2009, p. 141-144), a epígrafe, por si só, já sinaliza cultura e intelectualidade, funcionando como um símbolo de consagração literária. Enquanto prêmios e resenhas ainda são incertos, a epígrafe antecipa esse reconhecimento, ao indicar os pares escolhidos pelo escritor e seu lugar na tradição literária.

Em outras palavras, como comentário, a epígrafe pode reforçar ou explicar uma ideia presente na obra, fornecendo ao leitor uma chave de leitura que influencia sua interpretação. Na função ilustrativa, a epígrafe pode sintetizar um aspecto importante da narrativa ou apresentar um ponto de vista que será desenvolvido ao longo do texto. Já na função de sinalização, a epígrafe pode indicar uma filiação literária ou cultural do autor, revelando suas influências e inserindo sua obra dentro de uma tradição específica.

A teoria de Genette sobre a epígrafe evidencia a importância desse elemento na construção da leitura e na recepção da obra literária. Longe de ser um detalhe secundário, a epígrafe funciona como um portal de entrada para o texto, orientando o leitor e ampliando sua experiência interpretativa. Seu estudo reforça a ideia de que os paratextos desempenham um papel fundamental na literatura, pois moldam a forma como o texto é lido e compreendido, demonstrando que a significação de uma obra vai além de seu conteúdo central e envolve também os elementos que a cercam.

Para Antoine Compagnon (1996, p. 120), a epígrafe ocupa uma posição de destaque, pois representa a forma mais elevada de citação. Ele a descreve como “a citação por excelência, a quintessência da citação”, destacando seu caráter perene e solene, comparando-a às inscrições esculpidas em pedra, gravadas nos frontões dos monumentos triunfais ou nos pedestais das estátuas. Essa visão ressalta o papel da epígrafe como um elemento textual que confere autoridade e durabilidade à obra que a incorpora. O autor ainda prossegue definindo-a e descrevendo suas funções:

Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador no canto de um quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. É um diagrama, dada a sua simetria com a bibliografia de que é precursora (um índice e uma imagem). Porém, mas ainda, ela é uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. (...) em nenhum outro lugar está tão a descoberto quanto nesse posto avançado do livro, onde nada em volta a protege. Sozinha no meio da página a epígrafe representa o livro, (...) infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial (...) um prelúdio ou uma confissão de fé (...) é um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, uma plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (Compagnon, 1996, p.120-121)

Ao caracterizar a epígrafe como a “citação por excelência”, Compagnon (1996, p. 35) amplia sua abordagem desse elemento paratextual, reconhecendo-o também como um recurso que preenche lacunas no texto, um “tapa-buraco ou um encaixe (...) os varia que não cabem em nenhuma categoria taxonômica”. Além disso, o autor ressalta que a citação não deve ser analisada de forma isolada, mas sim em função de sua atuação dentro do texto, afirmando que “não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, o trabalho de citação”, uma vez que “a citação trabalha o texto” e, reciprocamente, “o texto trabalha a citação” (Compagnon, 1996, p. 44-46). Dessa maneira, ele enfatiza a dinâmica interativa entre citação e texto, na qual ambos se modificam mutuamente, enriquecendo a construção e interpretação da obra.

De acordo com Maria Cláudia Rodrigues Alves (2016, p. 12),

Inicialmente cremos que o uso de epígrafes traduz uma homenagem, já que o conceito de imitação passa pela admiração, respeito, consideração pelo “imitado”. Trata-se de uma reverência que deve aproximar epigrafador de epigrafado, constatando uma afinidade e, com certeza, a revelação de um precursor. O autor epigrafador confere também autoridade canônica ao autor epigrafado, elemento importante na busca da identidade literária brasileira. Homenageando-o, o escritor brasileiro revitaliza igualmente a obra do artista epigrafado e avaliza, assim, sua própria obra. Ao fornecer um panorama desse recurso literário, observando mais atentamente a relação que se estabelece entre texto epigrafado e texto nacional, interessa-nos verificar de que maneira os escritores brasileiros evoluíram, tornando-se mais ousados, passando da admiração e homenagem a uma certa antropofagia literária, precursora de nosso Modernismo.

O uso das epígrafes remonta à Antiguidade, quando se inscreviam textos breves em pedras, estátuas, medalhas, pilares e placas de metal, edifícios e monumentos, para conservar a memória de pessoas ilustres ou acontecimentos históricos de relevo. Naquele momento, portanto, as epígrafes eram uma inscrição que não se referia a livros (Ceia, 2009; Buurma, 2019).

Durante a Idade Média, as epígrafes eram frequentemente extraídas de textos bíblicos ou escritos religiosos, funcionando como um guia moral e espiritual para a leitura. No entanto, foi a partir do Renascimento que o uso de epígrafes se consolidou como uma prática literária significativa. O Renascimento, um período marcado pela redescoberta dos clássicos, viu um retorno ao uso de fontes greco-romanas, e com isso, as epígrafes começaram a ser vistas como uma forma de dar peso e autoridade aos escritos. Elas serviam não apenas para destacar uma citação relevante de um filósofo ou autor antigo, mas também para mostrar uma conexão direta com tradições literárias de prestígio. A prática consolidou-se como um recurso estilístico e interpretativo, demonstrando a importância da intertextualidade na construção dos significados literários.

A princípio, as epígrafes eram frequentemente extraídas de textos filosóficos ou históricos, como ocorre nas obras de autores como Petrarca, que, ao iniciar seus poemas com citações de Virgílio ou Dante, estabelecia um laço com a literatura clássica e medieval, dando suporte à relevância de suas próprias criações. Esse uso inicial, embora mais tradicional, tem raízes na função da epígrafe como forma de estabelecer autoridade e legitimidade no discurso literário. Além disso, é possível perceber que as epígrafes serviam para introduzir o tema da obra ou para oferecer uma chave de leitura, preparando o leitor para os dilemas e temas que seriam explorados no texto. A citação poderia também refletir um contraste entre o que se diz e o que se faz, como nos casos em que se escolhiam trechos que serviam para ironizar ou criticar práticas contemporâneas.

No século XVIII, com a ascensão do Iluminismo, as epígrafes passaram a refletir um tom mais filosófico e crítico, sendo utilizadas para introduzir reflexões racionais e humanistas. Escritores dessa época frequentemente recorriam a citações de filósofos como Voltaire, Rousseau e Locke para reforçar suas ideias ou ironizar determinados conceitos.

Durante o século XIX, com a ascensão do movimento romântico, as epígrafes começaram a ser mais diversificadas em termos de fontes e funções. Autores como Victor Hugo, em *Os Miseráveis*, e Gustave Flaubert, em *Madame Bovary*, utilizaram epígrafes de diferentes origens, incluindo literatura clássica, filosofia e até mesmo textos sagrados, para introduzir temas de moralidade, sofrimento e o dilema existencial do indivíduo. As epígrafes começaram a ser um recurso para os românticos, pois serviam não apenas para contextualizar as obras, mas também para introduzir o tema da luta individual contra a sociedade ou contra as forças divinas. A epígrafe, então, adquire um caráter mais subjetivo e emocional, muitas vezes extraída de poesias e textos que evocavam sentimentos de melancolia, nostalgia ou exaltação da natureza e do indivíduo. Poetas e romancistas desse período utilizavam epígrafes para intensificar o tom de suas narrativas e criar uma conexão afetiva com o leitor.

Até o século XIX, como acentua Buurma (2019, p. 168), a palavra epígrafe se referia a

[...] um trecho ou citação impressa no início de um texto literário como uma espécie de ponto de referência, guia interpretativo, exemplo ou contraexemplo destinado a orientar o leitor ao texto. Como palavra, 'epígrafe' carrega, portanto, o sentido de prioridade, de inscrição em muitas mídias e de estar sendo escrito antes ou acima, denotado pelas raízes gregas da palavra.

De acordo com Claudia Stokes (2018, p. 8), embora os epígrafes possam parecer meramente ornamentais, elas, no entanto, originaram-se do árduo trabalho de compilar citações, já que os romancistas precisavam ler inúmeros textos para encontrar trechos que

refletissem de maneira sugestiva os enredos de seus capítulos. Na verdade, Walter Scott se queixava do trabalho exaustivo que estava por trás das epígrafes e recorria a compor seus próprios versos para evitar o processo de compilação.

As epígrafes trabalhavam tacitamente para minimizar a aparente novidade dos romances, pois confirmavam tanto os ilustres antecedentes literários de cada capítulo quanto a visível dependência do romance em fontes literárias renomadas. Além disso, as epígrafes também utilizavam a autoridade credenciada da compilação, pois apresentavam implicitamente os próprios romancistas como leitores cuidadosos e perspicazes, familiarizados com o cânone literário estabelecido e comprometidos em preservar essa prática literária tradicional em suas próprias obras. Como resultado, as epígrafes ajudavam a responder às preocupações públicas sobre a leitura de romances, corroborando o discernimento literário dos romancistas e sua sólida formação nas convenções e práticas literárias. As epígrafes e citações, ou seja, permitiam que os romancistas representassem seus trabalhos como continuações — e não ameaças perigosas — à tradição literária.

As epígrafes, consoante Claudia Stokes (2018, p. 10), posicionavam tacitamente esses escritores em uma longa tradição de aspirantes à compilação, que cuidadosamente reuniam e utilizavam citações para promover sua mobilidade social e posição pública.

Além disso, com o desenvolvimento das ideologias políticas e sociais, autores como Karl Marx e Friedrich Engels, cujos escritos foram muito influentes no século XIX, começaram a ser usados como fontes para epígrafes literárias, refletindo o envolvimento de muitos escritores com questões sociais e econômicas. No Realismo e no Naturalismo, as epígrafes foram empregadas para estabelecer um discurso crítico e analítico sobre a sociedade. Muitos escritores realistas, como Machado de Assis, utilizaram epígrafes para ironizar valores sociais ou para antecipar a crítica que seria desenvolvida ao longo do texto. No Naturalismo, a epígrafe frequentemente remetia a estudos científicos ou a teorias evolucionistas, reforçando o caráter determinista e analítico dessas obras. Esse uso demonstra como a epígrafe pode ser um instrumento poderoso para direcionar a interpretação do leitor e situar a obra dentro de um contexto intelectual específico.

Nesse período, a epígrafe ganha uma carga de reflexão crítica, e os escritores não se limitam apenas a citar autores de valor consagrado, mas também apresentam novas perspectivas ideológicas, como a crítica ao capitalismo e a exploração das classes sociais. A presença de epígrafes filosóficas, morais ou sociais tornava-se uma maneira de indicar o alinhamento ideológico do autor ou o tema que ele buscava explorar.

No século XX, o uso das epígrafes se expandiu ainda mais, acompanhando as mudanças rápidas nos movimentos literários e culturais. Muitos escritores modernistas inseriram epígrafes que contradiziam o conteúdo de suas obras ou que desafiavam o leitor a buscar múltiplas interpretações. Além disso, passou-se a utilizar epígrafes retiradas de fontes não tradicionais, como canções populares, discursos políticos e até mesmo diálogos anônimos, ampliando o leque de referências intertextuais. Essa abordagem reflete a fragmentação característica da literatura moderna e a busca por novas formas de expressão e comunicação com o leitor.

O modernismo, o pós-modernismo e outras correntes vanguardistas fizeram com que as epígrafes se tornassem ainda mais dinâmicas e variadas, com autores como James Joyce e T.S. Eliot utilizando citações de obras clássicas, filosóficas e científicas para explorar questões como a alienação, o caos da modernidade e a fragmentação da identidade. Em *Ulisses*, James Joyce utiliza epígrafes de vários campos do saber, incluindo a literatura, a filosofia e a ciência, criando uma rede de referências que ajuda a construir o complexo tecido de sua obra. Para Joyce, as epígrafes são uma forma de ampliar o sentido da obra e engajar o leitor em uma rede de significados intertextuais.

O pós-modernismo, por sua vez, utiliza a epígrafe como uma ferramenta para questionar a autoridade do texto e as convenções literárias. Autores como Jorge Luis Borges, Italo Calvino e Thomas Pynchon subvertem a função tradicional das epígrafes, muitas vezes criando citações fictícias ou utilizando epígrafes que desafiam a noção de originalidade e autoria. As epígrafes no pós-modernismo, portanto, desempenham um papel subversivo, revelando a intertextualidade como um elemento fundamental para a compreensão do texto, além de provocar o leitor a questionar a natureza do saber e da verdade.

Hoje, o uso das epígrafes continua a ser uma prática recorrente na literatura contemporânea, especialmente em romances, ensaios e outros gêneros textuais, estabelecendo um jogo entre o sério e o irônico, o literário e o popular, o erudito e o cotidiano, com uma variedade de fontes que vão desde os clássicos até as produções da cultura pop e um caráter ainda mais diversificado e flexível. Autores contemporâneos muitas vezes escolhem epígrafes que criam contrastes inesperados com o conteúdo da obra, gerando um efeito de ironia ou provocação. Além disso, com o avanço das tecnologias e da cultura digital, é comum encontrar epígrafes retiradas de mídias audiovisuais, redes sociais e discursos populares, evidenciando a intertextualidade dinâmica do mundo atual. Essa prática demonstra como a

epígrafe permanece um elemento relevante na literatura, adaptando-se às transformações culturais e ampliando seu papel na experiência do leitor.

Também é comum que os autores escolham epígrafes de diversas fontes, criando uma multiplicidade de vozes e significados que expandem as fronteiras da obra literária e a tornam mais aberta à interpretação. A citação de um autor moderno ou até de um texto de internet pode funcionar como uma maneira de fazer com que o leitor perceba o texto como parte de uma tradição literária mais vasta, ao mesmo tempo que reflete sobre o papel das novas tecnologias na formação do saber.

A epígrafe, portanto, não é apenas um detalhe estilístico, mas uma peça fundamental na construção do sentido de uma obra literária. Seu uso ao longo dos séculos revela sua importância como ferramenta de intertextualidade, permitindo que os escritores dialoguem com diferentes tradições, expressem intenções e guiem a leitura de suas narrativas. Seja para conferir autoridade, ironizar, emocionar ou provocar, a epígrafe permanece um recurso poderoso que enriquece a experiência literária e fortalece as conexões entre os textos e os leitores.

Em resumo, o uso das epígrafes ao longo da história da literatura mostra uma evolução constante e multifacetada, desde sua origem na Antiguidade até sua utilização nas formas mais inovadoras da literatura contemporânea. As epígrafes continuam a ser um dispositivo importante na literatura, permitindo aos autores estabelecerem conexões com tradições literárias passadas, ao mesmo tempo em que exploram novos sentidos e significados. Sua função vai além de um simples recurso estilístico, sendo uma ferramenta que oferece profundidade, complexidade e um espaço de reflexão para o leitor, tornando-se uma parte integral da estrutura narrativa e filosófica de muitas obras.

Dessa maneira, ao analisar a presença das epígrafes na literatura, percebe-se que elas desempenham um papel essencial na interpretação das obras. Mais do que um elemento introdutório, as epígrafes são portais para o universo do texto, antecipando temas, sugerindo leituras e estabelecendo diálogos profundos entre diferentes discursos. Seu estudo, portanto, é fundamental para compreender não apenas a obra em si, mas também os múltiplos significados que emergem da interação entre os textos ao longo da história da literatura.

Genette (2009, p. 35) analisa o uso moderno das epígrafes e observa que, no século XVIII, elas eram raras nos grandes romances, com exceção de obras como *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne. No entanto, as epígrafes passaram a ser amplamente

utilizadas no *roman noir*, também conhecido como romance gótico ou frenético, bem como na prosa narrativa de Walter Scott. Embora *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, ainda não as utilizasse, elas aparecem em cada capítulo de *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *The Monk* (1795), de Matthew Gregory Lewis, e *Melmoth* (1820), de Charles Robert Maturin. Já na obra de Walter Scott, as epígrafes são recorrentes, influenciando posteriormente escritores como Victor Hugo. Essa tendência inglesa de inserir epígrafes nos romances foi assimilada pela literatura francesa no início do século XIX, especialmente através de Charles Nodier, que ajudou a disseminar o *roman noir* do pré-romantismo inglês, popularizando autores como Walpole, Radcliffe, Lewis e Maturin.

Essas considerações preliminares sobre a origem, funções e usos da epígrafe nortearão a busca de respostas para as seguintes questões no próximo capítulo: o que revelam as epígrafes sobre o epigrafado (autor da epígrafe) e Visconde de Taunay (o epigrafador, aquele que escolheu a epígrafe)? Quais são as características das epígrafes e como explicá-las? O ato de epigrafar pode explicitar (ou camuflar) influências intelectuais?

À guisa de conclusão, merece ser destacada a dificuldade de encontrar referenciais teóricos sobre o tema das epígrafes, uma realidade para muitos estudiosos da literatura, especialmente porque, apesar de sua presença marcante em diversas obras, as epígrafes, enquanto recurso literário, não têm sido amplamente abordadas de forma sistemática na crítica literária. Muitas vezes, são vistas apenas como elementos secundários ou ornamentais, sem o devido reconhecimento de seu impacto na construção do significado de uma obra. Embora autores como Gérard Genette e Julia Kristeva tenham discutido questões relacionadas ao paratexto e à intertextualidade, a epígrafe, especificamente, é uma prática que não tem recebido a mesma atenção e aprofundamento, o que torna sua análise mais desafiadora.

Além disso, o uso das epígrafes, sendo um fenômeno literário presente de maneira recorrente em diferentes momentos da história da literatura, acaba sendo tratado de forma dispersa em estudos que abordam outros temas, como a intertextualidade, a citação e o comentário literário. Quando se tenta encontrar um referencial teórico específico sobre epígrafes, muitas vezes é necessário recorrer a fontes que tratam de fenômenos mais amplos, como a recepção literária ou a construção de significados através dos paratextos, o que acaba dificultando a obtenção de uma base sólida e coesa para a análise desse elemento. A falta de um estudo aprofundado sobre as epígrafes limita o campo de pesquisa e torna a tarefa de identificar e discutir suas funções na literatura um desafio.

Outro fator que contribui para essa dificuldade é a multiplicidade de abordagens possíveis em relação às epígrafes, que podem ter funções variadas dentro de um mesmo contexto literário. Elas podem servir para antecipar temas, estabelecer um jogo de significados, ou mesmo como uma forma de criar um vínculo intertextual com outras obras, como ocorre em *Inocência*, de Visconde de Taunay. Essa diversidade de funções faz com que as epígrafes escapem a uma categorização simples, e os estudiosos podem se deparar com diferentes interpretações e abordagens, o que complica a construção de um referencial teórico único. A falta de consenso sobre suas funções e significados acaba tornando o estudo das epígrafes uma área marginal dentro dos estudos literários.

Por fim, a própria natureza das epígrafes, como elementos paratextuais, pode ser um fator que dificulta sua análise teórica. Elas não pertencem ao núcleo principal da obra, mas atuam de forma periférica, muitas vezes sendo lidas como algo que prepara ou complementa o texto principal. Essa localização marginal dentro da estrutura da obra literária faz com que as epígrafes, em muitas situações, sejam tratadas como elementos secundários e, por consequência, negligenciadas no contexto acadêmico. O desafio está, portanto, em reconhecer que as epígrafes desempenham um papel fundamental na interpretação de uma obra, exigindo um olhar mais atento para sua presença e função, o que, infelizmente, ainda é um campo pouco explorado na teoria literária.

No terceiro capítulo, enfim, aprofundamos o estudo do uso das epígrafes ao longo da história da literatura, com uma atenção especial às contribuições de Gérard Genette, que oferece uma perspectiva teórica importante sobre o papel das epígrafes na construção do discurso literário, ajudando a entender como elas funcionam como elementos de intertextualidade e como influenciam a interpretação das obras.

4 O ROMANCE INOCÊNCIA

No Brasil o movimento romântico marca a passagem da literatura de um estágio indefinido e semidecadente para uma vigorosa manifestação artística autoconsciente.

Candido, em *O Romantismo no Brasil* (2002, p.7), afirma que o período romântico surgiu no começo do século XIX, a partir de uma contradição no âmbito social, econômico que resulta o processo cultural. Esta contradição social e política que se dá devido às condições degradantes que a metrópole estipulara à elite colonial, impedindo intercâmbios comerciais e cobrando altos impostos, tem na primeira metade do século, uma transposição dos elementos culturais advindos da metrópole para a colônia com a presença da família real no Brasil.

A chegada da corte ao Rio de Janeiro resultou em uma profunda mudança no panorama político e cultural da cidade. Junto à família real, vieram também inúmeros intelectuais e especialistas, incluindo cientistas e naturalistas de diversas regiões da Europa, cujos conhecimentos e influências contribuíram significativamente para o desenvolvimento local (Candido, 2000, p.217).

O romantismo surge como momento de negação; negação, neste caso, e na literatura luso-brasileira, mais profunda e revolucionária, porque visava redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade. (Candido, 1997, p.22)

Antonio Candido identifica três processos fundamentais na relação da literatura brasileira romântica com a literatura europeia: transposição, substituição e invenção. A transposição refere-se à adaptação dos estilos ficcionais europeus para o contexto brasileiro, impulsionada pela chegada da família real e pela introdução da imprensa no país. A substituição envolve a troca de elementos culturais, ocorrendo especialmente após a independência do Brasil, com a criação do Instituto Histórico Brasileiro (1838) e a publicação de periódicos como a revista *Niterói*, escrita por brasileiros em Paris, a *Minerva Brasiliense* (1843-1845) e a *Guanabara* (1849). Já a invenção diz respeito à conversão de gêneros narrativos clássicos em romances, incorporando temáticas nativistas.

Alfredo Bosi (1970) elucida, em sua obra intitulada *História concisa da literatura brasileira*, a nuance que marca as produções do período romântico:

Do círculo maior, sócio histórico, podemos passar ao da tematização das atitudes vividas pelos escritores românticos. As coordenadas do contexto fazem-se traços mentais e afetivos. O fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito. Diríamos hoje, em termos de informação, que é o emissor da mensagem. O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se a evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo

para ermas paragens ou para o Ocidente exótico. A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela significa e revela. Prefere-se a noite ao dia, pois na luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação. (BOSI, 1989, p.102-3).

No Romantismo, segundo Bosi, houve uma mudança de foco dos indivíduos, os quais se apresentavam com uma conscientização de valores mais voltados para o “eu” do que para com os demais; a imaginação e a fantasia foram afloradas e, com isso, o mundo determinado pela razão ficou renegado a uma instância não tão exata. Por esse motivo, “individualismo e relativismo podem ser considerados a base da atitude romântica em contraste com a tendência racionalista para o geral e o absoluto” (Candido, 1997, p.22).

O regionalismo nasce no apêndice do Romantismo, mas ainda mantém suas características marcantes, e seu foco principal é a apresentação do cenário nacional dos confins do país, ou seja, o sertão. É desta vertente que advém *Inocência*.

No romance, a natureza é retratada com riqueza de detalhes, funcionando como um reflexo das características, da personalidade e do estilo de vida das personagens. Além disso, a paisagem expressa os estados emocionais da alma, estabelecendo uma relação simbólica entre o ambiente e os sentimentos. Assim, tanto a protagonista quanto a natureza são idealizadas como símbolos de pureza e essência divina, com a figura feminina frequentemente construída à imagem da Virgem Maria.

Autor de mais de 20 títulos, Taunay tem seu nome inserido no cânone literário brasileiro e é facilmente encontrado em qualquer livro de história e análise literária. No entanto, o autor foi, quase sempre, estudado acerca das obras *A retirada da Laguna* (1871) e *Inocência* (1872). O próprio Taunay considerava estas duas obras como as mais importantes. Em seu livro *Memórias*, o autor relata:

[...] Talvez possa parecer imodéstia de minha parte; mas não sei, nutro a ambição 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” (Taunay, 1990, p. 124, grifos do autor).

Para Silvio Romero, em *História da Literatura Brasileira* (1960), a obra de Taunay se destaca em duas categorias: os romances da roça e do sertão e os das cidades e dos salões, sendo os primeiros preferíveis. Nota-se, assim, a primeira classificação da obra do autor de *Inocência*.

No decorrer da análise feita por Romero, fica claro que ele não submete ao juízo de valor, nenhuma obra específica, ele considera a produção artística de Taunay como um todo e finaliza sua exposição afirmando que:

Possuía o autor de *Inocência*, em maior escala que o de Assis, o sentimento da paisagem, mais do que o conhecimento direto da natureza brasileira, e Távora, posto que em grau inferior, o tom campestre. É o maior elogio que lhe pode ser feito; porque no mais não suporta o paralelo, nomeadamente com aqueles dois grandes mestres do romance nacional. A sua obra, tomada em conjunto, como forma e como fundo, é consideravelmente inferior à do autor de *Senhora* e à do escritor de Brás Cubas revela um espírito mais limitado e menos possante. Falta-lhe a imaginação, a poesia, a eloquência, a graça que enchem as páginas de Alencar, a finura, a perspicácia, a elegância e distinção no dizer, que avultam nas de Machado de Assis. (1960, p. 1496)

Veríssimo, em *História da Literatura Brasileira* (1969), Assim como Silvio Romero destaca as origens de Taunay:

(...) não obstante a sua dupla origem estrangeira, era um genuíno brasileiro de índole e sentimento. Não lhe faltavam sequer sinais das nossas peculiaridades, o que lhe completava a caracterização nacional. A sua literatura de inspiração, sentimento e intenção brasileira é a expressão sincera desta sua feição. O seu europeísmo ainda muito próximo, apenas lhe transparece no ardor com que, apesar de conservador de partido se empenhou por idéias liberais que a seu ver deviam atrair e facilitar a imigração européia, da qual foi ardoroso propugnador (1969, p.217)

Veríssimo cita que a obra recebeu recomendação considerável de Francisco Otaviano, poeta romântico, que escreveu que a obra é feita de

(...) impressões diretas de paisagens, cenas, tipos e fatos gerais, apenas idealizados por uma recordação que devia de ser saudosa, havia neste, com uma representação esteticamente verdadeira, ao mesmo tempo singela e forte, do sertão e da vida sertaneja no Brasil central, um sincero sentimento, uma simpatia real, sem excesso de sensibilidade, do seu objeto. Não obstante desfalecimentos de estilo, havia mais nele o mérito da novidade. (Verissimo 1969, p. 218).

Afrânio Coutinho afirma ser Taunay, escritor de transição entre o Romantismo e o Realismo, devendo ser situado mais próximo daquele do que deste. Há, portanto, uma discordância com a afirmação de Romero. Sua concepção do mundo tem muito do idealismo sentimental sobre a observação e a análise. Prosseguindo a análise de *Inocência*, Coutinho declara que:

(...) é uma história sentimental estruturada segundo os moldes do melhor romance romântico, mas Taunay quis enriquecê-la de valores secundários reais, objetivos, retirados da vida imediata. Nem sempre, porém, foi capaz de utilizar esses valores como romancista, de integrá-los de modo adequado no mundo de *Inocência*. Daí o seu realismo, cópia fiel de alguns detalhes da realidade, mas ainda longe de ser a visão realista do mundo, que apareceria em romancistas posteriores (1970, p.458).

O livro *História da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, anteriormente mencionado, enquadra a produção literária de Taunay no romantismo por não romper com o olhar individualista do período. Para o crítico, no capítulo intitulado “Sertanistas. Bernardo Guimarães, Taunay e Távora”, os romancistas deste período são inferiores a Alencar em termos de arte literária. Bosi, a respeito do Visconde de Taunay relata que:

[...] Taunay idealiza, mas parcialmente, porque seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como típico. Viajante mais sensual do que apaixonado, incapaz do empenho emotivo de um Alencar, a sua realidade é por isso mesmo mais tangível e mediana. 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. Mas nada mais fez que se comparasse sequer à realização de *Inocência* [...] (Bosi, 1989, p.161).

Divergindo um pouco de Alfredo Bosi, neste trabalho, sustentar-se-á que não se pode negar que Visconde de Taunay estimula a renovação, valorizando ao máximo os temas e motivos locais, sendo um grande teórico e propugnador de uma linguagem brasileira.

Próximas da leitura de Alfredo Bosi acerca da obra de Taunay são as análises feitas por Massaud Moisés. A respeito da composição das personagens, ele indaga:

Arquetípicas, por conseguinte, as personagens de *Inocência*, mas elaboradas sobre matrizes românticas: pelo psiquismo acionado por paixões extremas, concentradas no assassinio e no suicídio, e mesmo por sua estratificação, movimentam-se no âmbito romântico. Delimitadas desde o começo e para sempre, planas, evoluem para um futuro predeterminado pelas condições ambientais e pelo caráter que ostentam. De psicologia pronta e cristalizada, não guardam surpresas, e à semelhança de tantas no universo do Romantismo, deixam-se descrever e perquirir antes e independentemente da ação que lhes permitiria expandir o *ego* imprevisível e as intenções cultas por trás da máscara social. Nada escondem ou fingem, simplesmente por não haver planos ou relevos estabelecidos entre ser e parecer: como que talhadas em pedra inteiriça, mostram-se realmente como são, na primitividade do temperamento e da conduta (Moisés, 1985, p. 285).

Trazendo Antonio Candido para analisar o romance regionalista do século XIX, daremos enfoque a uma importante questão levantada pelo crítico em “A literatura e a formação do homem”. Candido é quem mais se detém na crítica a Taunay, afirmando que é um caso que se destaca na literatura de seu tempo, para a qual trouxe sua experiência de guerra e sertão filtrada através da sensibilidade. Ele enfatiza que:

[...] o Regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta e cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica (Candido, 2002, p. 87).

E mais adiante, ainda sobre o regionalismo do século XIX, o crítico diz:

[...] No conjunto, foi uma tendência falsa, correspondendo a modalidades superficiais de nacionalismo, baseada numa distância insuperada entre o escritor e seu personagem, que ficava reduzido ao nível da curiosidade e do pitoresco (Candido, 2002, p. 87-88)

Ainda em *A literatura e a formação do homem*, Candido questiona:

Por que tentar uma notação fonética rigorosa para a fala do rústico e aceitar para a do narrador culto o critério aproximativo normal? (Candido, 2002, p. 89).

Conforme Candido, Visconde de Taunay:

(...) viajava de lápis na mão, registrando as cenas de viagem em desenhos de “ingênuo paisagista” como se qualifica. Desenhos de traço elementar, com efeito, mas atentos à realidade e transpondo-a com amenizada placidez, diferente do risco nervoso de outro romancista bem dotado para as artes plásticas – Raul Pompéia. (1959, p. 306).

O teórico Mikhail Bakhtin, na obra *Estética da criação verbal* (2000), analisa o período de transição do romantismo para o realismo num contexto literário europeu do século XIX, caracterizando as obras como “romance de viagem”. Para Bakhtin “são características deste tipo de romance o grupo social, a etnia, seus costumes são registrados num espírito ‘exótico’, as distinções e os contrastes são objetos de uma percepção bruta” (Bakhtin, 2000, p. 224-225).

Inocência é considerada uma obra-prima da literatura sertanista do século XIX, marcando o encerramento da era romântica no Brasil. Publicado em 1872, o romance apresenta um retrato detalhado do interior do país, destacando personagens típicos e os costumes enraizados da sociedade da época. A narrativa evidencia as rígidas normas de comportamento, tanto no contexto social quanto no familiar, oferecendo uma visão fiel das tradições e valores que regiam a vida no sertão brasileiro:

Por temperamento e cultura, o Visconde de Taunay tinha condições para dar ao regionalismo romântico a sua versão mais sóbria. Homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com 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 da obra. (Bosi, 1989, p.160).

Bosi (1989) pontua, também, a qualidade do regionalismo romântico da obra, que poderia conter também outro olhar “realista” construído pelo autor da obra *Inocência*. A verossimilhança presente na obra, apontada pelo crítico, talvez se deva à realização das muitas andanças do romancista pelo interior do país como político e militar. O crítico afirma que:

No âmbito do nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto, méritos que o público logo reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições [...]. (Bosi, 1989, p.161).

O espaço retratado na narrativa caracteriza-a como regionalista e, como Bosi (1989) assinala, a verossimilhança não fica apenas no espaço físico, mas se constitui do todo, abordando tudo que entra para a definição do próprio gênero sertanista, como os personagens e sua ligação com a terra e o lugar onde vivem.

O espaço narrativo de *Inocência* abrange uma região acidentada do sertão brasileiro, no sul de Mato Grosso, atualmente Mato Grosso do Sul. Nesse cenário, vive Pereira, um

mineiro que impôs à sua filha, Inocência, um casamento arranjado com Manecão, um homem rude e violento. A trama se intensifica com a chegada de Cirino, um viajante que se apresenta como curandeiro, com conhecimentos farmacêuticos e aparência de médico. Seu objetivo era angariar dinheiro para pagar dívidas de jogo, curando as enfermidades dos sertanejos. Ao encontrar Pereira, que lhe oferece hospedagem, Cirino descobre que Inocência está doente e passa a cuidar dela.

A história se torna ainda mais dinâmica com a chegada de Meyer, um naturalista alemão, e seu assistente José Pinho (conhecido como Juque). Meyer viaja ao sertão em busca de novas espécies de borboletas para seus estudos e também se instala na casa de Pereira. A partir desse ponto, a narrativa se desenvolve a partir das interações entre os personagens principais e os que vivem na casa: Tico, um anão que protege Inocência, Maria Conga, a escrava e empregada da família, além de outras figuras secundárias mencionadas no enredo.

Dentre os vários temas explorados no romance, destaca-se o conflito entre razão e amor, especialmente a luta do herói pelo amor impossível – um tema recorrente no romantismo. O sentimento entre Cirino e Inocência não é planejado; nasce do acaso. Quando Pereira conduz Cirino ao quarto da filha para examiná-la, o narrador descreve minuciosamente a beleza da jovem, marcando o início de uma paixão proibida.

Apesar de bastante escorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante. Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e cumpridos a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces. Era o nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado. Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lençol, descera um nada a camisinha de crivo que vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença. (Taunay, 2000, p.47).

A descrição de Inocência oferece ao leitor indícios do que está por vir, antecipando os desdobramentos da trama. Isso se torna ainda mais evidente quando o narrador manifesta sua perspectiva sobre a postura de Cirino ao ministrar o segundo tratamento à jovem: *“Saiu-se mal de tudo isso; por que, se tratava da cura de alguém, para si arranjava enfermidade e bem grave”* (Taunay, 2000, p. 61). Nesse trecho, o narrador sugere que, ao tentar curar Inocência, Cirino acaba contraindo uma espécie de mal próprio – uma enfermidade sentimental, marcada pela paixão inevitável e o sofrimento que dela pode advir.

Essa observação narrativa antecipa o conflito emocional do protagonista, preparando o leitor para os desafios e angústias que ele enfrentará. A confirmação dessa previsão surge logo adiante na narrativa, quando o narrador comenta explicitamente os sentimentos de Cirino

por Inocência, consolidando a ideia de que seu amor estará inevitavelmente ligado à dor e ao infortúnio.

Aquele venusto rosto que contemplara a sós; aqueles formosos olhos, cujo brilho a furto percebera, aquele colo alabastrino que a medo se descobrira, aquelas indecisas curvas de um corpo adorável, todo aquele conjunto harmonioso e encantador que vira à luz de frouxa vela, fatalmente o lançavam nesse pélago semeado de tormentos que se chama paixão! (Taunay, 2000, p.61-2).

Cirino se encontra profundamente apaixonado por Inocência, mas a consciência das dificuldades que cercam esse amor o angustia. Ele já percebe que viver esse sentimento será um desafio, possivelmente por conhecer a personalidade rígida de Pereira, pai da jovem, e sua postura protetora e inflexível em relação à filha. Além disso, o peso das normas sociais e dos costumes do sertão intensificam sua inquietação.

Como se esses obstáculos não fossem suficientes, Cirino descobre que Inocência já está prometida a Manecão, um homem rude e agressivo. Essa revelação agrava ainda mais seu sofrimento, pois reforça a impossibilidade desse amor e a iminência de um desfecho marcado por conflitos e provações:

Então está tudo decidido! Perguntou Cirino com vivacidade. –Boa dúvida!...Já lhe tenho dito mais de uma vez. Hoje é coisa de pedra e cal... Se até trato o Manecão de filho... A honra desta casa é também honra dele. –Mas e sua filha? – Que tem? – Gosta dele? – Ora se!... Um homenzarrão...desempenado. E, quando não gostasse, é vontade minha, e está acabado. Para felicidade dela e, como boa filha que é, não tem que piar... (Taunay, 2000, p.108).

No trecho mencionado, Cirino enfrenta o desespero ao descobrir que Inocência está prestes a se casar com Manecão, um matrimônio imposto por seu pai e que não leva em consideração a vontade da jovem. Esse fato evidencia a condição de submissão de Inocência, que, inicialmente, não tem outra escolha senão acatar a decisão paterna, seguindo os rígidos costumes da época.

Além dessa imposição, outro motivo de angústia para Cirino é a incerteza sobre os sentimentos de Inocência. Ele não sabe se seu amor é recíproco, o que aumenta ainda mais sua aflição e torna sua situação ainda mais dolorosa:

Tudo causa desgosto: só se pensa na pessoa a quem se quer, a todas as horas do dia e da noite, no sono, na reza, quando se pede a Nossa Senhora, sempre ela, ela, ela!... o bem amado...e...
– Oh! Interrompeu a sertaneja com singeleza, então eu amo...
– Você? indagou Cirino sofregamente.
– Se é como...mecê diz...
– É... é eu lhe juro!...
– Então... eu amo, confirmou Inocência.
– E a quem! ... Diga a quem? Houve uma pausa, e a custo retrucou ela ladeando a questão:
–a quem me ama. (Taunay, 2000, p.109).

Cirino, ao descobrir que seu amor por Inocência é correspondido, transforma essa paixão no propósito central de sua existência, desencadeando o conflito que levará ao desfecho trágico da narrativa. Sua trajetória o coloca na posição de herói romântico, mas não no modelo clássico idealizado, e sim em uma versão mais humanizada.

Diferente do herói tradicional, que personificava a perfeição moral, ética e estética, Cirino é um personagem com contradições e limitações. Ele não possui uma origem nobre nem uma missão grandiosa, mas é impulsionado por um amor que desafia as convenções sociais e familiares. Essa luta desesperada para viver seu sentimento coloca Cirino em um lugar intermediário entre o herói clássico e o herói romântico característico da literatura do século XIX, mais próximo da realidade e das emoções humanas:

A sua fisionomia e maneiras de trajar denunciavam de pronto que não era homem de lida fadigosa e comum ou algum fazendeiro daquelas cercanias que voltasse para casa. Trazia na cabeça um chapéu de Chile de abas amplas e cingindo de larga fita preta, sobre os ombros um ponche-pala de variegadas cores e calçava botas de couro da Rússia bem feitas e em bom estado de conservação. Tinha quando vinte e cinco anos, presença agradável, olhos negros e bem rasgados, barba e cabelos cortados quase a escovinha e ar tão inteligente quanto decidido. (Taunay, 2000, p.25).

Nesse trecho, percebe-se claramente como Cirino se afasta do modelo tradicional do herói clássico. Diferente das figuras heroicas impecáveis da literatura épica e cavaleiresca, ele é um personagem ambíguo, cuja identidade não está completamente definida. Seu conhecimento em farmácia e sua capacidade de curar moléstias conferem-lhe um ar de respeito e confiança entre os sertanejos, mas sua falta de formação oficial e o uso do título de "doutor" sem legitimidade demonstram que ele também é um homem comum, sujeito a falhas e autoengano, como afirma o próprio narrador: “Curandeiro, simples curandeiro, ia por toda a parte granjeando o tratamento de doutor, que gradualmente lhe foi parecendo, a si próprio, título inerente a sua pessoa e que tinha incontestável direito” (Taunay, 2000, p. 36).

Essa característica aproxima Cirino de um herói mais realista, típico do final do Romantismo e da transição para o Realismo. Ele não é um guerreiro nobre nem um homem de moral inquestionável, mas alguém que busca um lugar no mundo, tentando equilibrar suas limitações com seus desejos e princípios. Essa humanização do herói contribui para a complexidade da narrativa, tornando-a mais rica e próxima da realidade. Neste momento, o narrador se mostra até irônico ao mencionar a posição de Cirino:

Bem formado era o coração daquele moço, sua alma elevada e incapaz de pensamentos menos dignos; entretanto no íntimo do seu caráter se haviam insensivelmente enraizado certos hábitos de orgulho, repassado de tal ou qual charlatanismo, oriundo não só da flagrante insuficiência científica, como da roda em que sempre vivera. (Taunay, 2000, p.36)

Essa construção de Cirino como um herói ambíguo reforça a transição da literatura romântica para um realismo mais evidente. A ironia do narrador ao descrever sua "alma nobre" ao lado de características como o orgulho e a charlatanice já antecipa ao leitor que esse não será um herói convencional. Essa imagem do herói torna-se mais ambígua com a revelação de outro fato a Pereira: “– Vosmecê a modo que está triste! Disse ele. Deixou alguma coisa de seu lá por trás! / – Homem, para ser franco, respondeu Cirino dando um suspiro, deixei; e essa coisa é uma dívida... dívida de jogo. – Não imagina, replicou Cirino, com verdadeiro sentimento, quanto me amorfina essa maldita dívida.” (Taunay, 2000, p.37). Sua dívida de jogo e a influência do tio falsário adicionam camadas de complexidade à sua personalidade, tornando-o mais humano e menos idealizado, não condizente com a perfeição moral de um herói clássico virtuoso.

Esse arrependimento de Cirino reforça sua complexidade como personagem e o aproxima ainda mais de um herói humanizado, em oposição ao arquétipo clássico de virtude inabalável. Seu reconhecimento do erro e o peso da consciência que carrega indicam um conflito interno entre suas fraquezas e seu desejo de agir corretamente.

Essa oscilação entre virtude e falha torna Cirino um personagem mais crível e dinâmico dentro da narrativa. Diferente do herói romântico idealizado, que normalmente é moralmente irrepreensível, Cirino se constrói como alguém capaz de refletir sobre suas ações e tentar mudar seu destino. Esse traço também fortalece a dramaticidade da história, pois sugere que, apesar de seus erros, ele ainda é digno de empatia e identificação por parte do leitor.

Além disso, o ambiente do sertão impõe desafios que moldam Cirino de forma distinta dos heróis clássicos. Diferente dos cavaleiros honrados da tradição literária, ele precisa se adaptar à realidade dura do interior, onde o pragmatismo muitas vezes se sobrepõe à virtude absoluta. A questão da honra, tão valorizada na cultura sertaneja, coloca Cirino em um dilema: ele ama Inocência, mas está inserido em um contexto social no qual esse amor é proibido e perigoso.

Esse perfil de herói imperfeito o aproxima das personagens realistas que surgiram com mais força na literatura brasileira após o Romantismo, como os protagonistas de Machado de Assis e Aluísio Azevedo. Cirino, portanto, pode ser visto como uma figura de transição, um herói que ainda carrega traços românticos, mas que já apresenta as contradições e falhas características de um herói moderno.

Luciene Oliveira (2009) faz uma leitura da questão da jogatina vivida por Cirino e afirma:

O jogo, principal causa de Cirino naquele sertão, apresenta duas facetas: a morte, para as pessoas envolvidas nessa atividade, principalmente para viajantes, e pessoas que praticam a jogatina são consideradas de nenhuma índole, e com poucas economias que veem no jogo um meio de enriquecerem (Oliveira, 2009, p.18).

Além disso, o contexto do sertão, com seus valores rígidos de honra e moralidade, impõe desafios que tornam seu arrependimento ainda mais significativo. Ele sabe que sua trajetória não será fácil e que qualquer desvio pode ter consequências irreversíveis, o que intensifica a tensão narrativa e o torna um protagonista mais envolvente.

Essa oscilação do narrador entre ironizar e defender Cirino é um dos elementos que tornam sua construção ainda mais rica e complexa. Ele não é simplesmente um herói clássico ou um vilão disfarçado, mas um personagem que carrega tanto falhas quanto virtudes. O jogo e a falsa identidade como “doutor” criam um contraste interessante: ao mesmo tempo em que engana os outros, Cirino também parece ser vítima das circunstâncias e de suas próprias escolhas equivocadas.

A narração, ao adotar esse tom ambíguo, permite que o leitor também oscile entre a simpatia e a desconfiança em relação ao protagonista. Isso gera uma dinâmica mais envolvente na leitura, pois a figura de Cirino nunca se cristaliza em uma única interpretação. Ele pode ser visto como um homem que busca redenção ou apenas como alguém tentando se beneficiar da situação.

Essa dualidade do herói, aliada à visão irônica do narrador, sugere que *Inocência* não apenas reproduz os clichês do romance romântico, mas também dialoga com eles, inserindo nuances psicológicas e sociais que tornam a obra mais sofisticada.

Nesse contexto, Oliveira afirma que:

Assim cria-se uma dualidade para este herói: de um lado, o narrador demonstra a aparência de um jovem escrupuloso, inicialmente afirmando a imagem de um herói romântico perfeito; e de outro, transfigura-o num ser marcado pelo descrédito pelo título assegurado de doutor e as dívidas de jogo (Oliveira, 2009, p.19).

apesar da ambiguidade e da falta de perfeição moral, Cirino ainda se encaixa no arquétipo do herói romântico, pois sua jornada é movida pelo amor idealizado e inatingível. Sua trajetória reforça a noção do amor como um sentimento sublime, mas condenado ao fracasso, o que é uma marca do romantismo.

O desfecho trágico, com Cirino morrendo pelas mãos de Manecão, confirma essa característica do gênero: o destino implacável impede a concretização do amor, reforçando a

ideia de que o mundo real, com suas convenções sociais e barreiras impostas, não permite que os amantes fiquem juntos: “– Conhece Nocência? uivou Manecão com voz terrível. E de sopetão tirando uma garrucha da cintura, desfechou-a à queima-roupa em Cirino” (Taunay, 2000, p.163).

Cirino é morto pelo rival porque despertou o amor em Inocência, fazendo com que a jovem não aceitasse o casamento arranjado pelo pai. Ao morrer, Cirino chama pela amada: “E com esforço, no último alento, murmurou mais e mais baixo: Inocência. (Taunay, 2000, p.165). Essa fatalidade também serve para exaltar a pureza do sentimento. No romantismo, muitas vezes, a morte do herói não representa um fracasso, mas sim a suprema prova de seu amor. Cirino, ao morrer por Inocência, transcende suas imperfeições e se torna o mártir de sua própria paixão, consolidando-se como um herói trágico dentro do ideal romântico.

O desfecho de *Inocência* reforça ainda mais o tom trágico e romântico da narrativa, pois não apenas o herói sucumbe ao destino cruel, mas a própria heroína também tem um fim misterioso e melancólico: “Inocência, coitadinha... exatamente nesse dia fazia dois anos que seu gentil corpo fora entregue a terra, no imenso sertão de Sant’Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade” (Taunay, 2000, p.167).

O fato de o narrador não revelar a causa exata da morte de Inocência contribui para a atmosfera de fatalidade e mistério que envolve sua figura. A sugestão de que ela morreu pouco depois de Cirino pode ser interpretada de várias formas: tristeza profunda, doença, ou até mesmo uma idealização da morte por amor – um tema recorrente na literatura romântica.

Esse desfecho também reforça a impossibilidade do amor dentro das rígidas normas sociais e familiares do sertão. Inocência, assim como outras heroínas românticas, parece destinada a um final trágico, pois sua pureza e idealização não encontram espaço no mundo real. Isso confirma a visão do romantismo de que o amor verdadeiro e absoluto muitas vezes só pode se realizar plenamente na morte, onde não há mais barreiras sociais ou imposições familiares.

A história de *Inocência* já traz traços do Realismo, uma vez que incorpora uma ampla variedade de elementos linguísticos e temáticos, além de apresentar uma notável verossimilhança. Essa característica é amplamente reconhecida por diversos críticos e contribuiu para o grande prestígio da obra.

Taunay soube como ninguém representar a figura do homem sertanejo, valendo-se de diversos recursos para conferir verossimilhança à narrativa. O uso da linguagem típica do sertão, a minuciosa descrição do espaço, a ambientação temporal e a construção dos

personagens aproximam a obra de uma realidade característica da época. Nesse entrelaçamento entre ficção e realidade, desenvolve-se também o amor romântico, elemento que insere o romance no contexto do Romantismo.

O amor inatingível entre Cirino e Inocência dá origem a um novo perfil de herói, marcado pela dualidade de caráter e comportamento. A morte do protagonista assume um papel essencial na trama, pois o consolida como um herói romântico, conferindo ao amor um aspecto eterno. Diante da perda do amado, Inocência sucumbe, entregando-se à morte. Dessa forma, ambos imortalizam sua paixão, unindo-se simbolicamente em uma existência além da vida, tornando-se, assim, mártires do amor romântico.

O desfecho de *Inocência* reforça o ideal do amor romântico como algo que transcende a vida terrena, alcançando a eternidade. A morte dos protagonistas não representa apenas um fim trágico, mas a consagração desse amor como algo puro, inalcançável no mundo real e, por isso, destinado a existir apenas em outra dimensão.

A ambiguidade de Cirino como herói também contribui para modernizar a figura do protagonista romântico. Ele não é perfeito nem idealizado como os heróis do primeiro Romantismo, mas um homem com falhas e contradições, o que o torna mais humano e realista. Ao mesmo tempo, seu amor por Inocência mantém viva a essência do idealismo romântico.

Taunay, com sua precisão descritiva e a construção detalhada do cenário sertanejo, equilibra habilmente a ficção e a realidade. Ele insere a obra dentro do Romantismo, mas já aponta para elementos que antecipam o Realismo, como a caracterização mais complexa das personagens e a ambientação rigorosa, quase documental, do sertão brasileiro. Isso faz de *Inocência* uma obra marcante na literatura brasileira, transitando entre estilos e consolidando a tradição do romance sertanista.

No quarto capítulo, analisamos o enredo do romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, destacando a construção e a profundidade de seus personagens.

Situado no sertão de Mato Grosso, o livro se destaca pela descrição minuciosa da paisagem, dos costumes e do modo de vida da população local, elementos que conferem à narrativa um forte caráter documental. A história gira em torno da jovem Inocência, que vive sob a rígida tutela do pai, o rude Pereira, e se vê envolvida em um romance proibido com Cirino, um viajante que se apresenta como prático de farmácia. A obra equilibra características do Romantismo e do Realismo, abordando temas como fatalismo, honra e o choque entre o destino individual e as imposições sociais.

A protagonista, Inocência, encarna o ideal de pureza e submissão feminina típico do Romantismo, mas, ao mesmo tempo, sua trajetória trágica revela um desencanto mais próximo do Realismo. Criada em um ambiente isolado e dominado pela autoridade paterna, a jovem se apaixona por Cirino, mas suas vontades são irrelevantes diante das decisões de seu pai, que já prometera sua mão ao grosseiro Manecão. Essa relação de poder evidencia a condição da mulher na sociedade patriarcal do século XIX, tema recorrente na literatura da época. A figura de Inocência, portanto, está entre a idealização romântica da mulher e a crítica social presente na narrativa.

Outro aspecto relevante do romance é sua ambientação regionalista, marcada pelo detalhismo na descrição da paisagem e dos costumes locais. Taunay, que teve experiência como engenheiro militar e explorador, utiliza seu conhecimento do sertão para construir um cenário autêntico e verossímil. As descrições da fauna, da flora e das dificuldades do sertanejo contribuem para a criação de um espaço que, além de servir como pano de fundo para a trama, assume um papel quase protagonista, influenciando o comportamento das personagens e reforçando o tom fatalista da história. Essa fusão entre natureza e destino humano aproxima Inocência da tradição literária naturalista, mesmo que a obra ainda mantenha fortes traços do Romantismo.

A presença do cientista Meyer, um naturalista alemão que estuda borboletas, insere um interessante contraponto à cultura local e traz à tona o embate entre civilização e primitivismo. Enquanto Meyer representa o olhar estrangeiro sobre o Brasil, movido pela curiosidade científica e pela busca do conhecimento, os habitantes do sertão o veem com desconfiança, associando-o a forças sobrenaturais. Essa oposição ressalta a tensão entre o progresso e a tradição, um tema recorrente na literatura brasileira do período. Além disso, a inclusão do cientista estrangeiro também revela o contato do Brasil com o pensamento científico europeu, reforçando a dualidade entre racionalidade e crenças populares.

Através de uma leitura cuidadosa, buscamos entender como o autor desenvolve as figuras centrais da obra, como a própria Inocência e outros personagens-chave, explorando suas motivações, relações e a maneira como representam o contexto social e cultural da época. O enredo, marcado por conflitos interiores e externos, revela as nuances da psicologia dos personagens e como essas características influenciam a narrativa.

A estrutura narrativa de *Inocência* reforça o caráter trágico da história. A impossibilidade do amor entre Inocência e Cirino e a resolução dramática da trama seguem um modelo próximo ao das tragédias clássicas, em que as personagens são aprisionadas por

um destino inexorável. O desfecho, marcado pela morte da protagonista, reforça a ideia de um mundo regido por forças intransponíveis, em que os desejos individuais são anulados pelas regras sociais e pela brutalidade da vida no sertão. Essa perspectiva diferencia o romance de outras obras românticas da época, que frequentemente apresentavam finais mais idealizados ou conciliatórios.

Além do aspecto social e trágico, o romance de Taunay também se destaca pelo estilo refinado e pela riqueza linguística. A escrita do autor equilibra lirismo e precisão descritiva, criando imagens vívidas do sertão e das emoções das personagens. O uso de expressões regionais e o cuidado com a ambientação linguística conferem autenticidade ao texto, tornando-o um importante documento da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, a influência do Romantismo se faz presente na construção da narrativa, especialmente na idealização de sentimentos e na sensibilidade das descrições.

A recepção crítica de *Inocência* foi amplamente positiva, sendo considerada uma das melhores realizações do romance regionalista brasileiro. Sua publicação contribuiu para a valorização da literatura que retratava o interior do país e influenciou autores posteriores que também se dedicaram à representação da vida sertaneja.

Ao longo do capítulo, investigamos o impacto de *Inocência* na Literatura Brasileira, considerando sua importância na construção do movimento romântico no Brasil. A obra não apenas reflete os ideais românticos de subjetividade, emoções intensas e a idealização da natureza durante o século XIX, mas também se insere em um momento de transformação cultural, ao propor uma reflexão sobre valores, moralidade e as tensões sociais da época. A análise do impacto de *Inocência* permitiu compreender sua contribuição para o desenvolvimento da literatura nacional, ao integrar elementos da tradição europeia e ao mesmo tempo oferecer uma perspectiva local e única.

Por fim, *Inocência* permanece como uma obra fundamental para o entendimento da literatura brasileira do século XIX, pois consegue conciliar o regionalismo com uma narrativa envolvente e profundamente humana. A tragédia da protagonista ressoa ainda hoje como um retrato da condição feminina em sociedades patriarcais, enquanto a riqueza descritiva do sertão brasileiro faz da obra um marco na tradição literária nacional. Dessa forma, o romance de Visconde de Taunay não apenas documenta um período e um espaço específicos, mas também transcende sua época ao tratar de temas universais, como o amor, o destino e a luta contra as imposições sociais.

5 AS EPÍGRAFES DE INOCÊNCIA

O romance *Inocência*, publicado em 1872, considerado o melhor romance sertanejo do Romantismo, retrata a vida rústica do sertanejo, a paisagem, os hábitos, os costumes, os tipos humanos com pouca dose de idealização e fantasia. O romance está estruturado em trinta capítulos e o epílogo. Os capítulos são nomeados de acordo com o espaço e com as personagens: *O Sertão e o Sertanejo*, *O Viajante*, *O Doutor*, *A Casa do Mineiro*, *Aviso Prévio*, *Inocência*, *O Naturalista*, *Os Hóspedes da Meia- Noite*, *O Medicamento*, *A Carta de Recomendação*, *O Almoço*, *A Apresentação*, *Desconfianças*, *Realidade*, *Histórias de Meyer*, *O Empalamado*, *O Morfético*, *Idílio*, *Cálculos e Esperanças*, *Novas Histórias de Meyer*, *Papilio Innocentia*, *Meyer Parte*, *A Última Entrevista*, *A Vila de Sant'ana*, *A Viagem*, *Recepção Cordial*, *Cenas Íntimas*, *Em Casa de Cesário*, *Resistência de Corça*, *Desenlace*, *Epílogo*, *Reaparece Meyer*.

Em Taunay, o uso das epígrafes, destacados na primeira página de cada capítulo, não pode remeter a outra coisa senão a algo que transcriba, em sua modernidade, deliberações editoriais já conhecidas. Quase sempre é patente a relação da epígrafe com o conto correspondente. Restrita à correlação temática, por exemplo, frustra-se a leitura impregnada do método interpretativo tradicional comumente aplicado a inscrições, aquele que tateia um significado cristalino a partir do lugar da citação, aquele que dela requer límpida antecipação, resumo ou comentário. Certas epígrafes parecem reclamar autonomia, feito enunciações independentes.

Devemos reconhecer que a obra *Inocência* possui grande valor literário, que a obra *Memórias* é importante para conhecermos características da vida do Visconde de Taunay, em que o autor avançou em algumas questões de caracterizações e de “impressão” e “lembança” do sertão. Porém, esses elementos já eram possíveis de serem reconhecidos em nossas leituras das obras de Taunay e nos comentários de Candido a respeito destas. A reedição das *Memórias* e a reedição de *Inocência*, de Hildebrando Campestrini, como romance “símbolo” do estado do Mato Grosso do Sul, inserindo o sertanejo de fala exótica e a mulher submissa ao homem como “símbolos” da cultura brasileira e do Mato Grosso do Sul, construindo o processo bárbaro de transmissão da cultura como apontou Walter Benjamin.

Nesse trabalho de pesquisa, podemos dizer que Visconde de Taunay traduziu intertextualmente a rede dramática de textos que datam da Antiguidade Clássica até o Romantismo europeu, por meio de fragmentos correspondentes a obras provenientes dessas

temporalidades, como as epígrafes. Como bem pontuado por Rita Fortes (2005), cada um dos trinta capítulos é precedido por uma epígrafe, denotando que Taunay estabelece um diálogo com a tradição da Antiguidade Clássica, assim como permeia a Bíblia e chega ao Romantismo europeu.

De modo geral, uma epígrafe (escrita sobre ou escrita em) visa condensar significados, podendo se relacionar semanticamente com a ideia de sinopse, designação ou preceito. Antecedendo, porém, um texto literário, pode ser simples adereço ou conformar, a partir de uma citação relevante, uma legitimação cultural necessária. Também pode funcionar duplamente: como referência intertextual, que remete o texto literário a um regime discursivo determinado, e como protocolo de leitura, um índice programático para o leitor, indicando-lhe que a narrativa desenvolve a citação, é interpretável pela citação ou hospeda a citação.

De acordo com Eziel Belaparte Percino (2018),

Uma epígrafe pouco ajustada às possibilidades narradas, mesmo às possibilidades mais amplas e flexíveis, pode explicitar fratura, violação ou disritmia entre discursos: pode estar associada a uma estratégica falta de função, que opera como uma interrogação perene, frustrando a correlação com a narrativa, apartada propriamente da afirmação, da negação ou do comentário.

Ficaria a cargo do leitor uma atribuição de pertinência ou a epígrafe representaria em si um apontamento monolítico, inconfundível? As epígrafes poderiam ser entendidas como unidades constitutivas de uma complexidade incessante, isto é, como argumentos em expansão? Poderiam gozar de um estatuto semântico especial, identificável somente por certa unidade sintática ou oracional, devendo quando muito funcionar como sinédoques do texto original, no jogo da parte pelo todo?

As epígrafes de Taunay se desdobram numa relação dicotômica epígrafe/romance (relação intertextual), e epígrafe/epígrafe (relação intratextual), e constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio status, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base (o romance).

No romance objeto deste estudo, o autor faz uso das epígrafes de maneira estratégica, empregando-as como elementos que antecipam temas, sugerem leituras e ampliam a intertextualidade da obra. Cada capítulo é introduzido por uma epígrafe, frequentemente retirada de textos literários, filosóficos ou históricos, estabelecendo um diálogo entre a narrativa e outras tradições discursivas. Esse recurso demonstra um refinado conhecimento do autor sobre a literatura e a cultura de sua época, além de reforçar a seriedade e a profundidade da história que será narrada. Dessa forma, as epígrafes não apenas servem como ornamento, mas desempenham uma função essencial na construção do sentido da obra.

O uso das epígrafes em *Inocência* também reflete a formação erudita de Taunay, que, ao selecionar trechos de autores consagrados, confere legitimidade e autoridade à sua narrativa. Além disso, as citações escolhidas ajudam a estabelecer o tom da obra, que transita

entre o lirismo romântico e a observação realista do sertão brasileiro. Algumas epígrafes evocam o destino trágico das personagens, sugerindo desde o início a impossibilidade do amor entre Inocência e Cirino, enquanto outras ressaltam aspectos da cultura e da moralidade da sociedade sertaneja do século XIX. Assim, Taunay utiliza esse recurso para preparar o leitor emocionalmente para os acontecimentos narrados, guiando sua interpretação.

Outro aspecto interessante do uso das epígrafes em *Inocência* é a maneira como elas contribuem para o jogo de contrastes presente no romance. Se por um lado algumas epígrafes reforçam a idealização romântica do amor e da natureza, por outro lado, muitas delas antecipam a dureza da realidade e a inflexibilidade das normas sociais. Esse contraste reflete a própria estrutura da obra, que combina elementos do Romantismo, como a exaltação dos sentimentos e da paisagem, com aspectos do Realismo, como a crítica à opressão feminina e ao determinismo social. Dessa forma, as epígrafes atuam como um fio condutor que conecta diferentes níveis de interpretação e camadas de significado dentro da narrativa.

Pretende-se, portanto, analisar, neste capítulo da dissertação, a correspondência de *Inocência* com a literatura ocidental nas epígrafes que antecedem cada capítulo do romance, para corroborar que Taunay demonstra uma consciência sofisticada do papel das epígrafes, tornando-as parte integrante da experiência de leitura. Elas não apenas enriquecem o texto principal, mas também desafiam o leitor a estabelecer conexões entre os trechos citados e os acontecimentos narrados. Essa prática reflete um uso refinado do paratexto, conforme discutido por Gérard Genette, ao transformar as epígrafes em elementos que moldam a recepção da obra. Assim, a presença constante dessas citações ao longo de *Inocência* reforça a complexidade do romance e sua inserção em uma tradição literária que valoriza o diálogo entre diferentes textos e discursos.

O texto *Um Diálogo com a Tradição nas Epígrafes de Inocência*, de Rita Félix Fortes, foi fundamental para entender a função das epígrafes no romance de Visconde de Taunay, oferecendo uma análise aprofundada sobre como elas estabelecem um diálogo intertextual com a tradição literária. A autora destaca como as epígrafes, longe de serem simples adornos, desempenham um papel crucial na construção do sentido da obra, funcionando como pontos de contato entre *Inocência* e outros textos literários, filosóficos e históricos.

Fortes argumenta que as citações antecipam temas importantes do romance, como a pureza da protagonista e a tensão entre o destino individual e as imposições sociais,

ampliando a complexidade da narrativa e revelando o conhecimento erudito de Taunay, que incorpora essas referências para enriquecer a leitura do seu próprio texto.

Além disso, o trabalho de Fortes oferece uma contribuição valiosa ao esclarecer como as epígrafes de Inocência dialogam com a literatura europeia e a tradição romântica, ao mesmo tempo em que refletem questões culturais e sociais do Brasil do século XIX. A autora explica como o uso dessas citações estabelece uma conexão com autores clássicos e contemporâneos, e como Taunay, ao selecionar e traduzir as epígrafes, cria uma teia de significados que ressoam tanto no contexto literário quanto no histórico, ampliando a interpretação da obra. Dessa forma, o texto de Rita Félix Fortes foi essencial para desvelar as camadas mais sutis do romance e para reconhecer o papel das epígrafes como elementos essenciais na criação de um diálogo intertextual, enriquecendo a compreensão da obra de Taunay.

A transcrição de cada uma das epígrafes será conservadora, respeitando a grafia do manuscrito, ainda que manifeste idiosincrasias ortográficas, e mantendo a pontuação original e a acentuação original, não se permitindo qualquer alteração.

5.1 Capítulo I – O sertão e o sertanejo

O Romantismo, como o Classicismo, é também um estado de espírito permanente do homem, um *pathos* interior, que, em determinado momento, fez-se movimento artístico e literário, unificado pelos traços de estilo comuns aos escritores e artistas do séc. XIX.

Na literatura, pode ser definido como estilo artístico individual e temporal, que ilustra um período histórico único, pois dono de uma concepção da vida e método literário próprios.

O movimento romântico decorreu de uma transformação estética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, inspirada nos modelos medievais. A mudança, consciente e de âmbito europeu, cristalizou-se em uma escola unificada, com características gerais e comuns às várias nações ocidentais e a todas as artes. Conjugando elementos positivos e negativos no plano das ideias, sentimentos e formas artísticas, mas reafirmando uma só concepção literária e artística, uma única atitude em face da natureza, um mesmo estilo poético, o Romantismo tomou conta do espírito ocidental e, aos poucos, dominou todas as artes.

Há no Romantismo uma ausência de regras e formas prescritas: a norma suprema é a da inspiração individual, que dita a maneira própria de elocução, determinando o predomínio

do conteúdo sobre a forma. A individualidade do autor é que modela o estilo, por isso caracterizado pela espontaneidade e entusiasmo das emoções e resultante da vontade do artista.

A literatura alemã é das mais ricas da Europa. Sua evolução multissecular revela uma alternância peculiar, entre períodos de ascendência clássica ou neolatina (era medieval, Iluminismo, Barroco) e períodos de afirmação artística autóctone (*Sturm und Drang*, Romantismo, Expressionismo).

As epígrafes do primeiro capítulo do livro, cujo título é *O sertão e o sertanejo*, são retiradas de Fausto, obra do romântico alemão Goethe, e do pré-romântico francês J. J. Rousseau e ambas estão perfeitamente articuladas à história como um todo e ao capítulo de forma específica.

O movimento chamado *Sturm und Drang* ('tempestade e ímpeto) concretiza o combate contra o iluminismo, enaltecendo os ideais da liberdade artística e da liberdade política, antecedendo, assim, o Romantismo e a Revolução Francesa. São seus expoentes o grande filósofo e escritor Herder, o dramaturgo e poeta Schiller (1759-1805), mundialmente famoso por suas tragédias *Maria Stuart*, *Die Räuber* (*Os Santeadores*), *Don Carlos*, e o jovem Goethe, com o romance *Die Leiden des pigen Werther* (1774; *Os sofrimentos do jovem Werther*). Com Goethe (1749-1832), a literatura alemã atinge sua expressão culminante. Sua tragédia *Fausto* é o maior poema da língua alemã, ao passo que sua lírica amorosa e seus romances lhe granjeiam reputação universal.

1ª Epígrafe: *Fausto* (2ª parte) – Goethe

Todos vos bem sentis a ação secreta Da natureza em seu governo eterno, E de íntimas camadas subterrâneas. Da vida o indicio a superfície emerge.

A obra de Johann Wolfgang von Goethe é um marco da literatura ocidental, abrangendo diversos gêneros, como poesia, teatro, ensaios filosóficos e romances, e refletindo uma profunda compreensão da natureza humana e do mundo. Sua escrita é marcada pela síntese entre o racionalismo iluminista e a busca romântica por subjetividade e emoção, o que torna sua obra tão multifacetada e inovadora.

Tomando por base os estudos de Dax Moraes (2015) e Marcus V. Mazzari (2015), constatou-se que, através de textos como *Fausto*, Goethe explora temas existenciais como o

conflito entre o bem e o mal, a busca pelo conhecimento absoluto e o dilema da liberdade humana. Além disso, sua poesia, repleta de imagens poderosas e sensibilidade estética, revela uma constante reflexão sobre a natureza, a vida e o amor. Sua visão de mundo, influenciada por sua formação científica e seu interesse por filosofia, misticismo e mitologia, traz à tona uma perspectiva holística da existência, na qual o ser humano é visto como parte de uma realidade maior e em constante transformação. Dessa forma, Goethe não só se estabeleceu como um dos maiores nomes do classicismo alemão, mas também antecipou muitas das questões que viriam a ser centrais no romantismo e na literatura moderna.

A primeira parte do *Fausto* é publicada em 1801 (embora o fragmento da primeira parte tenha sido publicado alguns anos antes), quando então Goethe têm sólida relação com a estética de Schiller (uma estética em que as formas são consequência das vivências e a própria estética passa a ser visão de mundo). A correspondência entre ambos marca um referencial para a história da literatura, já que neste diálogo se delineavam e analisavam as perspectivas e os contornos da nova literatura alemã e quiçá mundial. A segunda parte do *Fausto* é publicada somente em 1832, trinta anos depois, ao final da vida de Goethe, e sua carga mística e oracular é indubitavelmente maior, guardando seu próprio contexto e seu próprio significado, profundamente atrelados às vivências de Goethe neste largo período que se dá entre os dois escritos.

A história se passa na idade média, e é carregada de termos específicos do período. Mas a temática presente, embora na forma seja medieval, é a temática eterna e universal dos valores em face dos prazeres. Malgrado seu cunho epistemológico denso, não deixa de ser belo e suave no sentido literário.

Hermann Glockner, famoso estudioso da filosofia alemã neste período, dá a Goethe status não apenas de filósofo, no sentido mais tradicional do termo, mas também de divisor de águas dentro da história da filosofia. Goethe expressa em verso e prosa o espírito de sua época; a nova visão de mundo de um povo que busca desesperadamente novos paradigmas.

É sabido que Goethe extasiava-se pela natureza, pelas mais simples paisagens campestres, dos lagos, das florestas, e perdia-se num êxtase quase místico diante do mar bem como de uma sinfonia. Esta profunda sensibilidade espiritual, que revestia o mundo de magia e segredo, grandeza e emoção, marca toda a sua obra do começo ao fim; mas é no *Fausto* que ela se torna mais patente.

A epígrafe de Goethe, que pode ter sido retirada do *Fausto*, revela uma profunda reflexão sobre a ação invisível e constante da natureza em relação ao mundo e à vida humana.

Ao afirmar que "todos vos bem sentis a ação secreta / Da natureza em seu governo eterno", o autor sugere que, embora não possamos ver diretamente as forças naturais em ação, é possível perceber seus efeitos em nosso cotidiano. A "ação secreta" faz referência aos processos sutis e imperceptíveis que regem o universo, como as leis naturais que operam de maneira contínua e incessante. Essa força invisível é eterna, funcionando como um princípio fundamental que organiza tanto o macrocosmo da natureza quanto o microcosmo da existência humana, sendo essencial para o equilíbrio e o fluxo da vida.

Por outro lado, a frase também aponta para uma manifestação mais visível dessas forças, sugerindo que o que é oculto eventualmente se revela. Ao afirmar que "da vida o indício à superfície emerge", Goethe destaca o momento em que aquilo que estava nas "camadas subterrâneas", isto é, o que era desconhecido ou inacessível, torna-se perceptível, como se as camadas mais profundas da existência e da realidade viessem à tona. Essa expressão reflete uma visão da vida como algo em constante transformação, onde o que estava oculto no fundo, seja nas profundezas do ser humano ou nas forças naturais, acaba por se manifestar na superfície, trazendo à luz novas percepções e compreensões. É uma metáfora para o processo de revelação gradual das verdades universais, que surgem através da observação e da experiência.

De acordo com Rita Felix Fortes, a alusão a Goethe remete às forças secretas da natureza que conspiram para que, acidentalmente, Cirino encontre Pereira, o pai de Inocência, e, em virtude deste encontro, desvie do seu caminho. Este desvio implicará a sua morte. No entanto, no momento em que o encontro acontece, ele parece uma bênção para Cirino, que viaja pelo sertão em busca de clientes; para Pereira, que precisa de remédio para curar a filha, atacada pela maleita; e para Inocência.

O tema de Goethe – retomado por Taunay no primeiro capítulo – remete às forças do mal que podem subjazer às escolhas humanas, visto que, ao longo da travessia humana, os rumos podem mudar e um bem pode converter-se em mal. [...] É esta capacidade de o bem perder o rumo e converter-se em mal, que o desenrolar do romance confirma e que, em certa medida, é prenunciada pela epígrafe (Fortes, 2005, p. 218).

2ª Epígrafe: *O encanto da solidão* – J. J. Rousseau

Então com passo tranqüilo metia-me eu por algum recanto da floresta, algum lugar deserto, onde nada me indicasse a mão do homem, me denunciasse a servidão e o domínio;

asilo em que pudesse crer ter primeiro entrado, onde nenhum importuno viesse interpor-se entre mim e a natureza.

Jean-Jacques Rousseau é dos um mais lidos e estudados filósofos modernos por muitas razões. Dentre os filósofos do chamado século das luzes, que preconizavam a difusão do saber como o meio mais eficaz para se pôr fim à superstição, à ignorância, ao império da opinião e do preconceito, e que acreditavam estar dando uma contribuição enorme para o progresso do espírito humano, Rousseau, certamente, ocupa um lugar não muito cômodo.

Com base em Vera Helena Saad Rossi (2008), depreende-se que a obra de Rousseau é central para o pensamento filosófico e político moderno, marcando uma ruptura com as tradições do Iluminismo e influenciando profundamente as ideias sobre a liberdade, a sociedade e a natureza humana. Nas obras *O Contrato Social* e *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, Rousseau argumenta que a civilização, ao invés de aprimorar a humanidade, corrompeu a essência do ser humano, afastando-o da sua condição natural, livre e igualitária. Para ele, a sociedade moderna, com suas desigualdades e hierarquias, cria um sistema de opressão que transforma os indivíduos em escravos das convenções e da propriedade. Sua concepção do "bom selvagem" e a crítica à sociedade civilizada também se refletem em sua obra mais pessoal, *As Confissões*, onde explora sua própria vida e a ideia de uma busca sincera pela verdade interior. A centralidade de Rousseau na filosofia política também se reflete em sua proposta de um "contrato social" em que a soberania popular e a vontade geral deveriam ser a base para uma sociedade justa e livre. Sua obra, marcada por uma tensão entre a busca pela liberdade individual e os limites da sociedade, continua a inspirar debates contemporâneos sobre democracia, igualdade e o papel do Estado.

A ideia central no pensamento de Rousseau, a noção de natureza não poderia deixar de exercer uma função de destaque no texto *Devaneios do Caminhante Solitário*, seu último escrito autobiográfico, pois, sendo a filosofia de Rousseau composta por oposições, é à natureza que ele frequentemente recorre para desenvolvê-las, o que não poderia ser diferente nesse texto.

A palavra *natureza* denota, nos *Devaneios*, um conceito ao qual Rousseau recorre ao encontrar-se em solidão, por ter sido expulso do mundo dos homens e, consequentemente, por não se identificar mais com este mundo humano. Dada a impossibilidade de permanecer em sociedade, Rousseau se lança para a oposição desta, ou seja, para o âmbito primitivo da

natureza, que teve sua força originária, e benéfica, oculta pela maleficência e alienação do âmbito social, o mundo dos homens. Rousseau, portanto, reivindica a natureza ao isolar-se, procura acessá-la, afastando-se dos homens, o que coincide com sua pretensão de acessar verdadeiramente a si mesmo. A natureza, então, manifesta-se pelo recolhimento de Rousseau, concedendo-lhe ele mesmo, ou seja, aquilo que ele trata como o seu “natural”. Neste caso, ela significa tanto uma potência exterior que compõe o mundo terreno em sua pureza, ou seja, não tocado pelo homem, quanto a sua potência interna, ou melhor, as suas pré-disposições que determinam suas ações e reações. Há, então, uma natureza física, que é sentida, e que consiste no que Rousseau chama de ordem natural; e, também, uma natureza humana, que sente aquela e determina nossas ações e reações; em outras palavras, essa natureza interior são as nossas inclinações naturais.

Rousseau, em suas caminhadas, mostra sua sensibilidade e capacidade de introspecção e o seu deslumbramento pela natureza que, em cada tempo de solidão, descortina-se com mais beleza. Neste ponto vale registrar que suas caminhadas já refletem de certa maneira um Rousseau em crise, perseguido pela sua própria vontade de finalizar um projeto de formação que concretamente fosse aceito em seu tempo. Como isso não se materializa ele enxerga inimigos, afasta-se de círculos sociais, prefere um mundo sem linguagem: a botânica.

O excesso de ocupação das pessoas, a pressa as impede de ver, de reparar. A solidão não tem o propósito de retirar-se da cultura, mas implica cultivar a sensibilidade para ativar uma reconciliação com a natureza que preserve o desenvolvimento humano. Significa ficar atento tanto aos desígnios da natureza quanto àqueles indicados pela cultura.

Rousseau sente-se atraído por uma perspectiva da natureza que se vincula ao devir e a uma espécie de sentido em afirmar a vida, enfrentando a tradição da razão e apontam muitas outras forças que estão à disposição do ser humano. Isso não significa negar a razão virando um sonhador e/ou um irracionalista, significa incluir e enfrentar outras formas de conhecer.

O devir, em Rousseau, apresenta-se como um reencontro com a natureza. Fica expresso, mais uma vez, nos devaneios de um caminhante solitário que faz confidências e escolhe pensar solitariamente. Talvez não seja apenas uma escolha, mas uma necessidade de habitar um mundo menos falante e interativo. Cada vez mais tem dificuldades com o convívio social e como o reconhecimento desejado não se efetiva, melhor habitar um mundo desprovido de palavras, mas repleto de beleza natural. Já é agora a condição da maturidade, de quem muito viveu e decide dar si mesmo o direito de distanciar-se do que não agrada.

Rousseau é incisivo e indica que existe na natureza uma força do Bem, da justiça, que ficou prejudicada nos processos civilizatórios convencionais. Insistiu em apresentar ao mundo um projeto de formação que conduzisse o ser humano para o Bem.

Rousseau encanta-se com a Natureza em suas caminhadas, seu depoimento é de que aquilo que está vivendo em seu sossego é de tal forma agradável, que poderia permanecer nesse estado para toda a vida. A natureza, para Rousseau, é pura, bela, organizada. Precisamos caminhar em direção a um estado anterior às alterações provocadas pelo progresso, o que implica recuperar a natureza que ainda temos e que nos está sendo roubada enquanto nos educam e formam. Perdemos a dimensão da harmonia da natureza, de um convívio social mais espontâneo, menos regrado pelas etiquetas e pela linguagem, fomos convencidos de que na natureza não está a ordem, ela virá de fora, depende de intervenções da razão, da medida, das regras e dos conceitos.

A natureza do sertão mato-grossense é o tema principal que visa à construção da figura do homem sertanejo no romance regional. A segunda epígrafe do primeiro capítulo estabelece uma correlação precisa com a idealização rousseana a respeito da natureza enquanto perfeição, ainda intocada pelas máculas da civilização. A descrição da paisagem no romance situa-se espacialmente na região limítrofe entre Mato Grosso – onde se passa a história – Minas Gerais, São Paulo e Goiás, região ainda parcamente povoada no século XIX.

A epígrafe de Rousseau reflete uma busca pela autenticidade e liberdade em um mundo que, para ele, está excessivamente marcado pela civilização e pela opressão humana. Ao afirmar que se metia em "algum recanto da floresta" ou "algum lugar deserto", o autor revela seu desejo de se afastar da sociedade, em busca de um espaço puro e intocado, onde pudesse experimentar uma conexão direta e sem mediações com a natureza. A menção a "onde nada me indicasse a mão do homem" é uma crítica à intervenção humana no mundo natural, sugerindo que a presença do ser humano, com suas construções e estruturas sociais, corrompe e domina a essência da liberdade e da harmonia natural. Para Rousseau, a civilização, com suas convenções e desigualdades, simboliza a "servidão e o domínio", criando barreiras que afastam o ser humano de sua verdadeira natureza.

O desejo de encontrar um "asílo" onde pudesse crer ter "primeiro entrado" é uma metáfora para o retorno a um estado primordial de pureza e liberdade, algo que Rousseau idealiza como o "bom selvagem". Ao buscar esse lugar em que "nenhum importuno viesse interpor-se entre mim e a natureza", ele expressa a vontade de viver em um estado de autonomia e harmonia, livre das imposições e corrupções da sociedade. Esse pensamento está

intimamente ligado à sua filosofia política e social, em que defende a ideia de que a civilização, longe de ser um progresso, tem degradado as condições naturais do homem, afastando-o de sua verdadeira essência. O afastamento da "floresta" e a busca por esse lugar isolado refletem, portanto, a tentativa de restaurar uma forma de vida mais simples, mais verdadeira e menos sujeita ao controle e à repressão da ordem social.

A descrição fidedigna do narrador parece ter saído de uma idealizada página de Rousseau. Interpretando-se a descrição acima, resultante do desejo do pré-romântico francês de poder usufruir do contato com a natureza de forma direta, sem interferências da civilização, fica evidente que o que Rousseau sonhara, as personagens de Taunay vivenciam, apenas com a diferença que estas não têm plena consciência deste privilégio (Fortes, 2005, p. 219).

Durante todo o capítulo I, o narrador descreve primeiramente a localização geográfica deste sertão que, em seguida, introduz detalhes da vegetação arbórea do cerrado, distinguindo-o, assim, em suas peculiaridades. Neste sentido, o narrador parte da descrição de um contexto mais amplo, o sertão, para um contexto mais restrito, a Vila de Santana, a casa e, posteriormente, o quarto. Quando apresenta o espaço inicial, o narrador marca a extensão e o isolamento como elementos caracterizadores.

Costa extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província do Mato Grosso a estrada que da Vila de Sant 'Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. (...) rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, e caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões (p. 9).

Com esta passagem, o narrador mostra a paisagem totalmente rural que ainda permeia o sertão no final do século XIX. O sertanejo guarda uma relação direta com o sertão porque resiste à distância da "civilização".

5.2 Capítulo II – O viajante

3ª Epígrafe: Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée

Próprio de espírito sorumbático, é andar sempre calado: tagarelar é o encanto e a alma da vida.

Quando conhecemos o enorme papel que o teatro desempenhou no século XVIII, o nome de Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée, dramaturgo francês do primeiro século XVIII (1692-1754), destaca-se como uma figura protagonista no advento da sensibilidade ao teatro

na primeira metade do século XVIII e no surgimento de uma nova comédia. Ele é mais conhecido como o criador da chamada “comédia chorosa” (gênero que também não goza de muito boa reputação, embora tenha representado uma das mais importantes novidades literárias do século XVIII), muito embora sua produção dramática seja multifacetada: além da comédia comovente, patética ou séria – renunciando o drama burguês –, ela abrange tanto os gêneros da parada social, tragédia, encantamento pastoral, tragicomédia, comédia ligeira ou farsas, por vezes acompanhadas de música, cantos e danças. A poética e a dramaturgia do autor afirmam-se com força, assim como o significado moral e político de um teatro que ainda hoje faz um sentido inegável.

Gênero relativamente mais livre que a tragédia, a comédia, assim como o romance, ecoa e interpreta essas transformações melhor do que a tragédia. Se alguns autores adotam incansavelmente a fórmula de Molière, outros tentam harmonizar a comédia com a nova sociedade, especialmente com os novos valores que se impõem, bem como com os novos espectadores que exigem da comédia algo diferente do mero entretenimento. A comédia de Nivelles de La Chaussée não era insensível às profundas transformações que a sociedade francesa sofreu na transição de um século para o outro, tanto do ponto de vista da sociedade como da sensibilidade.

A partir de Catherine François-Giappiconi (2009), verificou-se que as obras de Nivelles de La Chaussée permitem ao leitor entrar em contato com uma espécie de teatro a que não está, ou melhor, ao qual acredita já não estar habituado, e que é de fato muito mais moderno do que se poderia pensar, oferecendo textos que, apesar da distância temporal que deles o separa, correm o risco de ser mais emocionantes ou pelo menos mais interessantes do que ele poderia acreditar.

A epígrafe do teatrólogo francês La Chaussée reflete uma visão crítica sobre o comportamento introspectivo e taciturno, associando-o ao "espírito sorumbático", que sugere uma disposição melancólica, reservada e até mesmo pessimista. A primeira parte, "Próprio de espírito sorumbático, é andar sempre calado", indica que o silêncio constante é uma característica daqueles que estão imersos em um estado de tristeza ou falta de alegria. A palavra "sorumbático" transmite a ideia de uma pessoa que se encontra distante da vivacidade das interações sociais, possivelmente em busca de uma reflexão interior ou até mesmo de um certo isolamento. Para La Chaussée, essa atitude parece ser vista como uma forma de renúncia ao prazer das trocas humanas, em que a comunicação e o diálogo desempenham um papel fundamental no equilíbrio emocional e na vivência das relações.

Por outro lado, ao afirmar que "tagarelar é o encanto e a alma da vida", o autor coloca a fala como um elemento essencial para o prazer e a vivacidade do ser humano. A palavra "tagarelar", neste contexto, não carrega necessariamente uma conotação negativa, mas sim destaca a importância da comunicação contínua, das conversas e das interações sociais como fontes de energia e satisfação. La Chaussée parece sugerir que a troca verbal é o que dá cor à vida, o que a torna dinâmica e cheia de significados, contrastando com a passividade e o isolamento do silêncio. Dessa forma, ele eleva o ato de falar como algo vital para o ser humano, uma fonte de prazer que alimenta a alma e a conectividade social. A frase, em sua totalidade, sugere que, enquanto o silêncio pode ser associado à tristeza ou à falta de engajamento com o mundo, a fala e a comunicação fluída são vistas como aspectos fundamentais da experiência humana, que contribuem para a alegria e a conexão com os outros.

A epígrafe, portanto, reporta ao prazer da tagarelice humana. Ao longo do romance, Taunay mimetiza a fala coloquial, incorporando discursos de grupos sociais. Todo o texto foi construído por meio de diálogos, como se fosse uma peça de teatro. Essas qualidades textuais justificam a o entendimento do romance como obra especialmente rica em referências ao contexto social e mental do século XIX (Fortes, 2005, p. 219).

4ª Epígrafe: *Dom Quixote* – Cervantes

Comigo, respondeu Sancho, meu primeiro movimento é logo tal comichão de falar que não posso deixar de desembuchar o que me vem à boca.

O *engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* é considerado uma das grandes obras da literatura mundial. Este romance se caracteriza pelo seu grande senso crítico, tanto às características da literatura quanto à sociedade do século XVII. *Dom Quixote* é uma narrativa sobre a vida de um homem com uma situação financeira confortável, com cerca de 50 anos de idade e que gostava de ler histórias fantásticas. De acordo com o seu enredo, Alonso Quijano enlouqueceu por causa da leitura exagerada de histórias de ficção. A sua paixão por histórias de cavalaria o levou a vender algumas de suas propriedades para comprar todos os livros possíveis. A perda do sentido de realidade o leva a crer que poderia se tornar um herói como os das histórias que ele tanto admirava e, dessa maneira, levar justiça para onde fosse necessário, como um cavaleiro da época medieval.

Embora o personagem seja conhecido em todo o mundo, poucas pessoas realmente leram a integralidade desta obra-prima de Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616).

Com suporte em Maria Augusta da Costa Vieira (1998) e Aníbal Quijano (2005), entendeu-se que *Dom Quixote*, um dos primeiros romances modernos da literatura espanhola, inova, principalmente, na mudança dos modelos clássicos da literatura greco-romana. O conceito clássico de herói, vindo da literatura grega, apresenta um indivíduo bem conhecido por seus feitos extraordinários. Ao longo do tempo, tais personagens "divinos" falharam em se adequar à vontade coletiva e o herói clássico foi conseqüentemente rebaixado a um "herói problemático". A construção do novo foco heróico é uma ideia nascida durante os tempos modernos e é representada principalmente no personagem protagonista.

A epígrafe “Comigo, respondeu Sancho, meu primeiro movimento é logo tal comichão de falar que não posso deixar de desembuchar o que me vem à boca”, reflete o caráter espontâneo e, por vezes, impetuoso do personagem Sancho Pança. Ao usar a expressão "comichão de falar", Sancho descreve de forma bem-humorada a necessidade incontrolável que sente de se expressar, como se a palavra fosse uma reação física que não consegue ser contida. Essa metáfora sugere que a fala, para Sancho, é quase uma urgência natural, algo que surge de dentro dele sem mediação ou reflexão profunda. Isso destaca a diferença entre ele e o seu senhor, Dom Quixote, que é mais reservado e idealista, buscando um controle mais consciente sobre suas ações e palavras. A fala de Sancho, portanto, se caracteriza pela informalidade e pela autenticidade, fazendo dele um personagem que, mesmo sem grande sofisticação, exibe uma sabedoria popular e uma sinceridade cativante.

Além disso, a frase revela um dos traços mais marcantes de Sancho: sua natureza simples e descomplicada, que se contrapõe à complexidade do seu mestre. O uso da expressão “desembuchar o que me vem à boca” indica uma sinceridade direta e uma falta de censura em suas palavras, uma característica que muitas vezes serve como um alívio cômico na obra. Ao falar sem filtros, Sancho se distancia das convenções sociais e das normas da corte, posicionando-se como alguém mais próximo da sabedoria popular e da verdade crua. Essa espontaneidade de Sancho é, de certa forma, uma forma de autenticidade que, mesmo em sua simplicidade, oferece ao leitor uma visão mais realista e pé no chão da vida, em contraste com os sonhos elevados e as fantasias de Dom Quixote. A fala irreprimível de Sancho, portanto, não é apenas uma característica cômica, mas também uma forma de resistência à complexidade excessiva que permeia a visão idealista de seu mestre.

Ao longo do segundo capítulo, Pereira é apresentado como o centro de uma família de tipo patriarcal rural, possuidora de certa posse, personificando tipicamente, por assim dizer, os valores do homem rústico em suas relações com a família e os moradores da redondeza. O narrador chama-lhe “legítimo sertanejo, explorador dos desertos”. Quase como um nômade, instalou-se num retiro “perdido” no cerrado do sul do Mato Grosso.

Ele tem uma personalidade alegre, um tipo bonachão e tagarela. Com certo ar simpático, supersticioso em situações da vida cotidiana. Também é um pouco caipira e preconceituoso, ou seja, é arraigado em princípios e ideias limitadas em relação à educação de sua filha e na maneira de viver a vida em geral.

Pereira não é uma pessoa má, apenas vive culturalmente obtuso em seus princípios fechados, limitados. Ao encontrar Cirino no caminho, fala sem parar, sem qualquer constrangimento, assim como Sancho, que admite ter um incontrollável prazer em fazê-lo quando encontra algum interlocutor. Sua tagarelice dá ao segundo capítulo, bem como a vários outros, um tom cômico e leve que escamoteia a tragédia que as forças ocultas estão a engendrar. “A minha língua fica às vezes tão doida que se põe logo a bater-me nos dentes... que é um Deus nos acuda e... não há que avisar: água vai! Por vezes já me tem vindo dano, mas que quer? É sestro antigo” (p.16-7).

O contraste entre os dois personagens é revelado a partir do encontro na estrada de Cirino, homem da cidade, com Pereira, o sertanejo. Essas diferenças sociais e culturais são sempre bem marcadas, pois são através delas que é apresentado o universo do homem sertanejo.

Nota-se que a aparência de Pereira já está maltratada, envelhecida ou descuidada, o que define o seu modo de vida mais rude e de alguém que se sustenta por meio de um trabalho braçal, agrário. Outras características do homem sertanejo, por viver isolado de qualquer “civilidade”, são chamadas pelo narrador de uma fisionomia alegre, tagarela e bonachã.

O narrador comenta que o pai de Pereira possuía alguma coisa de sua, era honesto, e, além disso, tinha outros seis filhos. Pereira casou muito cedo, foi proprietário de uma lojinha de ferragens, possuía três escravos, perdeu a mulher há muito tempo e vivia há 12 anos naqueles fundões. A caracterização do sertanejo se opõe frontalmente a de Cirino e apresenta os valores do povo que vive naquele interior.

Isso fica evidente quando Cirino verifica a falta de recursos básicos, como remédios e outros artigos simples naquelas redondezas, ou quando percebe a dificuldade em visitar os doentes afastados. Sertão e sertanejo são fortes e nobres por serem capazes de resistir à

distância e ao tempo que será gasto para buscar os recursos. A falta de acesso e as dificuldades daquela localidade chocam com a realidade de Cirino, o qual acreditava que a inesperada viagem duraria bem menos.

5.3 Capítulo III – O doutor

5ª Epígrafe: *A arte de amar* – Ovídio

Semeai promessas: a ninguém causam desfalque, e o mundo é rico de palavras. A esperança quando outros nela crêem faz ganhar muito tempo.

No III capítulo, há alusão a Ovídio (poeta latino), a Pope (poeta inglês do século VIII, que se inspirou em Ovídio), e a Molière (autor francês, cujo olhar perspicaz desvelou o ridículo da condição humana).

Com alicerce em Patrícia Prata (2007), estudou-se que a obra de Ovídio, um dos maiores poetas da literatura romana, é marcada por sua habilidade em explorar temas mitológicos e humanos com grande sensibilidade e engenhosidade. Seu trabalho mais famoso, *Metamorfoses*, é uma epopeia que reúne uma vasta gama de mitos gregos e romanos, oferecendo uma visão abrangente da transformação, tanto literal quanto metafórica, no mundo dos deuses e dos mortais. A obra reflete o interesse de Ovídio pela mudança como um processo inevitável e, muitas vezes, desejável, sendo o tema central das histórias de metamorfose, onde deuses e humanos se transformam uns nos outros ou em elementos da natureza.

Além disso, Ovídio é conhecido por sua abordagem inovadora da mitologia, recontando os mitos com uma perspectiva que frequentemente destaca a vulnerabilidade humana e os aspectos emocionais dos personagens, em contraste com as versões mais tradicionais e heroicas. Sua poesia também se distingue pelo tom sensual e explorador, como visto em sua obra *As Metamorfoses do Amor*, que aborda o amor e o desejo de maneira sofisticada e astuta, refletindo as complexidades das relações humanas.

Dessa forma, Ovídio se destaca não só por sua habilidade narrativa, mas também por sua capacidade de explorar a natureza humana em suas dimensões mais profundas, abordando desde as paixões mais elevadas até os desejos mais terrenos. Sua obra continua sendo uma fonte vital para a compreensão da mitologia clássica e da psicologia humana.

A citação de Ovídio refere-se à capacidade humana de semear promessas, mesmo que estas sejam vãs, visto que “a esperança, quando nela crêem faz ganhar muito tempo” (Ovídio, apud Taunay, p. 22).

A epígrafe de Ovídio sugere uma reflexão sobre o poder das promessas e das palavras, destacando sua natureza, muitas vezes, etérea e vazia, mas também sua capacidade de influenciar os outros e de criar uma sensação de expectativa. "Semeai promessas: a ninguém causam desfalque", significa que, ao fazer promessas, o indivíduo não perde nada, já que, em essência, elas são apenas palavras. Elas não exigem esforço real ou compromisso imediato, mas, ao mesmo tempo, têm o poder de gerar expectativas nos outros, algo que, muitas vezes, pode ser suficiente para manter as pessoas motivadas e em movimento. Essa visão das promessas como algo que não resulta em um custo real pode ser uma crítica sutil ao comportamento humano, que muitas vezes prefere alimentar esperanças e ilusões em vez de enfrentar a realidade de forma direta.

Por outro lado, a segunda parte da frase, "a esperança quando outros nela crêem faz ganhar muito tempo", revela a importância da esperança na dinâmica social e pessoal. Quando alguém acredita em promessas, essa crença cria uma ilusão de progresso ou de mudança que, embora muitas vezes vazia, serve para prolongar a ação ou a espera. A esperança, portanto, pode ser uma ferramenta poderosa de controle social ou de autossustentação, pois mantém as pessoas engajadas em um processo contínuo de expectativa, fazendo-as acreditar que algo benéfico está por vir. A frase sugere que, ao alimentar a esperança nos outros, pode-se "ganhar tempo", pois isso adia as ações necessárias ou os confrontos com a realidade, tornando-a uma estratégia tanto para quem promete quanto para quem ouve. Ovídio, assim, parece fazer uma observação sobre a natureza das promessas e das expectativas humanas, destacando como a crença nas promessas pode, de certa forma, ser um mecanismo de sobrevivência psicológica e social.

A promessa é um ato de linguagem, do qual é precedido por um processo decisório que acontece internamente no foro intrapsíquico envolvendo os verbos quero, posso e devo. Fazemos promessas a nós mesmos e aos outros, normalmente a quem nos importa ou a quem queremos que pense que nos importa. Alguns podem ser muito eficazes em cobrar as promessas feitas pelos outros, mas não tão bons em lembrar as proferidas por eles mesmos.

O momento da promessa costuma ser carregado de muita motivação, normalmente quando prometemos algo estamos crentes que este destino já está traçado, a promessa será cumprida. Mas nem sempre ocorre da forma que gostaríamos. Os ânimos tentem a reduzir

momentos ou dias depois da promessa feita e podemos perceber que, se foi preciso prometer algo, foi porque não seria fácil realizar.

Ao longo da obra, Cirino de Campos, o protagonista masculino, é colocado, claramente, como um charlatão, vez que se apresentava como doutor, mas não possuía a formação própria – era um suposto médico que irrompeu pelo interior praticando a cura sem nunca ter passado por uma formação técnica específica. No entanto, seus atos não eram tão diferentes dos de um acadêmico saído das faculdades do Rio de Janeiro ou de Salvador, no século XIX.

6ª Epígrafe: Pope

Ao morreres, dota a algum colégio ou a teu gato.

Alexander Pope (21 de maio de 1688 – 30 de maio de 1744) foi um poeta, tradutor e satirista inglês do século XVIII, reconhecido como um grande mestre formal, um expositor eloquente do espírito de sua época e um representante da cultura e da política do Iluminismo, com habilidade excepcional sobre a forma e a linguagem, além de um agudo senso crítico sobre a sociedade de sua época.

Com base na Encyclopedia Britannica (web), sua obra mais conhecida, *The Rape of the Lock*, é uma sátira brilhante que, ao narrar um evento trivial como o roubo de uma madeixa de cabelo, expõe as futilidades e as vaidades da alta sociedade inglesa do século XVIII, com uma combinação de humor e refinamento. Pope utiliza a forma do poema heróico e a linguagem elevadas para zombar das trivialidades da vida aristocrática, mostrando, assim, uma grande habilidade para subverter as convenções literárias. Além disso, sua *Elegia a Morte de uma Mulher* e o *Dicionário de Crítica* demonstram sua visão crítica sobre a moralidade e a hipocrisia da sociedade, e o uso da razão como uma ferramenta para compreender a ordem natural e social do mundo.

A obra de Pope reflete a ênfase dos neoclássicos na razão, na clareza e no equilíbrio, e ele se distingue por seu talento em combinar esses princípios com uma crítica social astuta e uma ironia afiada. Sua obra continua sendo um modelo de elegância formal, precisão linguística e incisiva observação da natureza humana.

An Essay on Man (Um ensaio sobre o homem) é um poema filosófico em dísticos heróicos publicado entre 1732 e 1734. Foi uma peça didática e abrangente, concebida para

ser parte de uma obra maior de filosofia moral que Pope nunca terminou. Suas quatro seções, ou “epístolas”, apresentam um argumento estético e filosófico para a existência de ordem no mundo, afirmando que sabemos que o mundo é unificado porque Deus o criou. Assim, é apenas nossa visão inferior que percebe a desunião, e é dever de cada homem lutar pelo bem e pela ordem.

Consistindo em quatro epístolas endereçadas a Lord Bolingbroke, ele apresenta uma ideia da visão de Pope sobre o Universo: não importa quão imperfeito, complexo, inescrutável e perturbador o Universo possa ser, ele funciona de forma racional de acordo com as leis naturais, de modo que o Universo como um todo é uma obra perfeita de Deus, embora para os humanos pareça ser mau e imperfeito de muitas maneiras. Pope atribui isso à nossa mentalidade limitada e capacidade intelectual. Ele argumenta que os humanos devem aceitar sua posição na "Grande Cadeia do Ser", em um estágio intermediário entre os anjos e as feras do mundo. Realize isso e potencialmente poderíamos levar vidas felizes e virtuosas.

O poema é uma declaração afirmativa de fé: a vida parece caótica e confusa para o homem no centro dela, mas de acordo com Pope ela é verdadeiramente divinamente ordenada. No mundo de Pope, Deus existe e é o que ele centraliza o Universo como uma estrutura ordenada. A inteligência limitada do homem só pode absorver pequenas porções dessa ordem e experimentar apenas verdades parciais, portanto o homem deve confiar na esperança, que então leva à fé. O homem deve estar ciente de sua existência no Universo e do que ele traz a ele em termos de riquezas, poder e fama. Pope proclama que o dever do homem é se esforçar para ser bom, independentemente de outras situações.

A epígrafe "Ao morreres, dota a algum colégio ou a teu gato" reflete a ironia e o humor característicos da obra de Alexander Pope. A recomendação de deixar uma doação, seja para uma instituição de ensino ou para um animal de estimação, sugere uma crítica às prioridades e valores da sociedade. A primeira parte, "dota a algum colégio", faz referência a um gesto tradicional de generosidade, muitas vezes esperado de indivíduos ricos ou influentes, que deixam legados para instituições de ensino, com o intuito de garantir sua perpetuidade ou reputação. No entanto, a segunda parte, "ou a teu gato", introduz um contraste inesperado e cômico, sugerindo que a doação poderia ser mais trivial ou até absurda, como destinar uma herança a um animal de estimação, algo aparentemente sem propósito ou valor social. Essa mudança de foco de algo nobre e institucional para algo insignificante e doméstico aponta para a futilidade das convenções sociais e para a ineficácia de certos gestos de filantropia quando comparados com as necessidades reais e essenciais da vida cotidiana.

Além disso, a frase pode ser vista como uma crítica às motivações por trás de muitas doações e legados, que, muitas vezes, buscam mais garantir uma imagem pública ou status social do que beneficiar realmente aqueles que mais precisam. Ao sugerir que a herança possa ser deixada a algo tão irrelevante quanto um gato, Pope nos provoca a refletir sobre o caráter genuíno das ações filantrópicas e sobre como, frequentemente, as grandes instituições e as figuras públicas dirigem suas ações mais pela vaidade ou pelo desejo de reconhecimento do que pelo verdadeiro bem comum. A ironia e o humor da frase são típicos da crítica social que Pope costuma fazer em sua obra, utilizando um tom leve para abordar questões mais profundas sobre a moralidade, a vaidade e a futilidade de certas convenções humanas.

No capítulo intitulado “O Doutor”, Taunay apresenta Cirino como nascido na província de São Paulo, “filho de um vendedor de drogas, que se intitulava boticário” (Taunay, 2002, p., p. 33), e desde muito cedo se acostumou às práticas medicinais. Expulso do colégio do Caraça, aos dezoito anos, “conseguiu, (...), ir servir de caixeiro numa botica velha e manhosa, onde entre drogas e receituários lhe foram voltando os hábitos da casa paterna” (Taunay, 2002, p., p. 35).

É como pretendo médico que Cirino de Campos se apresentou e conheceu Inocência, que sofria de “febres”, conforme descrição do texto. Não há uma referência a uma enfermidade específica da personagem. Cirino diagnosticou a doença de Inocência como malária.

Pelo diagnóstico exposto na obra, não é possível inferir, meramente, qualquer tipo de charlatanice por parte de Cirino de Campos. Após a descoberta das febres de enchentes, o tratamento de Inocência prosseguiu através de suador de folhas de laranjeiras da terra e de doses de sulfato de quinina – o que não seria, provavelmente, tão diferente de uma receita de um médico do século XIX. Também fora recomendado à paciente: “sossegue o seu espírito e reze duas ave-marias para que a quinina faça logo efeito” (Taunay, 2002, p., p. 48).

A citação de Pope é que legar o dote a um gato ou algum colégio dá no mesmo, visto que, o que importa é o jogo das palavras.

7ª Epígrafe: *O médico à força* – Molière

De todo a parte vem gente procurar-me, e se as coisas continuarem assim, sou de parecer que de uma vez devo dedicar-me à medicina. Acho que de todos os ofícios é este o preferível, porque, ou se faça bem ou mal, sempre no fim há dinheiro.

Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido por Molière (Paris, 1662-1673), foi um dramaturgo francês que, além de ator e encenador, foi considerado um dos mestres da comédia satírica.

Com base em Antonio Coimbra Martins (1982), a figura do médico na obra de Molière é frequentemente usada para satirizar as pretensões da classe médica e sua relação com a ignorância e a vaidade. Em peças como *O Doente Imaginário* (*Le Malade Imaginaire*) e *O Tartufo* (*Tartuffe*), Molière constrói médicos que, apesar de sua aparência de autoridade e conhecimento, muitas vezes são incompetentes, charlatões ou manipuladores. Essa representação crítica reflete a visão de Molière sobre os profissionais da medicina de seu tempo, que, embora ostentassem um saber científico, estavam muitas vezes distantes das necessidades reais de seus pacientes e mais preocupados com sua reputação ou com o lucro que podiam tirar da enfermidade alheia. Em *O Doente Imaginário*, por exemplo, o personagem principal, Argan, é retratado como um hipocondríaco que vive à mercê dos médicos, sendo constantemente enganado por esses profissionais, que se aproveitam de sua insegurança para prescrever tratamentos inúteis e caros, o que faz com que Molière critique a falta de ética e o oportunismo presente na profissão.

Por outro lado, a presença do médico nas comédias de Molière também funciona como uma crítica mais ampla à sociedade francesa do século XVII, que estava cada vez mais obcecada por aparências, status e saber formal, em detrimento da verdadeira sabedoria prática e da capacidade de discernir o verdadeiro do falso. Molière, ao exagerar as falhas de seus médicos, não só ridiculariza a classe médica, mas também questiona as hierarquias sociais e o sistema de ensino que permitia que pessoas sem verdadeira competência ou empatia assumissem papéis de autoridade. Através dessa crítica, ele sugere que a verdadeira cura não reside na pompa e nos conhecimentos superficiais, mas na honestidade, no bom senso e na compreensão das necessidades humanas. Dessa forma, a figura do médico, nas comédias de Molière, se torna uma ferramenta eficaz para explorar e ridicularizar as fraquezas de uma sociedade que colocava a razão e a ciência em um pedestal, muitas vezes sem a devida consideração pela humanidade e ética por trás de tais instituições.

No texto *O Médico à Força*, escrito em 1666, Molière utiliza o humor e a sátira para criticar tanto a classe médica quanto as convenções sociais da época. A peça narra a história de Sganarello, um camponês que, após ser forçado a se passar por médico, acaba se envolvendo em uma série de situações cômicas. Através de Sganarello, Molière faz uma

crítica direta à vaidade e à pretensão de certos médicos que, apesar de sua falta de competência real, se aproveitam da confiança cega que a sociedade deposita em sua autoridade. A obra ridiculariza a hipocrisia de profissionais que ostentam um saber sem fundamento e que, muitas vezes, enganam os pacientes com promessas e tratamentos inúteis. Sganarelle, que não possui nenhuma formação médica, se vê inadvertidamente aceito como médico, o que evidencia a crítica de Molière à fragilidade da profissão e à forma como os médicos eram, por vezes, vistos como infalíveis, independentemente de sua real competência.

Além disso, a peça também reflete sobre as relações de poder e controle social, destacando como os indivíduos, em busca de status e segurança, podem ser facilmente manipulados. Sganarello, ao ser forçado a desempenhar o papel de médico, ilustra a comédia de enganos, onde a identidade e a autoridade se tornam maleáveis, dependendo das circunstâncias e das expectativas externas. A obra é uma crítica ao conformismo social, ao mesmo tempo em que expõe a falta de autonomia de muitas mulheres da época, que são retratadas como figuras facilmente manipuláveis, como a esposa de Sganarello, que busca uma maneira de se livrar da opressão do marido. Molière, com sua sagacidade, utiliza essa comédia de erros para questionar as instituições e os sistemas de poder, propondo que, por trás da fachada de conhecimento e autoridade, muitas vezes se esconde a ignorância e a exploração. A peça, portanto, não apenas critica a classe médica, mas também reflete sobre o jogo de poder e as relações humanas no contexto social do século XVII.

A epígrafe de Molière reflete de forma irônica a visão de um personagem sobre a profissão médica, destacando, com sarcasmo, o valor financeiro da medicina, independentemente da qualidade do trabalho realizado. Ao dizer que "sempre no fim há dinheiro", o personagem revela uma percepção pragmática e até cínica da profissão, como se a medicina fosse uma área onde, apesar da falta de habilidade ou conhecimento, o resultado final – que é o lucro – seria garantido. Essa visão destaca a crítica de Molière à mercantilização da medicina, sugerindo que, para muitos, o importante não é oferecer cuidado eficaz ou curar as pessoas, mas, sim, garantir uma remuneração. Essa reflexão ironiza a aparência de prestígio da profissão médica, questionando sua verdadeira competência e o valor moral de muitos que se aproveitam da confiança da sociedade, sem se preocupar com a ética ou a qualidade dos seus serviços.

Além disso, a frase também pode ser interpretada como uma crítica à hipocrisia e à vaidade de algumas profissões, principalmente no contexto social do século XVII, quando a classe médica, muitas vezes sem grandes conhecimentos técnicos, desfrutava de uma posição

privilegiada. O tom de desdém e humor presente na fala sugere que, para o personagem, a medicina é apenas mais uma forma de obter lucro, independentemente dos méritos profissionais. A ironia de Molière, presente em muitas de suas obras, questiona as instituições e os valores da sociedade, expondo a fragilidade das aparências e a importância do dinheiro como motivação central para a prática de certas profissões. A frase, assim, serve para desmascarar a ideia de que a medicina é uma vocação nobre, propondo uma reflexão crítica sobre a ética, os interesses econômicos e o papel da profissão na sociedade.

A citação de Molière é a que se aplica com mais precisão ao capítulo que se analisa, visto que Cirino, como já afirmado anteriormente, embora não seja médico, apresenta-se como tal. Segundo o narrador, sua escolha resulta do fato de que o doutor: “penetra no interior das famílias, verdadeiros gineceus; tem o melhor lugar à mesa dos hóspedes, a mais macia cama; é, enfim, um personagem caído do céu” (p. 25).

Nascido na província de São Paulo, Cirino pertencia a uma família de classe social abastada, filho de um boticário e administrador do correio, entretanto, criado pelo seu padrinho, de tipo conservador e sistemático, mas intelectual e leitor de boa literatura. Por influência do seu padrinho, estudou em colégio jesuíta, de boa qualidade, até ser expulso com 18 anos completos.

Cirino é um homem cosmopolita, viajado, que tinha acesso a bens de consumo de alto valor e requinte e, por isso, distinguia-se do espaço sertão. Além disso, por meio do narrador, é possível perceber sua pouca idade e jovialidade, sendo tratado pelo primeiro nome, Cirino. Seus modos e cuidados com a sua aparência refletem o homem urbano. Sua personagem representa o mundo científico, moderno.

A doença de Inocência, possivelmente a malária, contribuía para um maior isolamento da personagem em relação às figuras masculinas. Conseguiram chegar perto dela apenas o “médico” Cirino, através de sua profissão, e o cientista alemão Meyer, que se intrigava com a moça reclusa nos confins de forma semelhante ao olhar de estranhamento que tinha pela natureza brasileira.

O que se seguiu após o tratamento de Inocência desenvolvido pelo dito médico foi sua plena recuperação. Neste sentido, o trabalho empreendido por Cirino de Campos foi muito bem realizado. Ele possuía prática no lidar com enfermidades e, a partir deste conhecimento habitual, passou a exercer seu ofício – o que era rotineiro no ambiente oitocentista brasileiro. Sua suposta charlatanice se tornaria irrelevante, na medida em que a filha de João Pereira não apresentava mais as tais febres.

Taunay, em nítido tom pejorativo, afirma que Cirino, “simples curandeiro, ia por toda a parte granjeando o tratamento de doutor, que gradualmente lhe foi parecendo, a si próprio título inerente à sua pessoa e a que tinha incontestável direito” (Taunay, 2002, p., p 36).

Prático em farmácia, possuía um famoso Dicionário de Medicina Popular, um *Chernoviz*, referência ao autor do compêndio, espécie de “livro de cabeceira” para orientá-lo no tratamento das doenças populares do sertão. No interior do Brasil, essas obras médicas eram muito importantes e prestavam bons serviços aos curandeiros que andavam por todo Brasil ajudando e curando pessoas.

Cirino continuou a trabalhar na região sempre assim: ouvia as queixas do paciente, consultava seu *Chernoviz* e receitava as ervas, bem como o sulfato de quinina para as febres. No texto, não há menção alguma sobre seus tratamentos não surtirem o efeito desejado. Ao contrário, a generosidade e a boa alma do “doutor” foram dignas de elogio no decorrer de todo o texto, especialmente no que tangia ao trato realizado com os doentes (Taunay, 2002).

Sobre o uso do *Chernoviz*¹, guia prático de saúde difundido durante o Império, ressaltamos algumas linhas do texto: “nada dizia Cirino por dignidade própria. Estava folheando o *Chernoviz* cujas páginas mostravam contínuo manusear, algumas até enriquecidas de notas e observações à margem” (Taunay, 2002, p. 100).

5.4 Capítulo IV – A casa do mineiro

8ª Epígrafe: *Ivanhoé* – Walter Scott

Está a cela na mesa. Torne o bom acolhimento desculpável o mau passado.

Sir Walter Scott foi um romancista e poeta escocês (Edinburgh, 15-VIII-1771 – Abbotsford, 21-IX-1832). Sempre procurou em seus romances retratar uma situação histórica em que houvesse profunda oposição de classes. Dotado de grande imaginação e cultura, seus romances caracterizam-se pela ação, aventura, humorismo, bem como pelo realismo no retrato dos personagens.

¹ O *Chernoviz* era um manual oitocentista, de saúde de grande utilidade em um país onde faltavam profissionais da área da Medicina. Foi escrito pelo médico polonês Pedro Luiz Napoleão Chernoviz, Ajudou a popularizar saberes médicos entre leigos, uma vez que era escrito em língua portuguesa em linguagem, relativamente, acessível (Guimarães, 2005).

Com suporte em José Gabriel Rodríguez Pazos (2013), entendeu-se que a obra de Walter Scott é fundamental para o desenvolvimento do romance histórico, gênero que ele ajudou a popularizar e a consolidar. Seus romances, como *Ivanhoé*, *Rob Roy* e *A Senhora de Avalon*, são marcados pela habilidade de Scott em misturar eventos históricos com personagens fictícios, criando tramas emocionantes e complexas que exploram os conflitos sociais, políticos e culturais da Escócia medieval e das Ilhas Britânicas.

O autor, ao retratar heróis e vilões imersos em batalhas históricas, como as Guerras das Rosas ou a luta pela independência da Escócia, não apenas entretinha seus leitores, mas também oferecia uma visão crítica sobre as questões de identidade nacional, honra e lealdade. Sua escrita, rica em detalhes e atmosferas, é profundamente ligada ao romance de cavalaria e às tradições orais escocesas, celebrando a cultura e a mitologia do país.

Ao mesmo tempo, Scott também se engajou em uma reflexão sobre os dilemas do poder, da moralidade e da natureza humana, trazendo à tona as complexidades das relações sociais e das ambições individuais. Sua obra, que combina aventura, romance e história, não só deu uma nova roupagem ao romance histórico, mas também deixou um legado duradouro para a literatura ocidental.

Ivanhoé narra a luta entre saxões e normandos e as intrigas de João sem Terra para destronar Ricardo Coração de Leão. É considerado o primeiro romance histórico moderno, protagonizado pelo cavaleiro Wilfred de *Ivanhoé*, que acompanha o rei Ricardo às cruzadas e é um dos heróis do cerco a Acra. Ao longo da sua viagem, *Ivanhoé* apercebe-se da injustiça com que o rei João governa e o privilégio que dá à nova nobreza normanda em detrimento da velha nobreza saxônica.

Como cavaleiro, *Ivanhoé* vai tentando defender os injustiçados e cruza com vários personagens, os quais encontrarão um destaque maior até do que aquele. Neste livro, os valores da cavalaria medieval são enaltecidos, assim como o heroísmo inglês.

A epígrafe "Está a cela na mesa. Torne o bom acolhimento desculpável o mau passadio" reflete a tensão entre a hospitalidade e a violência, temas frequentemente abordados na obra *Ivanhoé*. Ao dizer "está a cela na mesa", o personagem sugere que, apesar de oferecer um bom acolhimento, existe uma presença constante de um possível castigo ou encarceramento. A "cela", nesse contexto, pode ser vista como um símbolo de autoridade e controle, representando o poder sobre o outro, como a necessidade de impor disciplina ou corrigir os erros. A segunda parte da frase, "torne o bom acolhimento desculpável o mau passadio", implica que o ato de acolher bem alguém, apesar das intenções de bondade, não

deve esconder ou justificar comportamentos cruéis ou impiedosos. Isso pode refletir a ideia de que, por trás de boas intenções, como a hospitalidade ou o gesto generoso, pode haver práticas questionáveis ou até desumanas, que não podem ser desculpadas simplesmente por ações superficiais de bondade.

Além disso, essa frase também pode ser interpretada como uma crítica à hipocrisia social e política, frequentemente presente nas narrativas de Scott. Ao tratar de temas como honra, lealdade e poder, Ivanhoé explora como as aparências podem ser enganosas, e como ações aparentemente generosas podem ser motivadas por interesses egoístas ou pela manutenção de um status quo injusto. A frase revela, portanto, a complexidade das relações humanas e sociais, questionando até que ponto as boas ações podem ser consideradas desculpáveis diante de atitudes negativas ou opressivas. Em uma obra que discute a luta pelo poder e a identidade nacional, Scott sugere que o simples gesto de acolher ou mostrar generosidade não deve ser suficiente para ocultar os danos causados por atitudes autoritárias ou pela violência. A frase, então, se torna uma reflexão sobre a moralidade, a verdadeira bondade e os limites da justificação quando há conflitos de interesses e poder.

A correlação entre o capítulo e o romance Ivanhoé vincula-se à forma hospitaleira de Pereira. Esta epígrafe é muito similar à forma popular com que as pessoas no interior de Minas Gerais, ainda hoje, recebem os visitantes, bem como à fala de Pereira: “Desculpe se não achar a comida do seu agrado” (p. 28).

Existe um reconhecimento internacional quanto à famosa hospitalidade mineira, dado que o povo de Minas Gerais carrega consigo um talento natural para lidar e conviver com as pessoas. Simpático, extrovertido, hospitaleiro e sempre disposto a ouvir o outro, o mineiro, por natureza, é um verdadeiro especialista na arte de se relacionar. É verdade que um tanto quanto desconfiado no início, mas como diz o velho dito popular: “depois de um dedo de prosa, o mineiro é capaz de te entregar as chaves da própria casa”.

Pereira acolhe o viajante e deixa sua casa à disposição; apesar de não deixar que o médico entre no quarto da filha sem antes fazer várias recomendações. Então, a hospitalidade para com viajantes é tão importante que é destinado um cômodo exclusivamente aos hóspedes, porém sem nenhuma relação com a casa que fica mais ao interior do rancho.

5.5 Capítulo V – Aviso prévio

9ª Epígrafe: Menandro

Onde há mulheres, aí se congregam todos os males a um tempo.

Menandro foi o principal autor da Comédia Nova, última fase da evolução dramática ateniense, marcada por uma abordagem mais intimista e cotidiana da vida social, distanciando-se das comédias políticas e satíricas da comédia antiga. O grego concentrou-se nas complexas interações humanas e nas situações da vida cotidiana, explorando temas como o amor, o ciúme, as intrigas familiares e a busca pela felicidade. Suas comédias, como *O Misanthropo* e *Samia*, apresentam personagens que são mais próximos das pessoas comuns do que os heróis exagerados da tragédia, com ênfase na psicologia e nos dilemas morais dos indivíduos.

Com base em Maria Helena Rocha Pereira (s/d), analisou-se que Menandro, ao criar personagens como escravos astutos, jovens apaixonados e pais autoritários, expôs as fraquezas e virtudes humanas com grande sensibilidade e humor. Seu estilo, que combinava engenhosidade no enredo e diálogos afiados, foi essencial para o desenvolvimento da comédia romântica e influenciou profundamente o teatro romano, especialmente as obras de Plauto e Terêncio. Menandro, com suas peças, também abordou questões sociais, apresentando as dinâmicas de classe e as relações entre os diferentes estratos sociais, tornando suas comédias acessíveis a uma ampla gama de públicos, e ainda hoje sua obra é vista como um retrato notável da sociedade ateniense do século IV a.C..

Admirador de Eurípedes, Menandro se assemelha a ele em sua observação perspicaz da vida prática, sua análise das emoções e seu gosto por máximas morais, muitas das quais se tornaram proverbiais. As condições políticas vigentes em Atenas na época de Menandro não mais permitiam a sátira às instituições e homens públicos, característica da Comédia Antiga. Assim, os temas principais da comédia de Menandro são viagens, disputas familiares e amores clandestinos. Os personagens são inspirados em pessoas comuns: cozinheiros, escravos, médicos, filósofos, aspaninhos e militares.

A epígrafe "Onde há mulheres, aí se congregam todos os males a um tempo" pode ser vista como uma expressão de um estereótipo negativo sobre as mulheres, refletindo uma visão misógina comum na Grécia Antiga. Menandro, como dramaturgo da comédia nova, muitas vezes usava suas obras para explorar as complexidades das relações humanas, e essa frase pode ser entendida como uma crítica irônica ao comportamento das mulheres ou uma generalização sobre o papel delas na sociedade da época. Embora seja importante contextualizar a obra de Menandro dentro de sua sociedade patriarcal, onde as mulheres eram frequentemente retratadas de maneira submissa e passiva, essa afirmação pode refletir uma

visão de que as mulheres eram vistas como responsáveis por muitas complicações e conflitos nas relações, principalmente no campo do amor e da família. Em muitos textos da Grécia Antiga, as mulheres eram frequentemente associadas a desejos e paixões descontroladas, que, segundo os padrões da época, causavam desarmonia e distúrbios na ordem social.

Por outro lado, a frase pode também ser interpretada de maneira mais irônica e crítica, considerando a possibilidade de Menandro estar comentando sobre a própria natureza das relações humanas, que frequentemente geram conflitos independentemente de gênero. Dado que o teatro de Menandro muitas vezes abordava as fraquezas humanas de forma humorística e exagerada, a afirmação poderia ser vista como uma maneira de destacar a universalidade dos problemas interpessoais, muitas vezes relacionados a mal-entendidos, rivalidades e paixões exacerbadas, que são comuns a qualquer ser humano, não apenas às mulheres. Em um contexto mais amplo, a frase pode ser vista como uma crítica à tendência de culpar um único grupo ou gênero por problemas que são, na verdade, características de todos os indivíduos. Assim, a declaração de Menandro, embora imbuída de um tom misógino para seu tempo, também pode ser lida como uma reflexão sobre as complexas dinâmicas sociais e a tendência humana de projetar falhas e imperfeições nos outros.

Mulheres e homens, ao longo da humanidade, desempenhavam papéis sociais muito distintos. E por vários séculos, a mulher viveu em uma cultura patriarcal e machista, onde o papel da mulher na sociedade era voltado unicamente para a família. As mulheres eram governadas pelo homem, pai, marido, irmão ou tio. A estes sim, competiam o dever da responsabilidade por elas.

Inocência não tem esse nome à toa. Órfã de mãe desde criança, ela foi criada pelo pai com zelo e sem muito conhecimento do mundo enquanto era preparada para o casamento. A função de Pereira é preservá-la e encontrar um bom marido, tarefa essa já cumprida desde o começo do livro quando sabemos que Inocência está prometida a Manecão. A situação da moça, no entanto, é bem adversa. A única educação que Inocência recebera foi com relação às tarefas domiciliares, “treinada” à obediência passiva em relação ao pai e depois ao marido escolhido por ele.

No quinto capítulo, as epígrafes de Menandro a respeito dos filhos são idênticas à visão de Pereira a respeito de sua filha Inocência. Pereira afirma, a respeito da filha, “com gente de saia não há que fiar... Cruz! Botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho”. (p. 31).

O sexismo passa de geração para geração, e o pai tem muita influência na transferência desse comportamento discriminatório de gênero para os filhos. Pereitera reproduzia atitudes machistas e misóginas, comportamentos enraizados socialmente que costumavam reprimir e oprimir as mulheres.

10ª Epígrafe: Menandro

Filhos, sois para os homens o encanto da alma.

Por muitos séculos as mulheres, nas mais variadas realidades sociais, viveram submetidas a uma posição de controle, longe do espaço público e sem condições para exigir tratamento digno. Em muitos países, as regras de parentesco, tradição e religião valorizam mais os homens do que as mulheres. E antigamente, os pais tendiam a preferir os filhos homens e tratá-los melhor do que as filhas, por razões tanto econômicas como culturais, vez que o homem era o patriarcado, responsável por trabalhar e pelo sustento familiar.

Se, por um lado, as mulheres e, conseqüentemente as filhas, são a eterna fonte de preocupação e desgraça latente para a família, por outro, o amor aos filhos, bem como às filhas, cantado por Menandro, é similar ao de Pereira por Inocência.

A epígrafe "Filhos, sois para os homens o encanto da alma" pode ser interpretada como uma exaltação do papel dos filhos na vida dos pais, sendo vistos como uma fonte de alegria, esperança e renovação emocional. Menandro, ao destacar os filhos como "o encanto da alma", sugere que eles representam não apenas uma continuidade da vida, mas também uma alegria profunda e essencial para o ser humano. Em muitas culturas, inclusive na Grécia Antiga, a família e a descendência eram temas centrais, e os filhos eram considerados uma bênção, tanto em um sentido emocional quanto espiritual. Para os pais, especialmente para os homens da época, que estavam frequentemente envolvidos em preocupações com honra, status e propriedade, os filhos ofereciam uma forma de "alívio" e prazer em um mundo frequentemente marcado por dificuldades. Assim, a frase de Menandro pode refletir essa visão idealizada da paternidade como uma experiência que traz significado e satisfação emocional à vida adulta.

Por outro lado, a frase também pode ser vista como uma reflexão sobre o papel fundamental dos filhos na formação da identidade emocional dos pais. Ao afirmar que os filhos são "o encanto da alma", Menandro destaca a capacidade única que as crianças têm de

tocar e transformar o coração dos pais, criando uma ligação afetiva profunda que transcende as preocupações materiais ou sociais. A ideia de "encanto" sugere que, embora as responsabilidades da paternidade possam ser pesadas, os filhos têm o poder de suavizar as dificuldades e trazer prazer genuíno. Essa visão sublinha um aspecto de humanidade e fragilidade dos adultos, que, ao se relacionarem com suas crianças, encontram um refúgio emocional e um sentido de propósito renovado. A frase, portanto, não apenas exalta a importância dos filhos, mas também reflete sobre a reciprocidade emocional que caracteriza as relações familiares, com a ideia de que, por mais desafiadora que seja a vida, os filhos representam um bem profundo e essencial para os pais.

Quando Pereira se desarma de sua desconfiança em relação às mulheres em geral, e em relação à filha, em especial, seu amor aflora, apesar deste amor estar condicionado à obediência incondicional. “Pobrezinha... Tão boa, tão carinhosa! E feiticeira!!! Não posso com ela... Só de pensar em que tenho de entregá-la nas mãos de um homem bole comigo todo” (p. 31).

Portanto, há uma relação ambígua de Pereira em relação à filha. O temor do pai está relacionado à perda da inocência da filha, revelando a questão do controle do corpo feminino e a importância e valorização da virgindade para as mulheres na sociedade do século XIX.

Inocência tem que seguir as regras do sertão que cerceiam a liberdade feminina a partir da tradição religiosa: “minha filha, enquanto solteira, honrou o nome dos pais... o Manecão que se aguarde quando a tiver por sua” (Taunay, 2010, p.33). Tal afirmação mostra como a mulher é um objeto, pois não é dona de si mesma. Para serem consideradas honradas, impunha-se à mulher uma exigência de conduta social que estabelecia a manutenção de sua virgindade até o casamento e, portanto, o distanciamento dos apelos da sexualidade.

A ausência de falas e sentimentos de Inocência demonstra que a mulher naquele universo serve como uma propriedade do pai e depois do seu marido; não tem desejos e sua virgindade é tida como o prêmio de uma conquista. Enquanto valor moral, a virgindade era tratada como uma questão de honra familiar, com o propósito, sobretudo, de união conjugal.

As relações dos homens e mulheres no final do século XIX eram baseadas nas representações que estes faziam de si e das imagens que projetavam sobre o outro. Os comportamentos das mulheres eram carregados de símbolos e diziam muito da sociedade, seus valores e regras sociais. Dessa forma, era feito um esforço no sentido de convencerem as mulheres a aceitarem sua condição de submissão, devendo obediência ao marido e aos pais, ou seja, a figura masculina era a detentora de todo o controle social.

11ª Epígrafe: *Medeia* – Eurípedes

Nunca é bom que um Homem sensato eduque seus filhos de modo a desenvolver-lhes demais o espírito.

Eurípides foi um dos grandes dramaturgos da Grécia Antiga e sua obra se distingue pela inovação no tratamento das emoções humanas e pela abordagem das questões sociais e psicológicas, muitas vezes desafiando as convenções da tragédia clássica. Em suas peças, Eurípides explorou as complexidades da condição humana, destacando as contradições e as fraquezas dos personagens, ao invés de glorificar heróis ideais como seus contemporâneos Sófocles e Ésquilo.

Com suporte em Enio Moraes Dutra (s/d), depreendeu-se que Eurípedes, ao dar voz a personagens femininas fortes e complexas, como *Medeia* e *Electra*, não apenas questionou os papéis tradicionais de gênero na sociedade grega, mas também apresentou as mulheres como figuras de poder e agência, muitas vezes desafiando as normas patriarcais. Além disso, sua obra frequentemente apresenta uma visão mais realista e menos idealizada dos deuses, retratando-os como seres caprichosos e cruéis, em contraste com as representações tradicionais de poder divino. Essa abordagem mais humanista e psicológica das tragédias contribuiu para a evolução da literatura dramática, tornando Eurípides uma figura-chave na transição para o teatro helenístico, com sua exploração das emoções humanas, da moralidade e da justiça.

A terceira epígrafe é retirada da tragédia *Medeia*, a mais famosa peça do grande trágico grego Eurípides, que narra a vingança da altiva *Medeia* contra Jasão, depois que este, após ter conquistado o Velo de Ouro com sua ajuda, a rejeita para desposar a filha do rei de Corinto. A tragédia foi incompreendida à época de sua apresentação, em 431 a.C., mas, ao deslocar o foco do coletivo para o individual, dando relevo inédito à psicologia humana e às personagens femininas, a obra de Eurípides se tornaria um dos pilares da dramaturgia moderna – e a figura de *Medeia*, uma das mais marcantes de toda a literatura e da mitologia, ao envolver sentimentos contraditórios e profundamente cruéis, que inspiraram muitos artistas ao longo da história na escultura, pintura, teatro, cinema, ópera etc.

A personagem protagonista, graças à sua independência de espírito e desejo de vingança, motivada pelo ciúme, destrói o marido Jasão, ao matar seus filhos e sua nova esposa. Portanto, desenvolver demais o espírito seria um mal e não um bem.

Na época, não se pensava no conceito de empoderamento feminino, ou seja, não se estimulava o poder de ação, de voz e de participação das mulheres, pois viviam reprimidas em uma sociedade patriarcal e machista, seguindo um padrão de inferioridade e limitação de direitos ao longo da história, por ser julgada do sexo frágil e incapaz.

A epígrafe "Nunca é bom que um Homem sensato eduque seus filhos de modo a desenvolver-lhes demais o espírito" pode ser interpretada como uma crítica velada à valorização excessiva da razão e da inteligência, sugerindo que, em alguns contextos, o equilíbrio entre o intelecto e as emoções deve ser mantido. Eurípides, que frequentemente explorava as complexidades do comportamento humano, pode estar alertando para os perigos de uma educação que prioriza demasiadamente o intelecto e a razão em detrimento dos valores emocionais, éticos e sociais. No contexto de Medeia, onde as emoções de vingança e desespero desempenham um papel central, essa frase pode refletir uma preocupação com a formação de indivíduos que, ao se distanciar dos sentimentos mais profundos e da empatia, podem acabar se tornando seres emocionalmente desajustados ou distantes da moralidade, o que pode ter consequências trágicas. A frase sugere que o equilíbrio é fundamental na educação, e que cultivar apenas o espírito racional pode ser prejudicial tanto para os filhos quanto para a sociedade.

Além disso, a frase pode também refletir as tensões culturais da Grécia Antiga, onde a educação muitas vezes era centrada na formação do corpo e da mente, mas sem o devido cuidado com a formação moral e emocional dos indivíduos. A partir de uma perspectiva crítica, Eurípides pode estar questionando o modelo educacional da época, que em muitos casos não dava espaço para o desenvolvimento da empatia, da sensibilidade e da ética, favorecendo uma visão mais utilitária e racional da educação. Em Medeia, a protagonista é movida por uma combinação de emoções intensas e um raciocínio frio e calculista, o que a leva a ações extremas e destrutivas. A frase, portanto, pode ser vista como um aviso sobre o perigo de uma educação que, ao negligenciar o desenvolvimento emocional, pode tornar os indivíduos excessivamente racionais e desprovidos da capacidade de discernir o que é verdadeiramente justo ou humano.

5.6 Capítulo VI – Inocência

12ª Epígrafe: *O livro da Amizade* – Henoch

Nesta donzela é que se acham juntas a minha vida e a minha morte.

Enoque é um dos personagens mais conhecidos do Antigo Testamento, apesar das poucas referências acerca dele, aparecendo no livro de Gênesis como o sétimo patriarca. O Livro de Enoque é um dos antigos textos religiosos mais misteriosos de todos os tempos, trazendo histórias de anjos caídos, gigantes canibais, além de revelações sobre o fim do mundo. Com alicecer em Filipe de Oliveira Guimarães (2011), compreendeu-se que a primeira parte do Livro de Enoque descreve a queda dos Vigilantes, os anjos que geraram os híbridos humano-angélicos chamados Nefilins. O restante do livro descreve as visitas de Enoque ao céu na forma de viagens, visões e sonhos, além de suas revelações apocalípticas.

Enoque cumpriu o seu destino e foi considerado um homem justo, misericordioso e sempre disposto em fazer a vontade de Deus, sendo considerado um herói da fé, reafirmando o seu bom testemunho e o fato de ter sido levado por Deus aos céus.

No capítulo VI, há uma citação de Enoque que prenuncia o destino de Cirino ao conhecer Inocência.

A epígrafe "Nesta donzela é que se acham juntas a minha vida e a minha morte" pode ser interpretada como uma expressão da ambiguidade e da dualidade presentes na experiência humana, onde o amor e o sofrimento, a esperança e a perda coexistem de maneira simultânea e intrínseca. Ao afirmar que sua vida e sua morte estão reunidas na "donzela", o sujeito da frase sugere que o objeto de seu afeto, provavelmente a mulher a quem se refere, possui o poder de dar-lhe tanto a razão de viver quanto a possibilidade de sua destruição. Esse tipo de declaração reflete a ideia de que o amor, muitas vezes, é visto como algo que pode elevar uma pessoa ao mais alto grau de felicidade, mas também como uma força capaz de levá-la à ruína. A mulher, nesse contexto, torna-se um símbolo de poder absoluto sobre a existência do amante, sendo capaz de provocar em sua vida uma fusão entre prazer e dor, vida e morte.

Por outro lado, a frase também pode ser lida em um nível mais simbólico e metafísico, sugerindo que a "donzela" representa uma figura arquetípica ou uma força transcendental que une os opostos da vida humana. Nesse caso, "vida" e "morte" podem não se referir apenas ao contexto físico e imediato, mas também a aspectos existenciais e espirituais mais profundos, como o confronto com a mortalidade, o desejo de transcendência e o enigma da própria existência. A "donzela" poderia ser vista, nesse sentido, como uma representação de algo imortal e inatingível, talvez uma metáfora para a divindade, o destino ou uma força cósmica que governa a vida humana. Assim, a frase se torna uma meditação

sobre a fragilidade humana e a busca por algo que dá sentido à vida, mas que, ao mesmo tempo, também nos confronta com a inevitabilidade da morte.

O amor e a tragédia são temas entrelaçados na literatura, criando histórias que ressoam profundamente com os leitores. Os romances trágicos exploram a profundidade da emoção humana, revelando a beleza e a dor do amor através de narrativas poderosas e muitas vezes devastadoras. Essas obras apresentam histórias que ecoam através dos anos, perpetuando o feito de seus autores, que criaram histórias que desafiam nossas percepções e nos fazem refletir sobre a natureza da vida e das relações.

Um componente que orienta a narrativa é o acaso. Foi por acaso que Pereira conheceu Cirino, na estrada, a caminho da vila de Sant'ana do Parnaíba, que por coincidência menciona a doença da filha e Cirino se prontifica a curá-la. Sem essas circunstâncias, não seria possível introduzi-lo na família.

Inocência, como um romance trágico em sua essência, envolve-nos na intensidade de um pesadelo, e tem o poder de nos fazer sentir profundamente, questionar nossas próprias vidas e refletir sobre a condição humana e a força do destino. O destino entra em cena quando Manecão encontra Cirino de volta a Sant'Ana de Paranaíba e o mata com um tiro à sangue frio. Ao final, o romance nos revela que Inocência também havia morrido, de tristeza, após saber da morte de seu grande amor Cirino.

13ª Epígrafe: *Os mestres gaiteiros* – George Sand

Jamais vira coisa tão perfeita como o seu rosto pálido. Os seus olhos franjados de sedosos cílios muito espessos e o seu ar meigo e doentio.

George Sand (1804-1876) é pseudônimo de Amandine-Aurore-Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, escritora profícua e admirada pelos maiores vultos da literatura francesa, que usava um pseudônimo masculino para poder publicar suas obras e ser tão respeitada quanto os escritores homens daquela época. A baronesa foi a primeira a viver exclusivamente de direitos autorais de seus mais de 70 romances, sem falar nos contos, novelas, cartas e textos jornalísticos, que contavam com a admiração de Victor Hugo, Balzac, Flaubert e Julio Verne.

Figura extravagante e controversa da sociedade parisiense, ela causava escândalo por vestir roupas masculinas e fumar em público – algo estranho para uma mulher à época –, e

teve uma vida amorosa movimentada, com diversos amantes, entre eles Alfred de Musset, Frédéric Chopin e Prosper Mérimée.

Tomando por base o que ensina Patrícia Rodrigues Costa (2015), verificou-se que a obra de George Sand se destaca pela sua audácia em tratar de temas como a emancipação feminina, a crítica social e a exploração da psicologia humana, sempre com uma abordagem profundamente emocional e filosófica. Sand foi uma das primeiras autoras a desafiar as convenções da sociedade de seu tempo, usando sua escrita não apenas para entreter, mas também para questionar as normas rígidas de gênero e classe. Em romances como *Indiana*, *Valentine* e *A Dame de Honneur*, ela tratou das questões do casamento, da liberdade individual e da repressão feminina, explorando a luta interna das mulheres que buscavam a autodeterminação em um contexto social restritivo. Sua obra também se caracteriza pela fusão de elementos românticos e realistas, bem como pela habilidade de Sand em criar personagens complexos, frequentemente imersos em dilemas morais e existenciais. Além disso, sua conexão com o meio rural e sua defesa das causas sociais, como a condição dos trabalhadores, a preservação da natureza e a crítica às instituições conservadoras, refletiram suas próprias convicções progressistas e seu engajamento com as questões políticas da época. Com uma prosa sensível e uma visão profundamente humanista, Sand se estabeleceu como uma escritora inovadora que desafiou tanto as expectativas literárias quanto as sociais, deixando um legado significativo na literatura francesa e mundial.

O *charco do Diabo* é um dos mais conhecidos romances campestres de Sand. O personagem principal de *O charco do Diabo* é um lavrador viúvo que, depois da morte da esposa, tem que criar três filhos pequenos. Ainda que relutante, ele aceita a ideia de cortejar uma viúva rica, Catherine Leonard, numa região vizinha. Para conhecer a possível pretendente, parte numa longa viagem na companhia do seu filho Pierre-Pequenito e de Marie, uma jovem e bela pastora que vai procurar trabalho na aldeia vizinha. Durante a viagem, um denso nevoeiro faz com que os viajantes se percam e procurem abrigo para a noite à beira de um estranho lago, o Charco do Diabo. A partir daí se desenvolve uma trama que cativa o leitor. Neste pequeno romance, George Sand mergulha-nos na sociedade camponesa de Berry, com os seus ritos e costumes.

A epígrafe "Jamais vira coisa tão perfeita como o seu rosto pálido. Os seus olhos franjados de sedosos cílios muito espessos e o seu ar meigo e doentio" pode ser interpretada como uma descrição que idealiza a figura da mulher, misturando admiração estética com um toque de fragilidade e vulnerabilidade. O uso de palavras como "perfeita" e "sedosos" destaca

a beleza da personagem, mas ao mesmo tempo, o adjetivo "doentio" introduz uma nota de melancolia, sugerindo que essa beleza é, de alguma forma, efêmera ou marcada pela fragilidade. A "pálidez" e o "ar meigo e doentio" criam uma imagem de uma mulher que, apesar de sua aparência delicada e encantadora, parece estar à beira da fragilidade emocional ou física, como se a sua beleza estivesse intrinsecamente ligada à sua condição de vulnerabilidade. Isso pode refletir uma visão romântica da mulher, que, em muitas obras do século XIX, era idealizada como uma figura de pureza, mas também de sofrimento, como uma metáfora para os desafios e as limitações impostas pelo contexto social da época.

Por outro lado, a frase também pode ser vista como uma reflexão sobre o poder sedutor da fragilidade e como a beleza, muitas vezes associada à saúde e à vitalidade, pode se tornar ainda mais atraente quando se apresenta de forma vulnerável e efêmera. O contraste entre a perfeição estética do rosto e a fragilidade implícita pela descrição de uma aparência "doentia" pode sugerir que a verdadeira sedução reside não apenas na força ou na vitalidade, mas na capacidade de despertar o desejo através da fragilidade e da melancolia. Nesse sentido, a descrição não apenas exalta a beleza externa, mas também sugere um apelo emocional mais profundo, em que o sofrimento e a delicadeza tornam a personagem ainda mais cativante, criando um misto de compaixão e desejo. A escolha de Sand em destacar essa combinação de atributos pode ser vista como uma forma de explorar as complexas dinâmicas de poder, atração e vulnerabilidade nas relações humanas, especialmente no contexto romântico do século XIX, onde a mulher muitas vezes era idealizada como uma figura a ser protegida e admirada em sua fragilidade.

A alusão a Sand indica que Cirino não verá Inocência como ela é, mas sim como uma mulher ideal, que encarnaria o sentimento amoroso, bem ao gosto romântico. A arte não deveria ater-se à realidade positiva, mas à busca de uma verdade ideal.

Esta citação, em sintonia com a visão de Sand em relação à busca pelo ideal, faz de Inocência uma espécie de perfeição estética idealizada, ante a qual não há como a sensibilidade de Cirino resistir. Até mesmo o racional naturalista alemão se rende aos encantos de Inocência e, a despeito do seu racionalismo cientificista, homenageia-a, dando o seu nome à sua descoberta: a mais bela borboleta já vista. Cada um a seu modo, o moço apaixonado se rende e morre em nome deste ideal, enquanto o racional cientista o eterniza no *Papilo Innocentia*. Para ambos, a moça encarna a perfeição. No entanto, enquanto o naturalista racional lhe rende homenagens, o homem apaixonado sucumbe ao amor.

14ª Epígrafe: *Peveril do Pico* – Walter Scott

Tudo, em Fenela, realçava a idéia de uma miniatura. Além do mais havia em sua fisionomia e, sobretudo, no olhar extraordinária prontidão, fogo e atilamento.

Peveril do Pico é uma das obras históricas de Walter Scott, que se distingue pela mistura de romance, aventura e uma rica reconstrução de eventos históricos. Escrita em 1822 – isto é, no período intermediário de Scott, este é um dos romances ingleses da série de romances Waverley, junto com *Ivanhoe*, *Kenilworth* e *Woodstock*.

Com suporte em Enrique Rubio Cremades (2011), aprendeu-se que a trama, situada no século XVII, gira em torno da vida de Julian Peveril, um jovem herói que se vê imerso em intrigas políticas e sociais, principalmente em meio ao conturbado período da restauração monárquica na Inglaterra. A obra reflete a habilidade de Scott em criar narrativas que exploram o conflito entre o indivíduo e as forças políticas, sociais e familiares, ao mesmo tempo que dá destaque às relações amorosas e à tensão entre dever e desejo.

A ambientação de Scott, com suas descrições vívidas de lugares históricos e a inclusão de figuras reais e fictícias, também exemplifica o modo como o autor combinava elementos de romance gótico e realismo histórico, permitindo ao leitor não apenas uma imersão nas aventuras dos personagens, mas também uma reflexão sobre a história e as questões sociais de seu tempo. Além disso, o romance apresenta uma crítica sutil aos valores e à moralidade de sua sociedade, destacando temas como lealdade, honra, traição e a luta pela justiça, características que são comuns em sua obra, mas que aqui são contextualizadas em um cenário político turbulento e fascinante.

Fenella é uma personagem deste romance, a qual desempenha por muito tempo o papel de uma surda-muda para descobrir os segredos de seu empregador, mas se apaixona por Julian (padrão) durante sua residência com a Condessa. A dissimulação é um comportamento em que uma pessoa esconde ou falsifica suas verdadeiras intenções, emoções ou opiniões. É uma forma de enganar ou manipular os outros, muitas vezes com o objetivo de obter vantagens ou evitar consequências negativas.

A dissimulação pode ser considerada uma habilidade de sobrevivência em certas situações, mas também pode ser vista como uma característica prejudicial ou manipuladora.

A epígrafe "Tudo, em Fenela, realçava a idéia de uma miniatura. Além do mais havia em sua fisionomia e, sobretudo, no olhar extraordinária prontidão, fogo e atilamento" pode ser interpretada como uma descrição que enfatiza a delicadeza e a intensidade da personagem de

Fenela. Ao compará-la a uma "miniatura", Scott sugere que ela possui uma beleza refinada e meticulosamente detalhada, como uma obra de arte em miniatura, em que cada característica é sutil e cuidadosamente formada. A "miniatura" também pode carregar uma conotação de fragilidade e perfeição, pois esses objetos pequenos e detalhados muitas vezes exigem uma precisão cuidadosa. No entanto, a segunda parte da frase, que destaca a "extraordinária prontidão, fogo e atilamento" no olhar de Fenela, introduz uma dimensão mais dinâmica e enérgica à sua personalidade. Seu olhar transmite uma vitalidade e uma astúcia que contrastam com a ideia de uma figura passiva ou delicada, sugerindo que, por trás da aparência de fragilidade, existe uma mente aguçada e uma força interior notável.

Além disso, a ênfase no "olhar extraordinário" de Fenela pode indicar que ela possui uma presença intensa e perceptiva, sendo capaz de captar e reagir rapidamente aos estímulos ao seu redor. O "fogo" em seus olhos evoca paixão, determinação e talvez até um certo grau de irreverência, enquanto o "atilamento" sugere uma inteligência prática e sagaz. Esse contraste entre a aparência de uma figura delicada e a descrição de sua energia interior e capacidade de percepção pode refletir uma complexidade psicológica que é comum nas personagens de Scott, que frequentemente apresentam uma mistura de forças externas e internas que moldam suas identidades. Nesse sentido, a frase pode ser vista como uma maneira de Scott explorar a tensão entre o que é aparente e o que é latente em seus personagens, especialmente em Fenela, que, apesar de sua aparência delicada, possui uma força e sagacidade que a tornam uma figura intrigante e multifacetada.

Walter Scott é justamente citado no capítulo VI, a propósito de Fenella, personagem que, como o anão Tico, remete à ideia de um ser em miniatura no qual há “extraordinária prontidão, fogo e atilamento” (Scott apud Taunay, 2002, p. 33). Ele é um anão mudo, cuja função é cuidar, zelar e vigiar Inocência a pedido de Pereira, visto que Pereira tinha muitas desconfianças das reais intenções de Meyer. Importante ressaltar que este personagem também exerce um papel importante no desfecho do romance. O anão Tico, sempre vigiando os passos de Inocência, percebe a paixão entre Cirino e Inocência, já que presencia um encontro às escondidas entre os dois, compreendendo por fim, que os dois estivessem profundamente apaixonados.

5.7 Capítulo VII – O naturalista

15ª Epígrafe: *O reflexo perdido* – Hoffmann

A minha filosofia toda resume-se em opor a paciência as mil o uma contrariedades de que a vida está inçada.

O capítulo VII se atém à personagem do cientista-viajante Meyer – naturalista alemão, que terá um papel importante no enredo e que dá um certo tom cômico à narrativa, assim como seu criado Juca. A figura de Meyer é exemplar, descrita pelo narrador como benevolente, desinteressado, quase andrógeno e nada imperialista.

Meyer serve de contraponto entre Cirino e Pereira. Aproxima-se do sertanejo pela honestidade, uma vez que Cirino possuía indícios de charlatanismo, talvez herdado de seu padrinho, que se utilizou de suas habilidades intelectuais para tirar proveito de uma boa educação para o sobrinho; por outro lado, Meyer é educado, pertence a um país mais avançado cientificamente e com outro tipo de formação social. Neste sentido, a natureza não serve como representação, mas como objeto de conhecimento; assim como em relação ao corpo feminino não exprime conservadorismo, mas, sim, um olhar natural (Vicentini apud Machado, 2013, p. 70).

Isso fica evidente quando Inocência é tratada por Meyer. Apesar de sua boa aparência, pois o alemão é descrito como um homem de rosto juvenil, muito alto, magro e loiro, tranquilamente elogia a beleza da filha para Pereira. Esta atitude demonstra um sujeito não acostumado com as convenções sociais daquele espaço do sertão. Meyer está interessado em entender melhor sobre aquele grupo étnico e valorizar o fenótipo das mulheres sertanejas. Cirino, por sua vez, olha Inocência com olhar de desejo de um homem por uma mulher.

O capítulo VII é precedido pela citação de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (E.T.A. Hoffmann), célebre escritor e compositor pioneiro do romantismo alemão, autor de contos e romances fantásticos e de terror.

Tomando por base Lois Boe Hyslop (1973), depreendeu-se que E.T.A. Hoffmann se caracterizou por um humor particular, raro nas letras germânicas ao longo da transição do século XVIII para o XIX, na ascensão do romantismo, bem como pela difusão das fronteiras entre realidade e ficção, pela intertextualidade com seus contemporâneos (inclusive "emprestando" personagens de outros autores), e pelo teor filosófico com que envolve seus temas fantásticos e de horror.

O conto *O reflexo perdido ou As aventuras da noite de São Silvestre* se inscreve na tradição literária do Fausto, já que o melancólico protagonista Erasmus Spikher acaba, em seu desejo por coisas mundanas, firmando um pacto que lhe custa seu reflexo. Nesta história,

Hoffmann inclui o personagem Peter Schlemihl, criado por Adalbert von Chamisso, e também faz um aceno aos naturalistas e a Alexander von Humboldt, mostrando um escritor extremamente atento ao momento literário e científico em que vivia.

A epígrafe de E.T.A. Hoffmann expressa uma visão de vida marcada pela resistência e pela perseverança diante das dificuldades cotidianas. Ao afirmar que sua filosofia se resume em "opor a paciência às mil e uma contrariedades de que a vida está inçada", o autor sugere que a adversidade é uma constante na existência humana. As "mil e uma contrariedades" podem ser vistas como uma metáfora para os desafios e obstáculos que surgem ao longo da vida, os quais parecem infinitos e impossíveis de evitar. Nesse contexto, a paciência torna-se a virtude essencial para lidar com o sofrimento e a frustração, funcionando como uma forma de resistência à implacável dureza do mundo.

Além disso, essa filosofia parece apontar para a ideia de que a vida é um campo de luta constante, em que a paciência não é uma simples resignação passiva, mas uma força ativa que nos permite suportar e até mesmo superar os problemas que surgem. A paciência, aqui, não é apenas uma atitude de espera, mas uma maneira de reagir com calma e sabedoria às circunstâncias adversas. A afirmação de Hoffmann destaca, assim, uma postura existencial que não nega as dificuldades da vida, mas que encontra nela uma oportunidade de desenvolvimento pessoal, onde a paciência se torna uma resposta resiliente à inevitabilidade das provações da vida.

A frase do conto *O reflexo perdido* atesta o virtuosismo estilístico e temático do autor, por sua originalidade, irreverência e iconoclastia. Assim, a filosofia de Hoffmann é similar à infinita paciência de Meyer ante as adversidades, tanto em relação à teimosia do seu criado Juca, quanto aos percalços na captura dos insetos.

5.8 Capítulo VIII – Os hóspedes da meia-noite

16ª Epígrafe: *Viagem ao redor do meu quarto* – Xavier de Maistre

Sei, sim, sei que é noite!

A obra de Xavier de Maistre, autor francês do século XVIII e início do XIX, é marcada por um olhar introspectivo e uma abordagem singular da experiência humana. Seu trabalho mais conhecido, *Viagem ao Redor do Meu Quarto* (1794), é um exemplo perfeito de

seu estilo peculiar, que combina o espírito do romantismo com uma reflexão filosófica profunda. Em vez de explorar mundos distantes ou aventuras exóticas, Maistre nos convida a viajar para o interior de seu próprio espaço, sugerindo que a verdadeira viagem não se dá através de longas distâncias, mas através da percepção e da reflexão sobre o cotidiano e o próprio ser.

Com alicerce em Alfred Berthier (1984), entendeu-se que a obra do francês tem uma forte influência do subjetivismo e da ironia, sendo uma crítica tanto à busca incessante por experiências externas quanto à vida superficial da sociedade da época. Maistre propõe, assim, uma viagem filosófica de introspecção, onde a experiência de estar consigo mesmo e observar o mundo ao redor de forma mais atenta e profunda torna-se o verdadeiro caminho para o autoconhecimento.

A epígrafe "Sei, sim, sei que é noite!" reflete uma afirmação aparentemente simples, mas que carrega em seu contexto uma profunda reflexão sobre o conhecimento e a percepção. Em uma leitura mais direta, pode-se entender que o autor está apenas constatando uma verdade óbvia – a noite chegou. No entanto, o uso da repetição do "sei" sugere uma afirmação mais intensa e subjetiva, talvez implicando um reconhecimento de algo mais do que uma mera observação. O "sei" reiterado pode revelar uma consciência de que, além da mudança no ambiente, há uma transformação interna, ligada à percepção mais profunda do mundo que nos rodeia, algo que transcende a mera constatação sensorial e atinge uma compreensão mais filosófica.

Além disso, a frase pode ser vista como uma metáfora para a condição humana e sua relação com a realidade. O "sei que é noite" pode sugerir que, apesar das incertezas e confusões que a vida nos impõe, há certos momentos em que o conhecimento e a clareza emergem, mesmo que em circunstâncias mais sombrias ou difíceis. A noite, por sua vez, pode simbolizar não apenas o período do dia, mas também estados de introspecção, reflexão ou até de crise existencial, onde a verdade e o autoconhecimento se revelam de maneira mais contundente. Ao repetir que sabe que é noite, o autor talvez nos indique que, em meio à escuridão da experiência humana, há uma sabedoria adquirida, uma certeza que, embora não totalmente explicada, se impõe diante da realidade presente.

A citação a Xavier de Maistre não tem uma ligação direta com o capítulo que se segue, a não ser pelo fato de Meyer e seu criado chegarem altas horas à casa de Pereira. Ele é recebido por Pereira, de posse de uma carta de seu irmão mais velho, recomendando-lhe que o recebesse como o próprio irmão. Esta é uma citação que, fugindo à tendência geral do

romance, aponta para a erudição do autor e não diretamente para o texto, como as até então analisadas (Fortes, 2005, p. 225).

Meyer, enfim, é um personagem muito interessante. Ele viajava pelo interior do Brasil em busca de descobrir espécies novas de inseto e catalogá-las para o governo do seu país. Ele e seu ajudante passam bastante tempo na casa do mineiro, torrando sua paciência pelos elogios constantes à Inocência, tornando-se objeto da desconfiança dele e de Manecão. Meyer também contribui para o desequilíbrio familiar por uma única razão: ele desconhece as rígidas normas de comportamento familiar do sertão, pois é um naturalista alemão, um homem urbano.

5.9 Capítulo IX – O medicamento

17ª Epígrafe: *A porta entaipada* – Hoffmann

Não tendes que labutar com doente muito grave, e eis o serviço que de vós espero...

A obra de E.T.A. Hoffmann é marcada pela fusão de elementos do gótico, do fantástico e do psicológico, sendo um dos precursores do romantismo alemão. Hoffmann construiu um universo literário que explora as fronteiras entre a razão e a loucura, o real e o sobrenatural, frequentemente abordando o tema da dualidade da natureza humana. Seus contos, como *O Quebra-Nozes* e *O Homem de Areia*, misturam o fantástico com o grotesco, e muitas vezes revelam o conflito interno dos personagens, que lutam para compreender a si mesmos e o mundo ao seu redor. Tomando por base Lois Boe Hyslop (1973), sabe-se que autor alemão também se destaca pela habilidade em criar atmosferas sombrias e de mistério, e por utilizar a música e a arte como metáforas para a expressão dos estados psicológicos dos indivíduos. Sua obra influenciou o movimento romântico e a literatura de terror, deixando um legado duradouro na literatura europeia.

A epígrafe de Hoffmann carrega uma nuance de expectativa e relativização da dificuldade de uma tarefa. Quando ele afirma "não tendes que labutar com doente muito grave", há uma ênfase na leveza do trabalho em comparação com algo mais desafiador e angustiante, como cuidar de alguém em estado grave de saúde. No entanto, a segunda parte da frase, "e eis o serviço que de vós espero", sugere que, embora o trabalho seja relativamente menos árduo, ainda exige dedicação e atenção. Isso pode ser interpretado como um

comentário sobre a natureza das responsabilidades cotidianas: mesmo que não envolvam grandes crises, elas demandam um esforço constante e comprometido. O autor parece sugerir que, apesar da aparente facilidade da tarefa, o valor do trabalho está na seriedade e na responsabilidade com que ele é realizado.

Além disso, a frase pode ser vista como um reflexo da dualidade entre o cotidiano e o extraordinário, um tema comum em Hoffmann. A menção a um "doente muito grave" pode simbolizar não apenas um estado físico, mas também uma metáfora para os aspectos mais complexos e turbulentos da vida, enquanto a tarefa mais simples poderia representar a rotina, as obrigações menores, mas igualmente importantes. Ao apontar para esse tipo de serviço, Hoffmann pode estar destacando que, muitas vezes, são as tarefas cotidianas, aparentemente insignificantes, que exigem nossa atenção e podem revelar aspectos mais profundos de nosso caráter e das relações humanas.

No capítulo IX há, portanto, outra citação de Hoffmann, perfeitamente adequada ao tema que se segue, visto que se refere à visita de Cirino, como médico, ao quarto de Inocência. A beleza de Inocência, seus gestos simples e discretos, seu olhar sensível, tudo isso arrebatava o coração do pobre farmacêutico – que se apresenta como médico – que nada pode fazer senão se manter distante e respeitar o compromisso que ela já tem com o noivo. Mas chega um ponto em que o amor platônico dói demais e ele se declara, recebendo, para sua felicidade, a correspondência do sentimento.

18ª Epígrafe: Elegia II – Ovídio

Quem me poderá dizer por que me parece tão duro o leito?.. Por que passei esta noite que se me figurou tão longa, sem gozar um momento de sossego?... Surge a verdade: em meu seio penetraram as agudas setas do amor.

O gênero elegíaco latino, desenvolvido em Roma no século I a. C. e representado pelas obras de Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio, que transformaram a elegia latina em verdadeiro estilo literário independente com temática unificada na paixão amorosa do eu-lírico por uma amada específica, trazendo assim a paixão como uma experiência pessoal, não mítica, como fizeram os alexandrinos.

Com alicerce em Patrícia Prata (2007), verificou-se que o gênero mencionado se caracterizava principalmente pela metrificação em dísticos elegíacos – estrofe que alternava um hexâmetro datílico (verso de seis pés métricos) e um pentâmetro datílico (verso de cinco

pés métricos) – e pela temática lamentosa, que girava em torno da paixão de um eu elegíaco, nomeado como o próprio poeta, por uma jovem mulher, identificada por um nome grego e descrita, na maior parte das vezes, como perversa e corruptível.

A enunciação da amada nos poemas faz com que as cenas se tornem vívidas e calorosas. A busca do amor, intenso, que leva à quebra de qualquer regra é o principal tema de Ovídio, o poeta eternamente apaixonado.

Porém, como o último autor elegíaco do período augustano, Ovídio parece fugir desse paradigma por trabalhar, de forma ampla, a elegia romana em perspectiva diferente da usual, nas *Heroides*, ao substituir voz poética masculina pela de mulheres míticas.

Heroides são uma coleção de vinte e um poemas escritos em latim, através dos quais Ovídio deu voz às heroínas e heróis do épico e do mito. Escritas em dístico elegíaco, apresentam uma seleção de cartas como se fossem escritas por heroínas da mitologia grega e da mitologia romana, que, de alguma forma maltratadas, negligenciadas ou abandonadas, escrevem a seus amantes.

Essas epístolas literárias profundamente comoventes revelam a felicidade e o tormento do amor, enquanto os escritores contam sobre sua dor na separação, perdão da infidelidade ou raiva pela traição. A fiel Penélope se pergunta sobre a ausência suspeitamente longa de Ulisses, enquanto Dido repreende amargamente Eneias por deixar sua cama com muita ansiedade para seguir seu destino, e Safo - a única figura histórica retratada aqui - descreve sua paixão pelo cruelmente rejeitador Faonte. Nas cartas poéticas entre Páris e Helena, os amantes parecem alheios à tragédia profetizada para eles, enquanto em outra troca o jovem Leandro afirma sua ânsia temerária de arriscar sua vida para estar com seu amado Herói.

Há, ainda, no capítulo IX, outra citação de Ovídio, que tem estreita relação com a forte impressão que Inocência provoca em Cirino, visto que, após vê-la, sente-se estonteado pela beleza e pela faceirice da moça, o que perturba seu sono e altera em definitivo os rumos da sua vida.

A epígrafe de Ovídio reflete a angústia interna causada pela paixão amorosa, expressando a maneira como o sofrimento emocional pode afetar até mesmo o corpo e a percepção do tempo. A pergunta "Quem me poderá dizer por que me parece tão duro o leito?" sugere que o sofrimento vai além do físico, atingindo um nível psicológico profundo. O leito, tradicionalmente associado ao descanso e ao prazer, torna-se agora um símbolo de desconforto e inquietação. A sensação de uma noite interminável, "sem gozar um momento de

sossego", revela como o amor não correspondido ou o desejo não realizado pode tornar os momentos de repouso insuportáveis, transformando o que deveria ser um alívio em um espaço de tormenta mental. O corpo, que deveria ser um refúgio, torna-se um campo de batalha emocional, em que o sofrimento não permite descanso.

A segunda parte da epígrafe, "Surge a verdade: em meu seio penetraram as agudas setas do amor", revela uma revelação súbita e esclarecedora sobre a origem do tormento. O uso da metáfora das "agudas setas do amor" faz referência ao mito de Eros, o deus do amor, que feriu os corações dos mortais com suas flechas, causando tanto o prazer quanto a dor. O autor sugere que o sofrimento que ele sente não é um acaso, mas sim uma consequência inevitável da experiência do amor, com suas feridas profundas e emocionais. A verdade de sua aflição só é plenamente compreendida quando ele percebe que o que o atormenta é a flecha do amor, que traz consigo tanto desejo quanto dor. Assim, Ovídio explora a dualidade da paixão, que, embora possa ser uma força transformadora e arrebatadora, também é capaz de causar um sofrimento angustiante e prolongado, que altera a percepção de todo o ambiente ao redor.

Cirino apaixona-se desde a primeira consulta. Nasce, a partir do encontro entre "médico e paciente", a paixão mútua, impedida pelo comprometimento com Manecão. Os encontros escondidos vão aumentando a urgência que o casal tem de viver junto, mas como enfrentar a dureza do pai e a honra de uma palavra dada? Esse é o grande desafio de Inocência e Cirino. Um leitor atento pode antever nesta epígrafe os rumos da relação entre o curandeiro e sua paciente.

5.10 Capítulo X – A carta de recomendação

19ª Epígrafe: *Waverley* – Walter Scott

Aquele bom velho, cuja benévola hospitalidade não tinha limites, julgara do seu dever tratar do melhor modo possível a Waverley, fosse ele o último camponês saxônio... Mas o título de amigo de Fergus fê-lo considerar como precioso depósito, merecedor de toda a sua solicitude e da mais atenta obsequiosidade.

Sir Walter Scott, já mencionado anteriormente, foi um dos romancistas mais vendidos do século XIX e é creditado por estabelecer o romance histórico. Seu primeiro romance, *Waverley* (1814), conta a história de Edward Waverley, um jovem ingênuo que é

enviado para a Escócia com seu regimento. Edward deve decidir se seguirá a civilização que sempre conheceu ou será atraído para um mundo mais antigo de honra, enquanto ele se envolve nos eventos da Rebelião Jacobita de 1745. À medida que a trama se desenrola, Waverley é confrontado com dilemas morais, lealdades divididas e paixões intensas.

Com assente em Richard J. Hill (2016) e Kenneth A. Sroka (1980), descobriu-se que, nesta obra de destaque na literatura do século XIX, Scott tece um panorama vívido da Escócia da época, explorando temas de identidade, honra e lealdade. Waverley abriu caminho para os romances históricos modernos que até hoje permeiam a cultura mundial.

No capítulo X, a forma acolhedora com que Pereira recebe Meyer, em virtude deste ser portador de uma carta de Chiquinho – seu irmão mais velho, do qual há anos não tinha notícias – é precedida de uma citação sobre o mesmo tema em Scott.

A epígrafe de Walter Scott destaca a generosidade e o caráter acolhedor do "bom velho", cuja hospitalidade era ilimitada, demonstrando um compromisso com o bem-estar de todos, independentemente de sua posição social. A ideia de "tratar do melhor modo possível a Waverley, fosse ele o último camponês saxônio" revela que o velho não fazia distinção entre as pessoas, oferecendo sua atenção e cuidados a qualquer um que cruzasse seu caminho, sem preconceitos ou julgamentos. Isso ilustra uma visão idealizada de hospitalidade, onde o ato de acolher o outro é visto como um dever moral, desprovido de interesse pessoal ou vantagem. Nesse contexto, a bondade do velho é sublinhada pela simplicidade e pela pureza de suas intenções, refletindo a ideia de que a verdadeira hospitalidade não faz distinções e é oferecida sem reservas.

No entanto, a frase também revela uma mudança na maneira como o velho vê Waverley, quando o jovem é identificado como "amigo de Fergus". A amizade com Fergus, uma figura de status ou prestígio, transforma Waverley de um simples ser humano em um "precioso depósito", digno de cuidados e atenções especiais. Essa mudança de percepção ilustra como, na sociedade em questão, as conexões sociais e os títulos influenciam o modo como as pessoas são tratadas. Embora o velho tenha sido generoso com todos, o fato de Waverley ser amigo de alguém respeitado e influente confere-lhe um valor adicional aos olhos do velho, que passa a tratá-lo com uma solicitude ainda maior. Isso revela as complexas dinâmicas sociais que envolvem o valor das relações pessoais e a maneira como elas podem moldar as interações humanas, refletindo também uma crítica implícita ao fato de que a estima de uma pessoa muitas vezes depende de seu círculo social e das pessoas com quem está associada.

Meyer chegou à vivenda portando uma carta do irmão mais velho de Pereira, com recomendações positivas e pedidos de que Pereira cuidasse e arranjasse moradia aos dois viajantes. Pereira, portanto, sente-se na obrigação de abrigar os viajantes em sua vivenda. A recepção dos viajantes é feita com muita efusão e simpatia como era da personalidade de Pereira com as pessoas que estão em sua moradia.

Contudo, quando Meyer conhece Inocência, este lhe enche de elogios à sua beleza e encantos, e essa atitude elogiosa deixa Pereira muito desconfiado e cheio de preconceitos em relação ao Meyer sobre suas reais intenções com relação à Inocência e pelo fato de aquele ser um estrangeiro, de cultura e maneiras muito diferentes das pessoas locais.

5.11 Capítulo XI – O almoço

20ª Epígrafe: *Miles Gloriosus* – Plauto

Comam e bebam: nada de cerimônias comigo. Minha casa é franca; eu também. Façam provisão de alegria e de mim disponham sem constrangimento.

No capítulo XI, a referência a Plauto – poeta cômico latino – é um culto à alegria. Nada se sabe sobre a vida deste comediógrafo latino. Atribuem-se-lhe 130 peças, das quais 21 – precisamente as consideradas autênticas – foram conservadas. São adaptações de comédias de Menandro, Dífilo, Filêmon e Demófilo, a quem Plauto tomou de empréstimo assuntos, enredos – “tipos”, anciãos avarentos, jovens devassos, escravos astutos, parasitas, prostitutas, alcoviteiros – e nomes das personagens (todos gregos); só alguns costumes e hábitos são reveladores da sociedade romana.

De suas comédias – notáveis pela variedade dos versos – as mais famosas são: *Anfitrião* (uma embrulhada de sósias), *Aululária* (ou *Comédia da panela*, imitada por Molière em *O Avarento*), *Os Menecmos* (sobre dois gêmeos muito parecidos, imitada por Shakespeare na *Comédia dos erros*), *O Soldado fanfarrão* (cujo herói será Capitano da *commedia dell'arte*, o Cyrano de Bergerac, de Rostand, e o Sergius de Bernard Sha (*Arms and the man*), *O Gorgulho* (apelido de um parasita) e *Os Prosioneiros* (em que um pai reencontra seus dois filhos, perdidos anos antes).

Com suporte em Roberto Arruda de Oliveira (2012), encontra-se em Plauto toda a variedade do cômico: o cômico de palavras, caracterizado pelo trocadilho de palavras muitas

vezes intraduzíveis; o cômico de situação, evidenciado pelas cenas risíveis e o cômico de tipos, presente certamente nos personagens. Seu estilo direto, os prólogos que explicava o enredo, os ditos divertidos e os dirigidos diretamente ao público, agradava ao público romano. O *Soldado Fanfarrão* (*Miles Gloriosus*) é uma peça de Plauto que se baseia num modelo grego – Alazon –, como diz Palestrião no prólogo. Trata-se de uma das mais antigas comédias de Plauto, provavelmente de 205 a.C., quando Roma, que na altura estava na fase final da 2ª guerra com Cartago, se impunha como potência no Mediterrâneo, embora não dominasse ainda a Grécia e o Oriente, o que veio a acontecer nas décadas seguintes.

Palestrião, que nos apresentará a trama da peça, é o escravo encarregado de proporcionar a união entre os jovens Plêusicles e Filocomásia, amantes que de alguma forma se separam no começo da peça. Nele os amantes depositam sua confiança. Ele será a força cômica de toda trama e, valendo-se de vários artifícios e de sua fecunda criatividade, não descansará até que um plano bem arquitetado lhe venha à tona. Nesta personagem tipo de Plauto está patente a sátira a um estereótipo com muitos sucedâneos na literatura e na nossa sociedade: o indivíduo arrogante, fanfarrão, personagem vaidosa que se pavoneia elogiando a sua beleza física e coragem na guerra.

Visconde de Taunay soube unir ao seu conhecimento prático do país, adquirindo em inúmeras viagens na condição de militar, o seu agudo senso de observação da natureza e da vida social do Sertão brasileiro.

A qualidade de Inocência resulta do equilíbrio alcançado entre os aspectos ligados ao conceito de verossimilhança – que muitas vezes chegava a comprometer a qualidade de obras regionalistas –, como a tensão entre ficção e realidade, a linguagem culta e a linguagem regional e a adequação dos valores românticos à realidade bruta do nosso Sertão. Pereira, portanto, sente-se na obrigação de abrigar os viajantes em sua vivenda. A recepção dos viajantes é feita com muita efusão e simpatia como era da personalidade de Pereira com as pessoas que estão em sua moradia.

O capítulo que sucede a esta epígrafe é de conagração entre Meyer – como se ele fosse o próprio irmão de Pereira, de quem fora emissário de uma carta de recomendação – e Pereira. Graças a esta carta, e às notícias, a refeição acontece em uma atmosfera festiva.

5.12 Capítulo XII – A apresentação

21ª Epígrafe: *Dom Quixote* – Cervantes

Quem, porém, mostrava mais surpresa e admiração era Sancho Pança. Nunca, em dias de sua vida, vira perfeição igual.

A obra de Miguel de Cervantes é considerada um dos pilares da literatura ocidental, sendo sua principal contribuição o romance *Dom Quixote de la Mancha*, que redefiniu o gênero e inaugurou a literatura moderna. Cervantes, por meio de seu estilo único, mistura elementos de crítica social, humor e profunda reflexão filosófica, criando uma obra que transcende o simples entretenimento. Dom Quixote não é apenas uma sátira das novelas de cavalaria populares na época, mas também uma análise complexa da condição humana, da loucura, da idealização e da realidade.

Com suporte em Maria Augusta da Costa Vieira (1998) e Aníbal Quijano (2005), depreende-se que Cervantes, ao retratar as aventuras de um homem que se recusa a abandonar seus ideais e que, em sua busca por justiça, acaba se distanciando da realidade, reflete sobre o poder das ilusões e o conflito entre o sonho e a dura realidade. Além disso, a obra de Cervantes explora temas como a identidade, a honra e a natureza da narrativa, antecipando muitas das questões literárias e filosóficas que seriam fundamentais nos séculos seguintes. Sua escrita vai além de uma simples crítica à sociedade de sua época; ela questiona a própria estrutura da ficção e da verdade, tornando-se um clássico atemporal que ainda inspira interpretações e discussões profundas sobre a natureza humana e a literatura.

O idealismo de Dom Quixote opõe-se ao realismo de seu fiel escudeiro, Sancho Pança, um modesto camponês a quem prometera vasta cópia de despojos e incríveis conquistas se aceitasse acompanhá-lo. Sancho representa o novo mundo, moderno, o mundo da era moderna que se avizinha.

A epígrafe "Quem, porém, mostrava mais surpresa e admiração era Sancho Pança. Nunca, em dias de sua vida, vira perfeição igual" destaca o contraste entre os dois protagonistas da obra, Dom Quixote e Sancho Pança. Enquanto Dom Quixote, com sua visão idealista e romântica, vê o mundo de uma maneira exageradamente heroica e distorcida, Sancho Pança representa uma visão mais pragmática e realista. A surpresa e admiração de Sancho indicam que, mesmo sendo um personagem mais terreno e cético, ele se vê diante de algo que não consegue entender completamente, mas que lhe causa uma impressão tão forte que a compara a uma "perfeição igual" que nunca antes experimentou. Essa reação de Sancho pode ser interpretada como uma metáfora para a maneira como ele vê as ideias de Dom Quixote – como algo que, apesar de fantasioso e irracional, possui uma força ou beleza inusitada que o deixa, por momentos, maravilhado.

Além disso, a frase também reflete o tema central de Dom Quixote: o choque entre a realidade e a fantasia. Enquanto Dom Quixote vê o mundo através de um filtro de cavalaria e honra, Sancho, por mais simples e pragmático que seja, acaba se deixando cativar por essa visão idealizada, ainda que por um instante. A "perfeição igual" mencionada na frase pode ser vista como a manifestação da imaginação de Dom Quixote, a qual, apesar de ser percebida de maneira absurda e exagerada, é capaz de tocar até mesmo um personagem tão pé no chão quanto Sancho. Esse momento de admiração é simbólico da influência da fantasia sobre a realidade, um tema que percorre toda a obra, e ilustra como, às vezes, as ideias e os sonhos, mesmo sendo desconectados da realidade, podem deixar uma impressão poderosa, capaz de desafiar até as concepções mais práticas.

A segunda citação de *Dom Quixote*, no capítulo XII, vincula-se à espontaneidade de Meyer que, ao conhecer Inocência, dá vazão ao seu encantamento, como o faz Sancho. Esta espontaneidade, similar à da personagem de Cervantes, só se justifica visto ser Meyer um estrangeiro que desconhece a rigidez dos costumes sertanejos no trato com as mulheres. “Estimo muito conhecê-la por ser a senhora filha de um amigo meu e prender a gente com o seu lindo rosto...” (p. 56).

Esta é uma estratégia do enredo para que Pereira, tão cioso em relação à filha, canalize para o alemão as suas desconfianças e não perceba o romance entre esta e Cirino que, aliás, torna-se confidente do seu hospedeiro em relação às suas desconfianças para com Meyer. Quando ele conhece Inocência, este lhe enche de elogios à sua beleza e encantos, e essa atitude elogiosa deixa Pereira muito desconfiado e cheio de preconceitos em relação a Meyer sobre suas reais intenções com relação à Inocência e pelo fato de aquele ser um estrangeiro, de cultura e maneiras muito diferentes das pessoas locais.

As desconfianças de Pereira em relação a Meyer eram infundadas, e aquele nem desconfiava que o verdadeiro amor já tinha surgido no coração de Cirino e Inocência, continuando a ter muitas reservas em relação ao caráter de Meyer.

22ª Epígrafe: *Eclesiastes*, X

Ao bálsamo, fazem as moscas, que nele morrem, perder a suavidade do perfume. Uma parvoíce, ainda que pequena e de pouca dura, dá motivo a não se ter em conta nem sabedoria nem glória.

O livro de Eclesiastes, presente no Antigo Testamento, oferece uma reflexão filosófica sobre a vida humana, abordando temas como a transitoriedade, o sofrimento e a busca por sentido. Por via dos trabalhos de Michael A. Eaton (1983) e Derek Kidner (2012), o mencionado livro foi escrito por um autor que se apresenta como "o Pregador", frequentemente associado ao rei Salomão, Eclesiastes questiona as convenções tradicionais sobre a sabedoria, a riqueza e o prazer, destacando a futilidade de se buscar satisfação plena nestes aspectos, pois tudo é " vaidade" e "correção do vento". O livro explora a percepção de que, por mais que o ser humano se esforce para encontrar respostas definitivas para as questões existenciais, ele está imerso em um mundo imprevisível e fugaz.

No entanto, ao longo do texto, Eclesiastes também sugere que a verdadeira sabedoria está em aceitar os mistérios da vida, viver com humildade e aproveitar os momentos simples, reconhecendo a soberania de Deus sobre tudo. Essa visão de resignação, acompanhada de uma busca por equilíbrio e gratidão nas pequenas coisas, oferece uma perspectiva madura sobre a condição humana, convidando à reflexão sobre o que realmente importa na vida.

O livro de Eclesiastes teve uma profunda influência na literatura ocidental e contém diversas frases que ressoam ainda hoje em muitas culturas.

A epígrafe "Ao bálsamo, fazem as moscas, que nele morrem, perder a suavidade do perfume" utiliza uma metáfora para ilustrar como uma pequena imperfeição ou falha pode afetar algo valioso ou perfeito. O bálsamo, um produto precioso e perfumado, perde sua suavidade devido à presença das moscas, que, ao morrer nele, causam uma desvalorização do que é puro. Essa imagem simboliza a fragilidade da perfeição e da pureza em um mundo propenso a imperfeições e corrupções. A lição aqui é que até os menores erros ou contratempos podem comprometer algo considerado valioso, sugerindo que a presença de pequenas falhas pode desmerecer o esforço ou a beleza de algo grande.

A segunda parte da frase, "Uma parvoíce, ainda que pequena e de pouca dura, dá motivo a não se ter em conta nem sabedoria nem glória", expande essa ideia ao afirmar que até um erro pequeno, efêmero, pode invalidar qualidades mais nobres, como sabedoria e glória. Mesmo uma falha momentânea ou considerada insignificante pode prejudicar a percepção pública e a reputação de alguém, tornando inútil todo o esforço para construir sabedoria e honra. Essa reflexão de Eclesiastes nos ensina sobre a fragilidade da boa reputação e a rapidez com que a falta de prudência ou um erro simples pode minar uma vida de virtude e sucesso, revelando a transitoriedade e a incerteza das conquistas humanas.

A citação de Eclesiastes prenuncia que Cirino está irremediavelmente enredado e inebriado de amor por Inocência e, com isso, perde o senso de realidade e do perigo implícito a esta paixão. Seu amor é como um vício, do qual ele não tem forças para se desprender. Os encontros escondidos vão aumentando a urgência que o casal tem de viver junto, mas como enfrentar a dureza do pai e a honra de uma palavra dada? Esse é o grande desafio de Inocência e Cirino.

A referência ao Eclesiastes é mais um dos muitos prenúncios do fim trágico que aguarda os amantes.

5.13 Capítulo XIII – Desconfianças

23ª Epígrafe: Príncipe de Ligne

Muitas vezes, somos iludidos pela confiança: mas a desconfiança faz que sejamos por nós mesmos enganados.

Philippe François de Ligne foi um nobre, militar e escritor flamengo do século XVIII, cuja obra reflete uma combinação de temas como a guerra, a moralidade e a filosofia política. Conhecido por sua experiência militar e por sua posição na corte, ele escreveu principalmente ensaios e reflexões sobre a vida, a sociedade e as relações humanas, sendo notável por seu estilo claro e suas análises profundas da natureza humana e das estruturas sociais. Sua obra mais famosa, *A Arte de Ser Feliz*, propõe uma visão filosófica sobre o comportamento e as atitudes que podem contribuir para uma vida mais satisfatória.

Tomando por base a Encyclopædia Britannica (web), aprendeu-se que, ao longo de seus escritos, de Ligne questiona as convenções sociais e as ideias de sucesso, refletindo sobre o significado da felicidade e do sentido da vida. Sua abordagem muitas vezes prática e realista, em oposição ao idealismo filosófico de sua época, buscava uma sabedoria acessível ao público mais amplo, sem abrir mão da profundidade e da erudição. Sua obra permanece relevante por seu enfoque no equilíbrio entre a razão e as emoções, e por suas observações acerca das complexidades da vida humana.

A epígrafe "Muitas vezes, somos iludidos pela confiança: mas a desconfiança faz que sejamos por nós mesmos enganados" revela uma reflexão sobre os paradoxos da confiança e da desconfiança nas relações humanas. De um lado, a confiança, quando depositada nas pessoas ou situações erradas, pode nos levar a ilusões e enganos, pois acreditamos em algo

sem questionar ou analisar adequadamente. Essa confiança excessiva pode fazer com que nos deixemos levar por aparências ou por intenções que não são genuínas, resultando em decepções ou prejuízos. Assim, o autor sugere que a confiança, por mais positiva que seja em muitos aspectos, também carrega consigo o risco de sermos iludidos, pois nossa fé nas pessoas ou nas situações pode obscurecer o julgamento crítico e nos fazer cair em enganos.

Por outro lado, a frase também aponta para o efeito paralisante da desconfiança. Ao nos fecharmos excessivamente e adotarmos uma postura de desconfiança em relação a tudo e a todos, acabamos criando uma barreira contra as oportunidades e experiências positivas. A desconfiança, nesse contexto, pode nos levar a nos enganar de maneira diferente, impedindo-nos de ver a realidade de forma clara e objetiva. Ao invés de nos proteger, a desconfiança pode nos fazer perder a chance de agir com discernimento, e ao focarmos demais no medo de sermos enganados, acabamos nos cegando para as situações em que a confiança seria mais vantajosa. Dessa forma, de Ligne sugere que tanto a confiança cega quanto a desconfiança excessiva são prejudiciais, e que um equilíbrio saudável entre os dois é essencial para evitar os enganos, seja por ilusão ou por fechamento emocional.

A epígrafe de Príncipe de Ligne capta, com precisão, a dubiedade na qual está pautado o enredo de Inocência. Esta é, sem dúvida, uma das mais adequadas epígrafes do romance em relação à dubiedade do enredo e à traição dos sentidos.

Pereira sente que deve a todo custo vedar, lacrar o santuário de sua família aos olhos do mundo, no recato doméstico. Ele jamais deposita confiança alguma em sua filha Inocência, a quem criou longe dos olhos dos outros, por medo que ela se perdesse na vida com outros homens que não fosse seu futuro e arranjado marido Manecão, que é um sertanejo comerciante de gado. Negociado o casamento, Manecão passa a ser admitido na intimidade da família, assumindo aos poucos os “encargos” de chefe familiar. É aí que aparecem Cirino e Meyer, gerando o conflito.

A única educação que Inocência recebera foi com relação às tarefas domiciliares, “treinada” à obediência passiva em relação ao pai e depois ao marido escolhido por ele. Pereira exerce forte vigilância sobre a filha, pois, de acordo com seus valores, ele tem de garantir a integridade de Inocência até o dia do casamento.

O pai de Inocência acreditava que as mulheres devem viver enclausuradas em casa até que se casem. Ao dar a palavra de casamento entre Inocência e Manecão, o zeloso Pereira sela o destino de Inocência, visto que sua palavra seria inabalável e inalterável. Assim sendo,

devemos entender que essa personalidade de Pereira, de certa maneira, contribui e muito para o desfecho deste romance.

Porém, ele é iludido por sua confiança em Cirino, ao qual confia suas desconfianças em relação a Meyer e seu temor equivocado de que este esteja pretendendo seduzir Inocência. Devemos informar que as desconfianças de Pereira em relação a Meyer eram infundadas, e aquele nem desconfiava que o verdadeiro amor já tinha surgido no coração de Cirino e Inocência, continuando a ter muitas reservas em relação ao caráter de Meyer.

5.14 Capítulo XIV – Realidade

24ª Epígrafe: *O Rei Lear* (Ato I) – Shakespeare

Cordélia.— Há de o tempo desvendar o que hoje esconde a discreta hipocrisia.

A obra de William Shakespeare é amplamente considerada uma das mais influentes e relevantes da literatura ocidental, atravessando séculos e se mantendo viva tanto na literatura quanto no teatro contemporâneo. Suas peças abordam uma vasta gama de temas universais, como o amor, o poder, a vingança, a traição, a ambição e a natureza humana, que ressoam com públicos de diferentes culturas e épocas. Composta por comédias, tragédias e histórias, sua escrita se destaca pela complexidade psicológica dos personagens, pela inovação no uso da linguagem e pela exploração de questões sociais e políticas da sua época. As tragédias, como *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*, examinam as profundezas da alma humana e os conflitos internos dos indivíduos diante do destino e das escolhas morais, enquanto suas comédias, como *Sonho de uma Noite de Verão* e *Muito Barulho por Nada*, lidam com questões de identidade, amor e engano, frequentemente com um tom mais leve e irônico. Além de seu valor literário, a obra de Shakespeare também é marcada pela criação de expressões que se tornaram parte do vocabulário comum e pela habilidade de suas peças serem adaptadas em diversas formas de mídia, reafirmando seu caráter atemporal e sua grande capacidade de explorar a condição humana de maneira profunda e acessível.

Tomando por base Anderson Amaral de Oliveira e Liane Beatriz Rotili (2018), verificou-se que o *Rei Lear*, misto único de conflito familiar e crise política, de amor e ódio entre pais e filhos, transcorre em torno do enlouquecimento de um rei idoso, que, em busca de um sucessor, acaba por escolher duas filhas indignas de sua confiança, em vez daquela que o

ama. Por conta desse erro, ele se vê despojado de seu poder, condenado a uma vida miserável de horror e insanidade.

A trama leva Lear a uma jornada de autodescoberta e desilusão, enquanto ele enfrenta a traição, a solidão e a perda do que lhe era mais precioso. O contraste entre a dignidade de Lear e a brutalidade de suas filhas, além da representação do caos moral e político, reflete as questões sobre a falibilidade humana e a fragilidade das relações familiares. Ao longo da obra, Shakespeare expõe a tensão entre a razão e a loucura, como evidenciado pela progressiva desintegração da sanidade de Lear, e nos apresenta a um elenco de personagens multifacetados, como o fiel Gloucester, que também enfrenta uma tragédia pessoal de cegueira literal e figurada. A peça culmina em uma tragédia devastadora, que denuncia as consequências da falta de sabedoria e discernimento, revelando a complexidade da condição humana e a destruição que pode resultar da vaidade, do egoísmo e da busca desenfreada pelo poder.

A frase "Há de o tempo desvendar o que hoje esconde a discreta hipocrisia" de Cordélia reflete uma profunda percepção sobre a natureza da verdade e a inevitabilidade da revelação ao longo do tempo. Cordélia, ao dizer isso, sugere que, embora a hipocrisia possa ser cuidadosamente disfarçada ou velada no presente, o tempo tem o poder de expor a verdadeira essência das intenções e ações humanas. Ela reconhece que, mesmo quando as aparências parecem favorecer aqueles que enganam ou manipulam, eventualmente a verdade virá à tona. Isso sugere uma visão de justiça universal e de equilíbrio, em que a falsidade, por mais sutil que seja, não poderá perdurar para sempre. A frase transmite uma confiança na revelação da verdade e na redenção, além de uma crítica àqueles que praticam a hipocrisia em nome de interesses próprios.

Além disso, a fala de Cordélia também reflete sua própria luta com o rei Lear e com as intrigas que o cercam. Enquanto Goneril e Regan, suas irmãs, falam falsamente de amor e devoção ao rei, Cordélia se recusa a se submeter a uma expressão superficial de afeto, escolhendo em vez disso a honestidade. Sua visão de que a "discreta hipocrisia" será desmascarada pelo tempo pode ser interpretada como uma crítica às falsas demonstrações de afeto que regem o mundo político e familiar na peça. O tempo, para ela, é o grande revelador da verdade, e sua confiança em que a hipocrisia será exposta não é apenas uma reflexão sobre as falsas palavras das irmãs, mas também uma forma de expressar sua própria integridade e firmeza moral.

É justamente no capítulo XIV em que se inicia a traição – resultante da paixão – de Inocência e Cirino para com o pai da donzela. Partindo da epígrafe, é possível deduzir o quão traído e aviltado o pai de Inocência se sentiria no futuro.

5.15 Capítulo XV – Histórias de Meyer

25ª Epígrafe: *Os primos* – Menandro

Grande felicidade é ter um filho prudente e instruído; mas, quanto a filhas, e para todo o pai carga bom pesada.

A *Comédia Nova* de Menandro, dramaturgo grego do século IV a.C., representa uma das mais importantes transições no teatro grego, marcando a passagem da Comédia Antiga (caracterizada pela crítica política e social) para uma forma mais voltada à vida cotidiana e à psicologia dos personagens. As peças de Menandro, frequentemente comédias de caráter, exploram temas universais como o amor, o casamento, a amizade, e as dificuldades da vida doméstica, muitas vezes com uma perspectiva de leveza e humor, mas também com uma profundidade que revela as complexidades da natureza humana.

Com base em Maria Helena Rocha Pereira (s/d), sabe-se que Menandro, em suas obras, como *O Eunuco* e *O Misanthropo*, cria personagens que são mais próximos dos indivíduos comuns da sociedade ateniense, em contraste com os heróis exagerados e as caricaturas políticas da comédia anterior. Sua habilidade em desenvolver intrincadas tramas de engano e mal-entendidos, além de seu foco nas emoções e relacionamentos humanos, teve grande influência sobre o teatro romano, especialmente na obra de Plauto e Terêncio. A *Comédia Nova* de Menandro, portanto, é fundamental para a história do teatro, pois estabelece as bases para o gênero da comédia moderna, com suas situações cotidianas e seu foco nas relações pessoais.

A epígrafe "Grande felicidade é ter um filho prudente e instruído; mas, quanto a filhas, e para todo o pai carga boa pesada" reflete uma visão complexa sobre a paternidade e as responsabilidades que ela impõe. A primeira parte da frase expressa a alegria e o orgulho que um pai sente ao ter um filho que é prudente e instruído, sugerindo que, para Menandro, a educação e o discernimento dos filhos são fontes de grande satisfação. A prudência e a instrução são virtudes que garantem não só o bem-estar do indivíduo, mas também a continuidade de um legado de sabedoria e estabilidade na família, o que traz felicidade ao pai.

Esse trecho pode ser interpretado como uma valorização do papel da educação e da responsabilidade pessoal na formação de uma sociedade mais equilibrada e harmoniosa.

Por outro lado, a referência às filhas como "carga boa pesada" revela uma perspectiva mais complicada sobre o papel das mulheres na sociedade antiga. Menandro sugere que, para um pai, ter filhas envolve uma carga de responsabilidades mais desafiadora, talvez devido às expectativas sociais e culturais da época em relação ao casamento, à dote e à segurança das mulheres. Embora o termo "carga boa" indique que, para ele, as filhas são um bem precioso, a frase também aponta para as dificuldades práticas e emocionais que os pais enfrentam ao lidar com o futuro de suas filhas, considerando as exigências impostas pelas normas sociais de então. Essa visão reflete tanto o amor paternal quanto as limitações impostas pelo contexto social da Grécia antiga, onde a autonomia das mulheres era restrita e sua educação não era vista com a mesma prioridade que a dos homens.

A opinião de Menandro e Pereira a respeito das mulheres é similar, o que faz com que a citação fale pela personagem, enquanto arquétipo da mentalidade sertaneja ainda em vigor na época em que se situa o romance. A desconfiança em relação às mulheres será, sempre, uma constante na sociedade patriarcal e tem um amplo lastro na literatura.

Apesar da instrução de Cirino, que o liga ao mundo urbano, suas origens e sua profissão mantêm-no ligado ao mundo rural. Ele conhece e respeita os valores desse universo, embora discorde da postura de Pereira com relação às mulheres. Enquanto todo mundo as vê como um mero acessório da casa e do marido, Cirino parece sentir que elas valem muito mais e que não deveriam ser reduzidas a uma função tão desmerecida. Essa valorização é estendida a Inocência, que sequer sabe ler e escrever.

5.16 Capítulo XVI – O empalamado

26ª Epígrafe: *O médico à força* – Molière

Ao homem não faltam importunações quanto à vossa capacidade, bem a conhecemos.

Em peças como *O Doente Imaginário* e *O Médico à Força*, Molière apresenta médicos que se consideram figuras de autoridade, mas cujas ações revelam um profundo desconhecimento dos verdadeiros princípios da ciência e da cura. O médico, nessas comédias,

é muitas vezes um personagem ridículo, cuja tentativa de impressionar seus pacientes com jargões e diagnósticos errôneos expõe a fragilidade da confiança na medicina da época.

Com base em Antonio Coimbra Martins (1982), descobriu-se que a peça *O Médico à Força*, anteriormente mencionada, traz à tona temas como a vingança e o charlatanismo, a partir de uma intrincada teia de relações entre os personagens. A trama se desenrola a partir de um ato vingativo da mulher do lenhador Sganarello, que pensava constranger seu marido ao fazê-lo passar por médico para curar a suposta mudez da filha de seus vizinhos. Sganarello acaba se interessando pela farsa ao ver que poderia ganhar dinheiro com a situação. Porém uma farsa ainda maior estava sendo articulada. A jovem se passava por muda apenas para sensibilizar o pai, Geronte, que proibira seu casamento com o namorado Leandro. Sganarello aparece como a personagem representativa de uma burguesia de mente estreita, medrosa diante de qualquer mudança, defensora incondicional dos valores estabelecidos.

A epígrafe "Ao homem não faltam importunações quanto à vossa capacidade, bem a conhecemos" revela uma crítica sutil à presunção e à autossuficiência do ser humano. O uso de "importunações" sugere que há uma sobrecarga de preocupações e comentários em relação às capacidades de uma pessoa, implicando que os outros estão sempre avaliando ou questionando suas habilidades. A frase parece provocar a ideia de que a capacidade de alguém, muitas vezes, é questionada de maneira excessiva e, por vezes, desnecessária, refletindo o modo como as pessoas, especialmente em contextos sociais ou hierárquicos, tentam medir o valor do outro. A segunda parte, "bem a conhecemos", implica uma espécie de ironia, indicando que as capacidades do indivíduo já são bem entendidas e, talvez, até reconhecidas de forma superficial, sem a necessidade de tanta ênfase.

Além disso, essa frase pode ser vista como uma crítica ao comportamento humano de exagerar suas próprias habilidades ou de depender demais da validação externa. Molière frequentemente usava a comédia para expor as falácias e hipocrisias da sociedade de sua época, e, neste caso, a frase pode refletir uma visão irônica sobre o orgulho excessivo ou a tentativa de autoafirmação constante. Ela sugere que, enquanto os homens se preocupam com sua imagem e com as avaliações dos outros, suas capacidades reais podem ser mais simples ou evidentes do que imaginam, sendo já conhecidas e até banalizadas. A ironia de Molière, assim, aponta para a fragilidade do ego humano e a falta de real compreensão sobre a verdadeira natureza da competência e da identidade.

Taunay recorre à epígrafe de Molière para anunciar ao leitor sobre os falsos médicos, e constantemente imiscui-se na história, informando ironicamente ao leitor que Cirino é apenas mais um curandeiro que se auto-intitulava médico.

Na comédia de Molière, a figura do médico é frequentemente retratada de maneira irônica e satírica, refletindo uma crítica à medicina de sua época e à vaidade dos profissionais da área. Molière, que escreveu em um período em que a prática médica estava sendo marcada por teorias rudimentares e tratamentos ineficazes, utiliza o médico como um personagem que, muitas vezes, representa a ignorância disfarçada de saber, o charlatanismo e a presunção.

No entanto, a figura do médico também é um reflexo das relações de poder na sociedade, onde a classe médica podia se aproveitar da ignorância do público para se manter relevante. Molière, com sua habilidade cômica, mostra a tensão entre o prestígio social do médico e a realidade de sua competência, sugerindo, através do humor, uma crítica ao orgulho, à hipocrisia e à falta de ética presentes em certas práticas profissionais.

5.17 Capítulo XVII – O morfético

27ª Epígrafe: *O leproso de Aosta* – Xavier de Maistre

O leproso — Interesse? Ah! nunca inspirei senão compaixão...

O militar — Quão feliz fora eu se pudesse dar-vos algum consolo!...

O leproso — Não devo ter sociedade senão comigo mesmo, nenhum amigo, senão Deus. Generoso estrangeiro, adeus, se feliz. Adeus para sempre!

Xavier de Maistre é um dos escritores que inspiraram Visconde de Taunay. *O Leproso de Aosta* é uma obra de Xavier de Maistre que combina elementos de romance, narrativa histórica e reflexão filosófica, abordando questões como a morte, a solidão, e os aspectos mais profundos da condição humana. A obra segue a história de um homem que, acometido pela lepra, é forçado a viver isolado em uma sociedade que o marginaliza, refletindo sobre a experiência do sofrimento físico e do ostracismo social.

Com alicerce em Alfred Berthier (1984), sabe-se que o Leproso (cujo nome não aparece na história) conta a um militar como vive ali sua triste existência, entre a jardinagem, as orações e as lembranças, onde não existe a presença da menor alegria, de um sorriso, de uma qualquer companhia. Recebe alimento que lhe envia o hospital da cidade e sobrevive em

total aceitação à sua sorte. É um conformado, um determinista, que relata ao militar todo seu infortúnio sem revolta, e agradece o estrangeiro por sua solidariedade e simpatia, mas recusa qualquer contato, mesmo as cartas que ele promete enviar, se aceitas.

Ao longo do romance, Xavier de Maistre utiliza essa experiência de isolamento para explorar temas existenciais, como o sentido da vida, a busca por redenção e o confronto com a própria mortalidade. Através do protagonista, o autor também levanta questões sobre a moralidade e a percepção que os outros têm daqueles que são considerados "diferentes" ou "inferiores". A obra, com sua abordagem introspectiva e melancólica, propõe uma reflexão sobre a humanidade e a compaixão, destacando a profundidade das emoções e das escolhas individuais, mesmo nas circunstâncias mais extremas. Com uma linguagem cuidadosa e reflexiva, *O Leproso de Aosta* coloca o leitor em contato com as complexidades da alma humana, desafiando as noções tradicionais de empatia e justiça social.

O tema dos leprosos, ou morféticos, como eram chamados, é recorrente na literatura e tema de muitos romances históricos dos séculos XIX e XX, estando, inclusive, presente no Novo Testamento. Além de todas as dificuldades implícitas à doença, sempre pairou sobre esta um forte estigma de maldição que implicou a perseguição aos doentes. Podem estar envolvidos nesse processo o caráter crônico da doença, a deformidade física causada por ela e o fato de até pouco tempo ter sido considerada incurável.

A epígrafe atribuída a Xavier de Maistre expressa, de forma pungente, a solidão e a resignação do leproso diante do sofrimento e do abandono social. O leproso, ao dizer "não devo ter sociedade senão comigo mesmo, nenhum amigo, senão Deus", enfatiza seu isolamento absoluto, tanto físico quanto emocional. Sua lepra não apenas o afasta da convivência com os outros, mas também o coloca em uma posição de reflexão profunda sobre a natureza da vida humana e do sofrimento. A forma como ele se despede do militar — "adeus, se feliz. Adeus para sempre!" — sugere que, para o leproso, a interação humana, embora marcada pela compaixão, é irremediavelmente impossível. Ele aceita sua condição de reclusão como uma fatalidade, em que a única "companhia" possível é a de Deus, refletindo uma visão existencial de desolação e resignação diante do destino inescapável.

Por outro lado, a fala do leproso também pode ser interpretada como uma reflexão sobre a humanidade e as limitações da compaixão. Enquanto o militar expressa o desejo de oferecer algum consolo, o leproso reconhece a impossibilidade de qualquer tipo de consolo terreno para sua dor, destacando a distância entre o sofrimento físico e a ajuda que os outros podem oferecer. A referência ao "generoso estrangeiro" e a despedida "para sempre" indicam

um distanciamento, não apenas físico, mas emocional, entre aqueles que sofrem e aqueles que estão fora dessa realidade. A frase revela a dura realidade de que, em certos momentos de sofrimento extremo, as palavras de consolo e a presença dos outros não conseguem aliviar o peso do destino, deixando a pessoa afetada entregue à sua própria solidão interior, enquanto busca no divino a única forma de consolo possível.

As produções literárias, percebidas enquanto importantes documentos históricos para compreensão das relações sociais, bem como dos aspectos subjetivos, podem nos auxiliar a pensar o lugar do leproso e a reação social a esse grupo atingido pela doença em determinado momento histórico. As epígrafes de Xavier de Maistre são relacionadas com precisão ao tema e apontam para a condição de proscrito, que acompanhou os leprosos da Antiguidade ao século XX, quando a hanseníase passou a ser uma doença tratável.

O capítulo que sucede a esta citação é um dos mais comoventes do romance e os sentimentos do leproso e de Cirino são da mesma natureza dos contidos na epígrafe acima. Ou seja, a dor de Garcia – o leproso quem vem consultar Cirino sobre a possibilidade de contágio da doença – é a da solidão, resultante da repugnância que a doença inspira em todos, inclusive nos seus familiares.

A dor de Cirino é ter que confirmar que não há cura para o mal e que este é contagioso. Garcia, após confirmar que está fadado à condição de proscrito, indaga de Cirino “– Agora, só quero saber uma coisa e vou-me de partida. Esse mal... pega, doutor? – Pega, afirmou Cirino com tristeza. (...) Meu Deus, balbuciou o morféctico a meia voz, dai-me forças...” (p. 79).

5.18 Capítulo XVIII – Idílio

28ª Epígrafe: *Romeu e Julieta* (Ato II) – Shakespeare

Mas, que luz e essa que ali aparece naquela janela? A janela é o Oriente e Julieta o Sol. Sobe, belo astro, sobe e mata de inveja a pálida lua.

Romeu e Julieta é uma das mais célebres tragédias de William Shakespeare e uma das obras mais representativas do amor proibido na literatura mundial. Escrita no final do século XVI, a peça narra a história de dois jovens, Romeo Montéquio e Julieta Capuleto, cujas famílias estão imersas em uma rivalidade mortal. Em meio a essa hostilidade, o amor deles floresce de forma intensa e impetuosa, mas é marcado pelo destino trágico e pela

violência dos conflitos familiares. A obra não apenas explora a paixão avassaladora entre os protagonistas, mas também aborda temas universais como o poder da fortuna, o papel do destino e a capacidade humana de amar e odiar simultaneamente.

Assentando-se em Tiago Marques Luiz, Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço e Lucas Henrique Pires Cápua (2020), depreendeu-se que a tensão entre o amor e o ódio, a juventude e a morte, a razão e o impulso desenfreado são evidentes ao longo da peça de Shakespeare, que constrói um cenário em que os protagonistas, apesar de sua pureza e desejo sincero, são tragicamente vítimas de circunstâncias além de seu controle. O conflito entre as famílias e os mal-entendidos, como o famoso erro da mensagem que leva à tragédia final, refletem uma crítica à irracionalidade e à destruição causadas pela intolerância e pelo ódio. *Romeu e Julieta* continua a ressoar até os dias de hoje, sendo um poderoso retrato da fragilidade da felicidade humana diante das forças que escapam ao controle dos indivíduos.

Inocência é um romance considerado por alguns uma espécie de *Romeu e Julieta* do sertão brasileiro, região que o autor conheceu bem em suas andanças como militar. A atração pelo pitoresco e o desejo de explorar e investigar o Brasil do interior fizeram o autor romântico se interessar pela vida e hábitos das populações que viviam distantes das cidades. Abria-se assim, para o Romantismo, o campo fecundo do romance sertanejo, que até hoje continua a fornecer matéria à nossa literatura.

O fato de ele ter conhecido os ambientes que descreve faz uma grande diferença. Taunay consegue, ao longo da obra, contar uma história de amor, com final trágico, a partir de um triângulo amoroso, repleta de descrições do modo de falar e de viver do sertão brasileiro.

Essa combinação é rara na literatura brasileira, pois exige o domínio de dois tipos de discurso: o romântico e o realista, ou melhor, uma fabulação atraente com componente amoroso e elementos descritivos do ambiente e da fala regional. Um dos méritos literários de *Inocência* resulta justamente dos aspectos ligados ao conceito de verossimilhança – que muitas vezes chegava a comprometer a qualidade de obras regionalistas –, como a tensão entre ficção e realidade, a linguagem culta e a linguagem regional e a adequação dos valores românticos à realidade bruta do nosso Sertão.

No capítulo XVIII, há um fragmento retirado de *Romeu e Julieta*, na clássica cena em que Romeu entra pela sacada no quarto de Julieta e, naturalmente, ocorre algo semelhante no romance.

A epígrafe "Mas, que luz é essa que ali aparece naquela janela? A janela é o Oriente e Julieta o Sol. Sobe, belo astro, sobe e mata de inveja a pálida lua" é proferida por Romeu em

um momento de profunda admiração por Julieta, ao vê-la aparecer na varanda, iluminada pela luz do entardecer. Ao comparar Julieta ao sol, Romeu expressa sua visão idealizada e apaixonada dela como uma figura celestial e radiante, cuja presença transcende qualquer coisa terrena. A metáfora do "Oriente" e do "Sol" coloca Julieta em uma posição de luminosidade e pureza, simbolizando a fonte de toda a alegria e vida para Romeu. Esse momento de êxtase romântico reflete o fervor da juventude e a intensidade do amor proibido entre os dois, no qual Julieta se torna não apenas a musa do amor de Romeu, mas também o centro do seu universo emocional.

Além disso, ao falar que a lua "morre de inveja" diante da luz de Julieta, Shakespeare utiliza a lua como símbolo da frieza e da passividade, contrastando com a energia e o calor que Romeu associa à sua amada. A lua, frequentemente associada ao amor não correspondido ou à distância emocional, é aqui apresentada como um ente inferior, que não pode competir com a luminosidade intensa de Julieta. Essa comparação reflete a idealização do amor romântico, em que a amada é colocada em um pedestal quase divino, e o amor se torna uma força que ofusca até mesmo a natureza. No entanto, essa idealização também aponta para a transitoriedade e a intensidade do sentimento, que, por ser tão elevado, é suscetível à tragédia, pois se coloca além da realidade cotidiana e das limitações humanas.

Quando Cirino adentra o quarto da filha de Pereira, era quase noite. Apesar de que naquela época não havia luz elétrica, a falta de iluminação conduz a uma atmosfera mística, de mistério que contribui para o ambiente romântico. Cirino enxerga os móveis velhos, a cama alta e larga, feita de tiras de couro, e a doente, através da luz da vela de sebo. Ao descrever o quarto pouco arejado, nota-se novamente a ideia de proteção e revela a solidão em que vivia Inocência. Cirino é quem vem trazer a luz, o calor para aquela menina, e por ela se apaixona.

Este paradoxo de noite/escuridão, dia/sol, dentro de um espaço patriarcal do sertão, com regras rígidas e conservadoras para com as mulheres, resulta na associação entre *Inocência* e o clássico *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Ocorre que, na tragédia, as famílias são inimigas, enquanto que, na narrativa, são os espaços do interior e da cidade que produzem duas formas distintas de olhar para o mundo.

Entretanto, desde algum tempo, sentia-se Virgínia agitada de mal desconhecido... Em sua frente, não pousava mais a serenidade, nem o sorriso lhe pairava nos lábios... Pensa ela na noite, na solidão, e logo devorador a abrasa toda.

A obra de Jacques-Henri Bernadin de Saint-Pierre é marcada por uma sensibilidade romântica e uma profunda apreciação pela natureza, refletindo tanto o ambiente emocional quanto o estético de sua época. Escritor e naturalista francês do século XVIII, sua obra mais conhecida, *Paul et Virginie*, é um exemplo clássico do sentimentalismo da época e da idealização do amor puro e da vida simples e em harmonia com a natureza.

Com suporte em Michel Kobelinski (2013) e Ricardo Souza de Carvalho (2013), verificou-se que a história romântica de *Paul et Virginie* trata de duas crianças na ilha Maurício sob o domínio francês, então chamada de Île de France, cujo amor um pelo outro, iniciado na infância, prospera em um ambiente natural intocado, mas termina tragicamente quando a civilização interfere. Escrito na véspera da Revolução Francesa, o romance critica as divisões de classe social encontradas na sociedade francesa do século XVIII. As crenças do autor ecoam as dos filósofos do Iluminismo, como Jean-Jacques Rousseau.

Em seus escritos, Bernadin de Saint-Pierre faz uso de uma linguagem poética e descritiva para exaltar a beleza e a pureza dos cenários tropicais, contrastando com a corrupção e os vícios da sociedade urbana europeia. Sua obra reflete também a crítica ao colonialismo e a exploração das colônias, especialmente nas relações entre os colonizadores e os povos nativos. Além disso, a busca pela felicidade e a pureza do amor incondicional são temas centrais em suas narrativas, que se posicionam contra os excessos do materialismo e da razão. Com uma visão idealista, a escrita de Bernadin de Saint-Pierre busca restaurar uma conexão mais autêntica e simples com a vida e com a natureza, antecipando, em muitos aspectos, as sensibilidades do romantismo que se desenvolveriam mais tarde.

A epígrafe atribuída a Bernadin de Saint-Pierre, em *Paul et Virginie*, reflete o estado emocional perturbado de Virgínia, que experimenta uma agitação interior sem saber exatamente a causa. O autor descreve uma mudança visível no comportamento e na expressão de Virgínia, sugerindo uma perda da tranquilidade e da felicidade que antes caracterizavam sua natureza. O fato de "não pousar mais a serenidade" em sua frente e a ausência do sorriso indicam um desconforto psicológico ou emocional, simbolizando que algo profundo e desconhecido está afetando sua paz de espírito. Esse "mal desconhecido" sugere que Virgínia está sendo dominada por sentimentos que ela ainda não consegue compreender, o que gera uma sensação de angústia ou desconexão com a vida ao seu redor. A serenidade que antes

definia sua personalidade está sendo substituída por uma inquietação que reflete a fragilidade humana diante de forças internas ou externas.

Ao mencionar que Virgínia "pensa na noite, na solidão", Bernadin de Saint-Pierre evoca a solidão e a escuridão como símbolos de um sofrimento psicológico crescente. A noite, frequentemente associada ao mistério e à introspecção, aqui é usada para simbolizar uma experiência emocional sombria, onde a protagonista se vê imersa em seus próprios sentimentos sem a clareza que a luz do dia poderia proporcionar. A palavra "devorador" intensifica essa sensação de destruição interna, sugerindo que as emoções conflitantes de Virgínia estão consumindo-a de maneira implacável. Essa agitação emocional pode ser vista como um prenúncio de que algo trágico está prestes a acontecer, ou uma manifestação do conflito interno que Virgínia enfrenta ao tentar lidar com os complexos sentimentos que começam a emergir em sua vida, especialmente no contexto do amor e das relações humanas, temas centrais da obra.

A epígrafe retirada da obra *Paul et Virginie* se vincula ao estado de encantamento que acomete Inocência, estado este que lhe tira o sono e a deixa inebriada de uma sensação que ela não sabe explicar e de um abrasamento que a leva a abrir a janela e, conseqüentemente, encontrar-se com Cirino. Seu estado é tal qual o de Virgínia, citado pelo autor.

Como Virgínia, Inocência é acometida de um ardor amoroso que a leva a indagar: “porque estou aqui e sinto tanto fogo no rosto!...(…) Então por que fiquei ...ansim, que me não conheço mais?...”(p.83).

Assim como em Saint-Pierre, ambos os protagonistas falecem, primeiramente Virginie e depois Paul. Em Taunay tem-se o mesmo, ainda que em posição invertida. O término do romance é a menção da morte de Inocência.

5.19 Capítulo XIX – Cálculos e Esperanças

30ª Epígrafe: *Peveril do Pico* – Walter Scott

Apesar, porém, de jovem, apesar da violência do amor que a prendia a Julião, sabia ela conter os movimentos do coração e desconfiar de si mesma.

A maior parte da história de *Peeveril do Pico* se passa em Derbyshire, Londres, e na Ilha de Man. O título se refere ao Castelo de Peveril em Castleton, Derbyshire. Com suporte em Enrique Rubio Cremades (2011), sabe-se que a narrativa estabelece um cenário dramático contra os tempos tumultuados da Guerra Civil Inglesa, focando no personagem de Sir Geoffrey Peveril, um monarquista que luta lealmente pelo Rei Charles. A história entrelaça intrincadamente temas de lealdade, status social e as complexidades de conflitos civis e políticos, exemplificados pelo contraste entre Sir Geoffrey e seu vizinho, o Major Presbiteriano Bridgenorth.

No início do romance, somos apresentados à história da família Peveril. Julian Peveril é o protagonista, sendo um jovem corajoso e determinado que encarna os valores de honra e lealdade presentes na narrativa. Filho de Sir Geoffrey Peveril, Julian cresce em um ambiente permeado por tensões políticas e sociais, típicas da época da Restauração inglesa. Sua jornada é marcada pela busca por um ideal de justiça, ao mesmo tempo em que lida com dilemas pessoais e conflitos familiares. O personagem é, muitas vezes, o reflexo do homem idealizado por Walter Scott, alguém que, apesar das adversidades, busca manter sua moralidade e princípios, o que o coloca em contraste com outros personagens que agem motivados por interesses pessoais ou pela busca pelo poder. Ao longo da obra, Julian se destaca também pela sua capacidade de adaptação aos acontecimentos, enfrentando desafios tanto em nível emocional quanto político. Sua relação com outros personagens, como o enigmático e misterioso Desborough, revela aspectos da complexidade de seu caráter, tornando-o uma figura fascinante na narrativa de Scott.

A epígrafe "Apesar, porém, de jovem, apesar da violência do amor que a prendia a Julião, sabia ela conter os movimentos do coração e desconfiar de si mesma" revela uma personagem que, embora imersa em um sentimento intenso e avassalador de amor por Julian, possui uma maturidade emocional que lhe permite controlar suas emoções. O uso de "violência do amor" sugere a força e a intensidade do afeto que a personagem sente, o que poderia levá-la a agir impulsivamente ou de forma irracional. No entanto, a frase enfatiza que, apesar de sua juventude e da paixão arrebatadora, ela possui a capacidade de se controlar, demonstrando uma introspecção e uma sabedoria emocional que a impedem de se entregar cegamente ao que sente. A ideia de "desconfiar de si mesma" também aponta para uma autoanálise crítica, indicando que a personagem é consciente dos riscos de ser dominada por suas emoções, o que a leva a duvidar de sua própria capacidade de julgamento.

Por outro lado, essa autossuficiência emocional revela uma tensão interessante entre a juventude e a experiência. A juventude, geralmente associada à impulsividade e à intensidade das emoções, é contrastada com a consciência que a personagem tem de sua própria vulnerabilidade diante do amor. A referência à capacidade de "conter os movimentos do coração" sugere que, mesmo no auge da paixão, ela se vê como alguém capaz de agir com prudência e racionalidade, o que se torna um reflexo da sua complexidade como ser humano. Ao "desconfiar de si mesma", ela reconhece os perigos da entrega total e, talvez, uma insegurança quanto à veracidade de seus próprios sentimentos, o que demonstra uma sofisticação psicológica, tipicamente associada àqueles que, embora jovens, já atravessaram algumas experiências que os tornaram mais cautelosos e reflexivos.

O capítulo XIX, no que se refere às adversidades do amor de Cirino e Inocência e, principalmente, à forma com que ela tenta dissimular este amor, adequa-se à citação de Scott.

Antes que o leitor se inteire da inquietude de Inocência, visto que a narrativa tende, sempre, a descrever a perspectiva de Cirino e os espaços pelos quais ele transita, deixando Inocência confinada ao espaço do quarto, e o leitor na ignorância do que se passa com ela, é possível depreender por esta epígrafe que ela também se encontra perturbada pela paixão, apesar da dissimulação inerente à sua condição de moça de família patriarcal (Fortes, 2005, p. 222).

A resistência do casal se dá dentro dos limites e respeitando os valores desse ambiente onde vivem, pois estão em cheque a autoridade paterna e os direitos do noivo Manecão.

31ª Epígrafe: *O amor médico* – Molière

Lisa. — Contento que tenhas bastante resolução...

Lucinda. — Que queres que eu faça contra autoridade de um pai? Se ele for inexorável aos meus pedidos?...

A peça *O amor médico* (1665), de Molière, é uma comédia que satiriza tanto a medicina de seu tempo quanto as relações amorosas, utilizando o humor e a crítica social como elementos centrais. Com base em Antonio Coimbra Martins (1982), analisou-se que a história segue Clitandre, um jovem apaixonado por Lucinde, que sofre de uma suposta doença fictícia, diagnosticada como uma "afecção do coração", algo que, de fato, não existe. Aparentemente, Lucinde não pode se casar, devido à sua "doença", e o médico Sganarelle, que é casado com a mãe de Lucinde, é chamado para diagnosticar a jovem. A peça revela a

comédia do mal-entendido e a incompetência do médico, que, em vez de buscar um tratamento verdadeiro, faz diagnósticos absurdos e se envolve em um jogo de aparências, manipulando os sentimentos dos personagens para obter vantagem. O médico, que é mais vaidoso e preocupado com sua reputação do que com a saúde de seus pacientes, se torna um símbolo das falhas da medicina e da sociedade da época, que se deixa enganar por figuras de autoridade, apesar da falta de competência.

O enredo também aborda temas como a natureza do amor, mostrando as dificuldades e obstáculos que surgem quando os desejos das pessoas são filtrados por enganos e manipulações, o que acaba gerando situações cômicas e críticas sobre a vida amorosa e a prática médica. Molière, assim, consegue articular uma crítica sutil e bem-humorada à forma como o amor e a medicina podem ser abordados de maneira superficial e interesseira, enquanto explora as relações humanas com grande sensibilidade para os jogos de poder e ilusão que as caracterizam.

A peça é uma comédia de costumes que satiriza a medicina da época e a sociedade francesa do século XVII. Molière faz críticas à arrogância dos médicos, que se consideravam superiores aos demais, e à hipocrisia da nobreza, que se preocupava mais com as aparências do que com os sentimentos das pessoas.

A epígrafe "Que queres que eu faça contra autoridade de um pai? Se ele for inexorável aos meus pedidos?" reflete um dos dilemas centrais de *O amor médico* e oferece uma visão sobre a posição da personagem Lucinda em relação à autoridade paterna. Neste diálogo, Lucinda expressa uma profunda impotência diante da autoridade de seu pai, que, como figura dominante, exerce um poder quase absoluto sobre sua vida. A pergunta retórica revela o conflito interno da personagem, que se vê presa entre seus desejos pessoais e o respeito pela vontade do pai, uma figura de autoridade tradicionalmente imbatível. A incomodidade de Lucinda em relação à situação sugere sua luta entre a obediência às normas sociais e familiares e a busca pela felicidade pessoal, evidenciando a tensão existente entre os deveres familiares e os direitos individuais, algo que Molière frequentemente aborda em suas comédias.

Além disso, a frase também pode ser vista como uma crítica sutil à rigidez das normas patriarcais da época. Lucinda não questiona apenas o poder de seu pai, mas também a sua inexorabilidade, que é vista como uma força imutável e opressiva. Ao expressar sua impotência diante desse poder, Lucinda evidencia o peso das expectativas familiares sobre a autonomia das mulheres, limitando suas escolhas e seu livre-arbítrio, especialmente em

questões do coração. O uso do termo "inexorável" também sublinha a impossibilidade de mudança ou negociação com a figura paterna, tornando-a um obstáculo quase insuperável para os desejos da jovem. Esse conflito de poder, amor e desejo está no cerne da comédia, destacando as limitações que as convenções sociais impõem aos personagens e suas relações, ao mesmo tempo que Molière faz uma crítica ao autoritarismo e às normas tradicionais.

A epígrafe do capítulo XIX trata, portanto, de um tema similar ao de Inocência, refletindo com mais precisão a trama central da peça e as críticas que Molière faz à sociedade e à prática médica da época. Afinal, Cirino cavalgava pelo sertão realizando curas de maleitas e febres. E, ao tratar Inocência, desperta nela uma grande paixão, que terá um final trágico.

5.20 Capítulo XX – Novas histórias de Meyer

32ª Epígrafe: *Dom Quixote* – Cervantes

Disse-me Sancho: Cada qual abra bem o olho e fique alerta, porque o diabo entrou na dança e se lhe deram ensejo, ver-se-ão maravilhas. Virai-vos em mel, e as moscas vos comerão.

As novelas de cavalaria na Espanha do século XVI eram uma verdadeira paixão pública, uma espécie de obsessão nacional, e *Dom Quixote de La Mancha* vem revestido de imagens desse gênero literário, fazendo-nos questionar a respeito do mundo idealizado pelos heróis dessas novelas. A evasão dos leitores para essa idade mítica dos tempos heróicos constituía-se, pois, um sonho maravilhoso e um ideal de fuga daquela horrenda realidade.

Com suporte em Maria Augusta da Costa Vieira (1998) e Aníbal Quijano (2005), depreende-se que Dom Quixote, dominado por sua típica loucura, abandona casa e fazenda, escolhe um nome de cavalaria e põe-se a percorrer a cavalo a região circunvizinha, precisamente a ‘Mancha’, em trajes de cavaleiro andante.

A fuga da realidade pode ser entendida de diversas formas, mas geralmente se refere a momentos em que buscamos escapar das dificuldades e desafios do mundo real, seja por meio de entretenimento, vícios, ilusões ou outras formas de distração. O que é da ordem do sentimento, da interioridade e da idealização já não corresponde à realidade em si, dando espaço para a abordagem de temas como a loucura, o delírio e a desconfiança, que parece ser um elemento central que atravessa todos os níveis das relações humanas.

A epígrafe "Disse-me Sancho: Cada qual abra bem o olho e fique alerta, porque o diabo entrou na dança e se lhe deram ensejo, ver-se-ão maravilhas. Virai-vos em mel, e as moscas vos comerão" revela a sabedoria prática e o pragmatismo do personagem Sancho Pança, contrastando com o idealismo e a fantasia de seu senhor, Dom Quixote. A primeira parte da fala sugere que algo incomum ou perigoso está prestes a acontecer, com a metáfora do "diabo entrou na dança" indicando que uma situação potencialmente caótica ou negativa está em curso. Sancho alerta para a necessidade de cautela e vigilância, especialmente quando forças imprevisíveis ou destrutivas entram em cena. Esse aviso é uma expressão de sua perspectiva mais realista e menos romântica do mundo, o que, muitas vezes, é um contraponto às visões exageradas e muitas vezes irracionais de Dom Quixote. Sancho, portanto, parece entender que a realidade pode ser desafiadora e cheia de riscos, ao passo que Dom Quixote, com sua visão idealizada, muitas vezes ignora esses perigos iminentes.

A segunda parte da frase, "Virai-vos em mel, e as moscas vos comerão", é uma metáfora que reforça essa ideia de cuidado e vigilância. A expressão sugere que, ao se deixar levar pela ilusão ou pelo excesso de confiança, pode-se cair em situações indesejáveis, como o mel sendo consumido pelas moscas. Aqui, Sancho dá um conselho pragmático: se alguém se expõe de maneira ingênua ou excessivamente aberta ao mundo, pode ser facilmente explorado ou prejudicado. Essa metáfora reflete a visão de Sancho sobre o mundo real, onde os riscos e as consequências não podem ser ignorados, como muitas vezes Dom Quixote faz em sua busca por ideais grandiosos. Em um nível mais profundo, a frase também pode ser vista como uma crítica àqueles que, movidos pela ambição ou pela cegueira dos próprios desejos, se expõem à exploração e ao perigo, uma reflexão que permeia toda a obra de Cervantes.

Desconfiar é uma atitude humana e, seguramente, uma atitude que tivemos ao longo de nossa história. O conflito começa quando Meyer, ingenuamente, passa a elogiar a beleza de Inocência, em termos não adequados ao ambiente rústico do sertão. Essa diferença entre os valores europeus e os do meio rural brasileiro é decisiva para que Pereira sentisse ameaçada a integridade moral de Inocência, passando a vigiá-lo constantemente, abrindo caminho para o amor crescente de Cirino e Inocência.

O mineiro interpreta as perguntas e comentários do naturalista alemão como indicadores de segundas intenções e fica ainda mais alerta e desconfiado em relação ao estrangeiro, evidenciando dois tipos de visões de mundo diferentes: a urbana, que está relacionada à ciência e às letras; e a sertaneja, que está relacionada aos valores morais

cristãos. No capítulo XX, portanto, a epígrafe de Cervantes é plenamente aplicável a Pereira, cuja desconfiança em relação ao estrangeiro Meyer aumenta a cada dia.

5.21 Capítulo XXI – Papilio Innocentia

33ª Epígrafe: *Harmonias da Natureza* – Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre

Considerai a arte da composição das asas da borboleta: a regularidade das escamas, cobrindo-as como se fossem penas; a variedade das cambiantes cores: a tromba enrolada, com que suga o alimento no seio das flores: as antenas, órgãos delicados do tato, que lhe coroam a cabeça, cercada de uma rede admirável de mais de mil e duzentos olhos...

Harmonias da Natureza, escrita por Bernardin de Saint-Pierre, é uma obra que reflete a profunda admiração do autor pela natureza e suas complexas interações com o ser humano. Através de uma narrativa filosófica e sensível, Saint-Pierre explora a relação simbiótica entre o homem e o meio ambiente, abordando temas como a harmonia, a simplicidade e a serenidade que a natureza proporciona. A obra, escrita no contexto do Iluminismo, propõe uma visão idealizada do mundo natural, onde o homem, ao se reconectar com a natureza, pode encontrar paz interior e equilíbrio.

Com suporte em Michel Kobelinski (2013), averigou-se que, ao longo do texto, Bernardin de Saint-Pierre utiliza a natureza como um espelho para as emoções humanas, enfatizando como o ambiente natural pode influenciar o estado de espírito e as ações dos indivíduos. Através de uma prosa poética e contemplativa, a obra sugere que a verdadeira harmonia só pode ser alcançada quando o ser humano aprende a viver em sintonia com o mundo natural, afastando-se das complexidades e corrupções da vida urbana. Dessa forma, “*Harmonias da Natureza*” também pode ser vista como uma crítica velada à sociedade de seu tempo, destacando a importância da pureza e da simplicidade, em oposição ao materialismo crescente da modernidade.

A epígrafe de Bernardin de Saint-Pierre reflete a admiração do autor pela perfeição e complexidade presentes na natureza. Ao descrever com detalhes a “arte da composição das asas da borboleta”, o autor destaca a harmonia que rege os elementos naturais, que são apresentados como uma verdadeira obra de arte. A referência à “regularidade das escamas” e à “variedade das cambiantes cores” sugere que, assim como um artista que escolhe e organiza

suas cores com precisão, a natureza revela uma sabedoria intrínseca na maneira como organiza e combina os elementos que formam o corpo da borboleta. A metáfora da borboleta, com suas asas meticulosamente estruturadas, reflete a ideia de que a natureza é um grande "artista", cuja obra é repleta de beleza e funcionalidade. Saint-Pierre, ao descrever esses detalhes, parece convidar o leitor a refletir sobre a perfeição que existe nas pequenas coisas, que, muitas vezes, passam despercebidas, mas que são fundamentais para a harmonia do todo.

Além disso, a descrição dos "órgãos delicados do tato" e da "rede admirável de mais de mil e duzentos olhos" da borboleta coloca em evidência a complexidade e a engenhosidade da criação natural, que, ao mesmo tempo, é simples e profunda. O autor não apenas celebra a beleza estética da borboleta, mas também suas funções biológicas e sensoriais, mostrando como cada parte do seu corpo é adaptada de forma precisa e maravilhosa para garantir sua sobrevivência e interação com o ambiente. A metáfora da borboleta, portanto, transcende a beleza visual e se conecta à ideia de que a natureza, em sua totalidade, é um sistema de interações e funções que se complementam. Saint-Pierre, ao admirar e descrever tão detalhadamente esses aspectos, também propõe uma reflexão sobre a importância de reconhecer a sabedoria e a harmonia presentes no mundo natural, enfatizando que, assim como a borboleta, todas as criaturas e fenômenos naturais são resultados de uma ordem mais profunda e universal.

Saint-Pierre volta a ser citado no capítulo XXI, quando Meyer descobre uma borboleta ainda desconhecida e dá à sua descoberta o nome de Inocência. O trecho citado por Taunay parte da composição das asas da borboleta; correspondentemente, Taunay inclui no seu texto uma borboleta de maravilhoso colorido (Taunay, 2002, p. 158).

5.22 Capítulo XXII – Meyer parte

34ª Epígrafe: *Epigrama XLVI* – Catulo

Adeus, pois, amigos, bela companhia! Aos lares distantes cada qual de nós, por caminhos diversos, deve um dia chegar.

A obra de Catulo, poeta romano do século I a.C., é um dos marcos da poesia lírica da Antiguidade, destacando-se pela intensidade emocional e pela profundidade de suas expressões.

Com base na tradução comentada dos poemas de Catulo de João Angelo Oliva Neto, analisou-se que seus poemas, muitos dos quais são dedicados a temas como o amor, a amizade e a traição, revelam uma complexidade de sentimentos que transcendem a simplicidade de suas formas curtas, como os *carmina* (cantos). Catulo é conhecido por sua habilidade em explorar a ambivalência do amor, alternando entre a adoração apaixonada e a amargura da dor, frequentemente dirigindo seus versos a Lesbia, mulher misteriosa com quem manteve um relacionamento tumultuado. Sua obra também é marcada por uma veia crítica e mordaz, com ataques diretos a figuras políticas e sociais da época, o que lhe conferiu um caráter subversivo e irreverente. Através de sua poesia, Catulo consegue expressar de maneira inovadora a transitoriedade das emoções humanas, ao mesmo tempo em que reflete sobre o caráter volúvel e efêmero das relações interpessoais. Sua capacidade de capturar as complexidades do amor, da amizade e da traição faz com que sua obra permaneça relevante, tanto no contexto da literatura latina quanto na tradição literária ocidental como um todo.

A epígrafe "Adeus, pois, amigos, bela companhia! Aos lares distantes cada qual de nós, por caminhos diversos, deve um dia chegar" carrega uma profunda melancolia e uma reflexão sobre a inevitabilidade da separação e das mudanças na vida. Ao se despedir dos amigos, Catulo reconhece a beleza do momento compartilhado, mas também enfatiza que, inevitavelmente, cada um seguirá seu próprio caminho, afastando-se da companhia que desfrutaram. O uso de "bela companhia" ressalta a importância das relações humanas e a felicidade que elas trazem, mas a despedida também indica uma aceitação da transitoriedade dessas experiências. A ideia de "lares distantes" sugere que, embora os laços possam ser fortes, a vida é cheia de distâncias físicas e emocionais, e que o destino de cada um os leva para direções diferentes.

Além disso, a expressão "por caminhos diversos" transmite a noção de que, apesar de haver momentos de união, cada indivíduo possui uma trajetória única e pessoal, marcada por escolhas, circunstâncias e destinos próprios. A frase pode ser vista como uma meditação sobre o fluxo da vida, que, embora seja cheia de encontros e partilhas, também é inevitavelmente marcada por despedidas e separações. Catulo, ao utilizar a palavra "um dia", adiciona um tom de resignação, reconhecendo que a separação é parte do ciclo natural da existência humana. Dessa forma, o poema capta não apenas a beleza das relações, mas também a consciência da efemeridade das mesmas, tornando o momento de despedida tanto uma celebração do que foi vivido quanto uma reflexão sobre o que está por vir.

O capítulo XXII, que trata da partida de Meyer e de seus planos de retornar para a Alemanha, é precedido de uma citação de Catulo perfeitamente sintonizada ao tema do retorno. Meyer conclui seus estudos como zoologista na vivenda de Pereira e captura muitos insetos, inclusive uma borboleta, que mais tarde recebe o nome de *Papilio Innocentia*, em homenagem à bela jovem Inocência, justamente para imortalizar a jovem brasileira que conhecera no sertão. Para felicidade de Pereira, Meyer e seu ajudante partem para sempre da vivenda, e o naturalista volta à sua terra natal.

Sr. Pereira, meu amigo, adeus!... nunca mais nos havemos de ver... mas hei de lembrar-me do senhor toda a vida....Quando eu estiver na minha pátria, daqui a milhares e milhares de léguas...pelo pensamento recordarei os dias felizes... que aqui passei. (...) De todo o Brasil fica em mim a lembrança... mas desta sua casa... essa lembrança é mais viva e mais forte (p. 94).

Para Rita Felix Fortes, a despedida de Meyer tem este mesmo tom de alegria por voltar à pátria, mas também a certeza de que os tempos passados na casa de Pereira foram muito felizes, ainda mais que foi ali que ele encontrou a borboleta que lhe daria fama. Ele, sempre tão canhestro com as palavras, despede-se com efusão e até certa dose de pieguice (2005, p. 228).

5.23 Capítulo XXIII – A última entrevista

35ª e 36ª Epígrafes: *Romeu e Julieta* (Ato II e Ato IV) – Shakespeare

Está a máscara da noite sobre meu rosto: a não ser ela, verias as minhas faces tintas do rubor virginal.

Mais cresce a luz, mais aumentam as trevas das nossas desgraças.

Uma das peças mais populares e acessíveis de Shakespeare, *Romeu e Julieta* conta a história de dois amantes desafortunados e o destino infeliz que se abateu sobre eles como resultado de uma longa e amarga rixa entre suas famílias. A peça explora a intensidade e a paixão do amor romântico, ao mesmo tempo em que denuncia as consequências destrutivas do ódio e da intolerância familiar.

Assentando-se em Tiago Marques Luiz, Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço e Lucas Henrique Pires Cápua (2020), como já mencionado anteriormente, a partir da tragédia dos protagonistas, Shakespeare não só questiona a natureza do amor, mostrando-o como algo

que pode ser sublime e devastador ao mesmo tempo, mas também reflete sobre a sociedade e suas divisões, revelando como o orgulho, a lealdade e os conflitos antigos podem devastar vidas. O conflito entre as famílias e a série de eventos trágicos que se seguem são o motor da obra, levando a um desfecho de morte e perda que provoca uma profunda reflexão sobre a futilidade dos rancores.

A obra também se destaca pelo modo como Shakespeare constrói personagens complexos, como o impulsivo Romeu e a decidida Julieta, cujas ações, movidas por um amor arrebatador e uma série de desencontros, resultam em uma série de fatalidades. *Romeu e Julieta* continua sendo um marco da literatura mundial, não só pela sua emocionante história de amor, mas também pela forma como aborda temas universais, como a juventude, o destino, a rivalidade e a mortalidade.

No capítulo XXIII há dois fragmentos de *Romeu e Julieta*, que precedem o capítulo no qual Cirino e Inocência trocam juras de amor e antevêm que sua história tende a terminar em desgraça.

A frase "Está a máscara da noite sobre meu rosto: a não ser ela, verias as minhas faces tintas do rubor virginal" revela a complexidade emocional de Julieta, que, embora esteja imersa em uma situação de grande paixão, sente-se vulnerável e constrangida diante do amor que sente por Romeu. A "máscara da noite" simboliza a escuridão que a envolve, permitindo-lhe ocultar suas emoções e esconder o rubor do rosto, uma expressão clássica de timidez e pudor. O "rubor virginal" sugere a pureza e a inocência de Julieta, mas também indica que ela está vivenciando um sentimento novo e poderoso, que a coloca em uma posição de fragilidade. A metáfora da noite, com seu manto protetor, funciona como um refúgio, permitindo a Julieta experimentar o amor em seus próprios termos, longe dos olhares e julgamentos da sociedade, enquanto ao mesmo tempo a coloca em um espaço de escuridão e ocultamento, onde ela não pode expressar plenamente seu afeto sem medo.

Na segunda parte da frase, "Mais cresce a luz, mais aumentam as trevas das nossas desgraças", Julieta reflete sobre o paradoxo de seu amor com Romeu. À medida que a noite dá lugar ao dia, simbolizando o avanço do tempo e a inevitabilidade de sua situação, as "trevas das nossas desgraças" se tornam mais evidentes. A luz, que pode ser interpretada como a revelação ou o desenrolar do destino, traz consigo o aumento das dificuldades e dos obstáculos que o amor deles enfrenta — principalmente o fato de que suas famílias são rivais e sua relação é proibida. O contraste entre luz e trevas nesta frase ilustra a tensão entre a esperança e a inevitabilidade do sofrimento. A "luz" pode simbolizar tanto o despertar da

consciência quanto o aumento da dor, enquanto as "trevas" não apenas revelam o sofrimento de Julieta, mas também reforçam a sensação de fatalidade que permeia a tragédia. A frase, portanto, encapsula o dilema central da obra, onde o amor, em sua plenitude, não é só uma fonte de felicidade, mas também de angústia e de risco.

Manecão, inconformado com o desinteresse da noiva pelo casamento, termina por matar o rival numa estrada. Tempos depois, Inocência, melancólica, também falece, numa morte e tristeza própria do romantismo. Cristaliza-se assim a lógica romântica: ou o par central realiza seu amor em vida, vivendo felizes para sempre, ou os protagonistas acabam por se encontrar em outro plano, morrendo.

Como na peça *Romeu e Julieta*, as personagens do romance se encontram durante a madrugada e, enquanto, na peça do bardo inglês, cantam as cotovias, no sertão de Taunay, são as aracuãs que “levantavam a sonora grita, e o macauã atirava aos ares os pios prolongados” (p. 99), anunciado a fatídica despedida do casal de enamorados que não mais se veriam. A fatalidade, em Shakespeare, é prenunciada pelo nascer do dia. Em Inocência, é representada por uma gargalhada e um fino assobio de mau agouro, prenunciando o trágico desenlace (Fortes, 2005, p. 227).

5.24 Capítulo XXIV – A vila de Sant’ana

37ª Epígrafe: Lavergne

Debaixo do céu há uma coisa que nunca se viu: é uma cidade pequena sem falatórios, mentiras e bisbilhotices.

Julie Lavergne (1883-1886) foi uma escritora francesa que, ao longo de sua obra, conseguiu transmitir de forma singular as paisagens e a história de sua amada Normandia. Amiga de figuras importantes como Louis Veuillot e Henri Lacordaire, sua produção literária é marcada por uma sensibilidade ímpar, com ênfase no cotidiano e nas vivências de sua região.

Com assente em Victor Delaporte (18997), os contos e correspondências da autora revelam um profundo amor pela terra natal e pela herança cultural da Normandia, sendo suas narrativas frequentemente imersas em descrições detalhadas e emocionais de suas paisagens e da vida cotidiana. Além disso, a sua amizade com intelectuais da época a coloca em um contexto de engajamento com as questões sociais e espirituais do momento, o que se reflete em suas obras, onde valores como a fé e a moralidade são discutidos de maneira sensível e, ao mesmo tempo, profunda. Dessa forma, Julie Lavergne se destaca por sua habilidade em unir

temas locais e pessoais com questões universais, tornando sua obra um elo entre o íntimo e o coletivo da época em que viveu.

A epígrafe de Julie Lavergne carrega uma crítica sutil, porém incisiva, à natureza das pequenas cidades e à dinâmica social que as caracteriza. A escritora faz uma reflexão sobre como, em ambientes mais restritos e intimistas, as conversas e interações frequentemente se tornam um terreno fértil para boatos, intrigas e fofocas. A ausência de anonimato e o contato constante entre os habitantes fazem com que, muitas vezes, a comunicação se distorça, alimentando um ciclo de maledicências e verdades distorcidas. Ao afirmar que "nunca se viu" uma cidade pequena sem falatórios e mentiras, Lavergne sugere que esse comportamento é inevitável, quase uma característica intrínseca desses espaços, onde todos estão atentos uns aos outros, e onde a falta de eventos grandiosos pode fazer com que a atenção se volte para aspectos triviais e pessoais da vida alheia.

Além disso, a frase também pode ser interpretada como uma crítica à natureza humana e à tendência de se envolver em fofocas e rumores, em busca de uma forma de escape ou de poder sobre a vida dos outros. A escritora parece questionar o que acontece quando as pessoas, em vez de se engajarem em conversas construtivas ou relevantes, se entregam ao prazer momentâneo de espalhar informações distorcidas e vazias. Nesse sentido, a citação pode ser vista como uma chamada de atenção para o impacto negativo desse tipo de comportamento na convivência social. A cidade pequena, com suas interações mais próximas e abertas, se torna, assim, um microcosmo das fraquezas humanas, em que as mentiras e os falatórios acabam se tornando a moeda mais comum nas relações interpessoais.

A citação de Lavergne, no capítulo XXIV, remete ao *frisson* que provoca a passagem de Cirino pela vila de Sant'Ana, descrita com uma atmosfera de calma e sossego que a envolve completamente (Fortes, 2005, p. 229). A graça da cidadezinha é justamente esse ar tranquilo e pacífico e a forma simples como ela se configura, indo de encontro ao sentimento caótico de grandes cidades. O que quebra o sossego e a monotonia da cidadezinha é justamente a passagem de Cirino.

5.25 Capítulo XXV – A viagem

38ª Epígrafe: Mme. Du deffand

Às vezes sinto necessidade de morrer, como pessoas acordadas sentem necessidade de dormir.

Marie de Vichy-Chamrond, Madame du Deffand, uma das figuras mais notáveis do século XVIII francês, foi uma escritora e intelectual cuja obra reflete sua visão crítica e sofisticada da sociedade de sua época. Famosa por suas cartas, que se destacam pela elegância e pela profundidade de suas observações, ela cultivou uma abordagem mordaz e, muitas vezes, irônica, em relação aos assuntos de sua contemporaneidade.

Com base em Benedetta Craveri (2005), sabe-se que Du Deffand é particularmente conhecida por suas correspondências com pensadores e figuras de destaque, como Voltaire, Montesquieu e Jean-Jacques Rousseau, nas quais expunha suas opiniões sobre política, filosofia e as complexidades das relações humanas. Sua escrita revela uma mente afiada, que observava com ceticismo as convenções sociais e políticas, além de uma visão muitas vezes melancólica sobre a natureza humana.

Apesar de ser uma mulher em uma sociedade predominantemente patriarcal, ela conseguiu se destacar no círculo intelectual de Paris, tornando-se uma das mais influentes anfitriãs de salões literários, e assim desempenhou um papel fundamental na formação de uma das grandes correntes de pensamento da época: o Iluminismo. A obra de Madame du Deffand, marcada pela lucidez e pelo desencanto, permanece um testemunho vibrante da complexidade e das tensões sociais do século XVIII.

A frase de Madame du Deffand, "Às vezes sinto necessidade de morrer, como pessoas acordadas sentem necessidade de dormir", sugere uma profunda sensação de fadiga emocional e psicológica. A autora faz uma comparação entre o desejo de desaparecer e o anseio por descanso, destacando a exaustão que sente em relação à vida e à necessidade de se afastar do peso das responsabilidades cotidianas. Ao utilizar a metáfora do sono, ela expressa o desejo de se desconectar temporariamente da realidade, como uma forma de recuperar forças ou simplesmente de escapar do turbilhão da existência. O "morrer" aqui não implica necessariamente em morte, mas sim em um afastamento voluntário, um afastamento dos outros e até de si mesma, buscando um alívio momentâneo das pressões emocionais e da constante vigilância que a vida exige.

Esse desejo de "morrer" também pode ser interpretado como uma crítica à sobrecarga da vida social e das expectativas que recaem sobre o indivíduo, principalmente sobre uma mulher intelectual em uma sociedade tão exigente como a do século XVIII. Madame du Deffand, que vivia em um ambiente repleto de discussões filosóficas, políticas e culturais, pode estar expressando uma necessidade de se isolar desses constantes estímulos externos, buscando o silêncio e a solidão. Como o sono é uma necessidade biológica que nos oferece

um descanso necessário, o "sumir" pode ser visto como uma busca por um tipo de repouso mental e emocional, uma forma de desconectar-se das exigências incessantes do mundo exterior. Dessa forma, a frase revela a fragilidade humana diante do desgaste emocional e a tentativa de encontrar refúgio, ainda que temporário, em um espaço de retiro pessoal.

Cirino e Inocência conjecturam fugir juntos, mas Inocência não aceita a resolução, visto que seu pai ficaria muito triste e não entenderia o porquê da fuga. Assim sendo, no capítulo XXV, a citação de Madame Du Deffand se ajusta ao estado emocional de Cirino durante a viagem à fazenda de Antônio Cesário, padrinho de Inocência, com a esperança de que este convencesse Pereira a permitir que os dois apaixonados se casassem.

O narrador, ao descrever este estado, afirma que “a tristeza é uma vaga aspiração metafísica, uma relação inquieta e quase dolorosa acima da contingência material. A melancolia (...) aos poucos é que chega como efeito de fenômenos psicológicos a encadear-se uns nos outros” (Taunay, 2002, p. 106).

39ª Epígrafe: Carlota Smith

Encantador país! Teu aspecto, teus solitários bosques ar puro e balsâmico, tem o poder de dissipar toda a sorte de tristezas, menos a da perda da esperança.

Charlotte Turner Smith foi uma escritora britânica cuja obra teve grande impacto no desenvolvimento da literatura romântica inglesa. Conhecida principalmente por seus poemas e romances, ela se destacou por suas habilidades em capturar a melancolia e a sensibilidade da natureza humana. Sua poesia, muitas vezes voltada para temas de solidão, sofrimento e a beleza sublime da natureza, refletia uma profunda reflexão sobre a condição humana, a perda e a luta contra as adversidades.

Com base na Encyclopedia Britannica (web), descobriu-se que Smith foi pioneira na exploração de sentimentos de desolação e nostalgia, que mais tarde se tornariam centrais no movimento romântico. Seus romances, como *Emmeline* e *The Old Manor House*, também abordam questões sociais e pessoais, com personagens frequentemente enfrentando dificuldades emocionais e dilemas morais. Além disso, sua escrita foi marcada pela crítica social, especialmente no que diz respeito às condições das mulheres na sociedade do século XVIII, o que a torna uma precursora no campo da literatura feminista. A obra de Charlotte Turner Smith, portanto, não só contribuiu para o desenvolvimento do romantismo, mas

também ofereceu uma visão crítica e sensível sobre a sociedade de sua época, com um olhar atento à dor e às complexidades da experiência humana.

A epígrafe de Carlota Smith (Charlotte Turner Smith), "Encantador país! Teu aspecto, teus solitários bosques ar puro e balsâmico, tem o poder de dissipar toda a sorte de tristezas, menos a da perda da esperança", reflete uma visão profundamente poética e melancólica sobre a natureza e suas capacidades curativas. A autora celebra a beleza do "encantador país" e seus elementos naturais – como os bosques e o ar puro – que têm o poder de proporcionar alívio emocional. A natureza, com suas qualidades regeneradoras, é descrita como um refúgio do sofrimento humano, capaz de dissipar as tristezas cotidianas. No entanto, a frase também sugere que, embora a natureza tenha um efeito restaurador, existe uma tristeza mais profunda e difícil de superar: a "perda da esperança". Essa é uma dor que transcende as forças da natureza, algo que nem a beleza serena do ambiente pode curar.

A "perda da esperança" que Charlotte Turner Smith menciona pode ser interpretada como um estado existencial e emocional mais complexo, um sentimento que não pode ser simplesmente apaziguado pela contemplação da natureza ou pela busca de consolo nas coisas externas. A autora parece sugerir que, quando alguém perde a esperança, o sofrimento se torna imune aos remédios que o mundo físico e material podem oferecer. Esse estado de desesperança é um tema recorrente na obra de Smith, refletindo as angústias da alma humana diante de circunstâncias imutáveis e da desilusão. Assim, a frase transmite uma visão realista e até sombria sobre a capacidade de cura da natureza, reconhecendo que há feridas tão profundas que nem mesmo o ambiente mais sereno pode curar.

A citação de Carlota Smith, no mesmo capítulo, desvela que a natureza é capaz de dissipar toda sorte de tristeza, “menos a perda da esperança” (Smith apud Taunay, 2002, p. 105) e é exatamente o que acontece com Cirino.

A majestosa impassibilidade da natureza exasperava-o. Quando o homem sofre deveras, deseja nos raptos do alucinado orgulho, ver tudo derrocado pela fúria dos temporais, em harmonia com a tempestade que lhe vai no íntimo (p. 107).

Durante a viagem à fazenda de Cesário, a natureza plácida e monumental, por contraposição, acentua ainda mais seu atormentado estado de espírito.

5.26 Capítulo XXVI – Recepção cordial

40ª Epígrafe: *Ode XXVI* – Horácio

Assinalemos este dia entre os mais felizes não se poupem ânforas; e, como Sábios, descanso não demos aos nossos pés.

Horácio, um dos maiores poetas da Roma antiga, deixou uma obra literária de grande importância que influenciou profundamente a poesia ocidental. Sua produção é marcada por uma sensibilidade única e uma habilidade excepcional de explorar temas universais, como o prazer, a filosofia de vida e as emoções humanas, com uma mistura de leveza e profundidade. Suas poesias, especialmente as *Odes* e as *Epístolas*, são ricas em reflexões sobre a transitoriedade da vida e a busca pela sabedoria.

A partir de Semíramis Corsi Silva (2009), verificou-se que Horácio adotou a filosofia estoica e epicurista, defendendo a moderação e a busca pela serenidade interior. Em suas *Odes*, ele celebra a beleza da natureza, o amor, a amizade e a convivência com os outros, ao mesmo tempo em que alerta sobre os perigos da ambição desmedida e do apego aos bens materiais. Através do uso de um estilo elegante e refinado, Horácio se tornou mestre na arte da poesia lírica e satírica, sendo capaz de combinar crítica social e humor de forma sutil e inteligente. Sua obra exerceu uma profunda influência não apenas sobre a literatura latina, mas também sobre a literatura moderna, com sua reflexão filosófica e seu domínio da forma poética.

A epígrafe de Horácio, "Assinalemos este dia – entre os mais felizes não se poupem ânforas; e, como Sábios, descanso não demos aos nossos pés", revela uma celebração intensa e vigorosa da vida no presente, aproveitando ao máximo as ocasiões de felicidade e prazer. O poeta sugere que, quando se vive um dia de grande alegria, é essencial celebrar com intensidade, sem se preocupar com as limitações ou moderação. O "não poupar ânforas" faz referência ao vinho, um símbolo da festa e do prazer, indicando que, quando se está diante de momentos excepcionais, deve-se desfrutar completamente da alegria, sem reservas. A ideia de "não dar descanso aos nossos pés" reforça essa visão de celebração contínua, em que o descanso e a contenção são deixados de lado em prol de aproveitar ao máximo o momento presente.

Além disso, a referência a "como Sábios" sugere que essa celebração intensa não é uma busca desenfreada, mas sim uma escolha consciente, que faz parte de uma filosofia de vida mais ampla. Horácio frequentemente advogava por um equilíbrio entre prazer e moderação, e aqui ele parece indicar que, ao saborear a felicidade, os "Sábios" são aqueles que sabem quando é o momento de abandonar as restrições e mergulhar na experiência, sem

arrependimentos. Ao sugerir que não se deve "dar descanso aos pés", ele propõe que a vivência plena do momento não seja interrompida por pressa ou desejo de descanso, mas que, pelo contrário, a energia e o entusiasmo sejam os guias para aproveitar ao máximo a vida. Assim, a frase transmite uma mensagem de *carpe diem*, encorajando o aproveitamento do presente com intensidade, sem esquecer, no entanto, que a sabedoria reside também em saber o momento certo para se entregar completamente à experiência.

O capítulo XXVI, no qual é narrada a chegada de Manecão à casa de Pereira, com os documentos prontos para oficializar o casamento com Inocência, é precedido de uma citação de Horácio, na qual o poeta canta um momento jubiloso. A epígrafe jubilosa prenuncia o estado de encantamento de Manecão ao rever sua prometida, principalmente, por ter chegado a data do casamento.

Batia de impaciência o coração do capataz, e a lembrança da formosa noiva que o esperava, enchia-o de desconhecido alvoroço. Também, por vezes, fugia-lhe do rosto o toque habitual de severidade e tênue sorriso afastando a custo os densos bigodes, lhe pairava nos lábios (p. 107).

Quando Cirino parte da vivenda de Pereira para encontrar o padrinho de Inocência, Manecão reaparece na vivenda para finalmente oficializar o casamento com Inocência. Manecão passa a ser admitido na intimidade da família, assumindo aos poucos os “encargos” de chefe familiar.

No entanto, Inocência já não está mais disposta a se casar com Manecão depois de ter conhecido e se apaixonado por Cirino. Tudo isso apesar da palavra dada de Pereira à Manecão sobre o casamento. Pereira não compreende a atitude de rejeição de Inocência em relação à Manecão que implora ao pretendente de sua filha que vingue sua honra.

Como indica a epígrafe, é grande a emoção de Manecão, a despeito da severidade e da excessiva macheza, o que acentua ainda mais sua frustração e desejo de vingança, em virtude da forma obstinada com que a noiva o recusa. Estes sentimentos violentos ainda são mais exasperados por Pereira, que implora ao pretendente de sua filha que vingue sua honra, ferida por Cirino, em quem ele tanto confiara. “Então, implorou Pereira, vá quanto antes limpar o meu paiol daquela gente...vá...” Limpar o paiol significa atribuir a Cirino a condição de rato que, como praga, usualmente ataca os paióis (Fortes, 2005, p. 230).

5.27 Capítulo XXVII – Cenas Íntimas

41ª Epígrafe: *Os dois desposados* – Walter Scott

Santa Maria, advogada nossa, ouvi nossos rogos. Virgem pura, ante Vós se prostra uma infeliz donzela.

O Talismã (1825) de Walter Scott é um romance histórico que combina aventura, romance e uma profunda reflexão sobre a complexidade das relações humanas e culturais. Ambientada durante a Terceira Cruzada, no final do século XII, a obra explora a interação entre cristãos e muçulmanos na Terra Santa, focando nas tensões políticas e religiosas do período. O romance segue a jornada de personagens como o cavaleiro inglês Ricardo Coração de Leão e o líder sarraceno Sladino, temível e respeitado, que, através de suas ações, exemplificam a honra, a lealdade e o conflito entre fé e razão. Scott utiliza sua habilidade narrativa para criar um cenário vibrante e rico em detalhes históricos, ao mesmo tempo que constrói personagens complexos e universais, cujas motivações pessoais se entrelaçam com os grandes eventos históricos.

Com assente em Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (2008) e Jorge Bastos da Silva (2014), verificou-se que a obra *O Talismã* também é marcada pela exploração de temas como a lealdade, a coragem e a identidade, com os personagens sendo frequentemente colocados diante de dilemas morais e de identidade cultural. A busca pelo talismã, objeto que simboliza tanto poder quanto esperança, serve como metáfora para as forças que impulsionam os indivíduos a superar obstáculos e adversidades. A obra também reflete o interesse de Scott pelo contraste entre as culturas ocidentais e orientais, abordando o choque de valores entre cristãos e muçulmanos, mas sem cair em um maniqueísmo simplista. Ao contrário, Scott busca humanizar os personagens de ambos os lados, mostrando que, por trás das diferenças religiosas e políticas, há um desejo comum de honra, paz e amor. *O Talismã* é uma obra que, ao entrelaçar história, aventura e complexidade moral, se mantém relevante como uma exploração das tensões sociais e culturais que ressoam até os dias de hoje.

O capítulo XXVII, no qual Inocência encontra o noivo que retornou de viagem, e que ela, a despeito do temor ao pai e ao futuro marido, decide refutar, é precedido por uma oração, transcrita da obra de Scott, que funciona como um prenúncio da sua luta inglória e da sua morte.

A epígrafe de Walter Scott, "Santa Maria, advogada nossa, ouvi nossos rogos. Virgem pura, ante Vós se prostra uma infeliz donzela", é carregada de um profundo sentimento de devoção religiosa e desespero. A invocação a Santa Maria, reconhecida como intercessora e protetora dos fiéis, revela o desejo de auxílio divino em momentos de sofrimento e angústia. O termo "advogada nossa" remete à tradição cristã, onde a Virgem Maria é vista como mediadora junto a Deus, alguém em quem os fiéis depositam sua confiança em momentos de crise. A "infeliz donzela" que se prostra diante de Maria expressa

a vulnerabilidade e o desespero da personagem, que, em sua fragilidade, busca refúgio na misericórdia e proteção divina, buscando consolo em uma figura purificada e distante das falhas humanas.

Além disso, a referência à "Virgem pura" não apenas exalta a pureza e a santidade de Maria, mas também estabelece um contraste com a dor e a fragilidade da donzela. A donzela, que se vê incapaz de resolver sua própria situação, recorre à pureza e à autoridade de Maria como fonte de esperança e redenção. A imagem da "infeliz donzela" prostrada ante Maria sugere uma situação de grande sofrimento, talvez ligada a questões de honra, amor não correspondido ou perda. Esse gesto de prostração é uma metáfora de rendição e súplica, um apelo pela graça divina em tempos de adversidade. Ao integrar a figura de Maria como intermediária entre o humano e o divino, a frase expressa a crença de que, mesmo diante das dificuldades mais sombrias, a fé oferece um caminho para a salvação e o alívio.

A epígrafe prenuncia o temor e o desespero de Inocência, já que ela só pode contar com as forças divinas, uma vez que, aos olhos da sociedade – leia-se o pai e o noivo – ela estava errada e próxima a transmigrar da condição de casta donzela à de mulher perdida, a despeito de manter-se virgem. Prenuncia, ainda, sua morte, sobre a qual o narrador não se detém e da qual o leitor só é informado em uma nota de três linhas, inseridas após o final do romance (Fortes, 2005, p. 222).

5.28 Capítulo XXVIII – Em casa de Cesário

42ª Epígrafe: *A Messiada* – Klopstock

Ah! a perspectiva que pode mais docemente sorrir ao meu coração é a do aniquilamento.

Friedrich Gottlieb Klopstock foi um poeta e escritor alemão cujas obras desempenharam um papel crucial na transição do Iluminismo para o Romantismo na literatura alemã. Sua obra é caracterizada por uma profunda reverência pela natureza, pela filosofia e pela espiritualidade, refletindo o espírito de uma época marcada por mudanças intelectuais e culturais.

Klopstock é mais conhecido por sua obra épica *O Messias* (*Der Messias*), um poema lírico que mistura temas bíblicos com um estilo grandioso e emocional, marcando sua busca por uma nova forma de expressão poética que transcendesse os limites clássicos. A partir de Landon Reitz (2011), verificou-se que a obra, composta de 20 cantos, é uma epopeia lírica que narra a vida, paixão e ressurreição de Jesus Cristo, empregando uma linguagem grandiosa e religiosa que reflete a busca de Klopstock por uma nova forma de expressão poética. Através

de seu estilo exaltado, o autor combina elementos do cristianismo com uma visão transcendental e filosófica, colocando em foco o sofrimento humano e a promessa de salvação. Ao integrar temas religiosos e espirituais em uma estrutura épica, Klopstock não só busca celebrar a divindade de Cristo, mas também explorar a experiência humana de fé, sofrimento e redenção.

A obra também reflete as inquietações filosóficas e culturais da época, misturando as tradições clássicas com o anseio por uma poesia mais pessoal e emocional, que viria a influenciar o Romantismo. Klopstock, ao criar uma narrativa sobre o Messias com uma profundidade emocional e uma visão transcendental do sofrimento, estabelece um paralelo entre o divino e o humano, explorando a relação do indivíduo com Deus e o papel da fé na superação das adversidades da vida. *O Messias* se distingue pela busca de uma experiência religiosa pessoal e emocional, marcada por uma sensibilidade intensa e pela tentativa de elevar a poesia a um patamar espiritual e filosófico. Sua escrita é muitas vezes marcada por um tom solene e uma exploração da relação entre o ser humano e o divino, com um foco particular na transcendência e no sofrimento humano.

Além de sua contribuição épica, Klopstock também se destacou por sua habilidade de evocar sentimentos profundos em seus poemas mais curtos, os quais exploram questões de amor, fé, e a experiência do indivíduo diante do vasto e sublime. As formas de verso livre que ele usou em suas odes semelhantes a hinos permitiram um uso mais natural e expressivo da linguagem. Sua obra abriu caminho para poetas românticos como Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, ao estabelecer uma nova forma de subjetividade e um estilo mais introspectivo e emocional. Klopstock, com sua mistura de elementos religiosos, filosóficos e estéticos, estabeleceu uma ponte entre a rigidez clássica e a liberdade criativa que seria característica do Romantismo, fazendo de sua obra um marco importante na literatura alemã e uma fonte de inspiração para as gerações literárias que se seguiram.

A epígrafe de Klopstock, "Ah! a perspectiva que pode mais docemente sorrir ao meu coração é a do aniquilamento", revela uma visão profundamente melancólica e existencial, que se alinha com a sensibilidade que permeia grande parte da obra de Klopstock, especialmente em *O Messias*. A ideia do "aniquilamento" como algo "docemente sorrindo ao coração" sugere um desejo de escape, uma rendição à morte ou à dissolução do ser, como uma forma de encontrar alívio ou libertação das aflições da vida. Esse desejo de aniquilamento pode ser interpretado como uma reação à dor e à luta internas, onde o sofrimento existencial se torna tão grande que a morte ou o desaparecimento se apresentam como uma solução

desejável. Essa perspectiva de Klopstock ressoa com a busca por um estado de paz e quietude, onde as angústias do mundo terreno deixam de ter poder, e a ideia de desaparecer da realidade é vista não como uma tragédia, mas como um consolo.

Além disso, essa afirmação também pode ser lida dentro de uma lógica religiosa e filosófica mais ampla, caracterizando um anseio por uma transcendência do mundo físico. Klopstock, em sua obra, frequentemente explorava o sofrimento humano à luz da fé cristã e da esperança de redenção. A frase pode refletir uma forma de desapego do sofrimento terreno, em que o "aniquilamento" não é um fim literal, mas uma metáfora para o afastamento do materialismo e da angústia existencial, em direção a uma união espiritual com o divino. Assim, a perspectiva do aniquilamento poderia ser entendida como uma forma de encontrar a paz interior e a salvação, na medida em que ela simboliza a superação das limitações humanas e o desejo de alcançar uma dimensão superior de existência, longe das dores e das imperfeições do mundo físico.

A epígrafe de Klopstock, em uma exaltação mística e piedosa, prenuncia o estado de “aniquilamento” (aflição, devastação) de Cirino ante a possibilidade de perder sua amada. Tudo acaba sendo exposto a Pereira por intermédio do anão Tico, que lhe revela por meio de gestos, mímicas que Cirino e Inocência estão apaixonados e se encontraram às escondidas. Pereira, por fim, entende que não era Meyer o grande perigo para sua filha e sim o pecado Cirino, para seu desespero. Diante da situação exposta por Tico, Pereira conta tudo a Manecão, deixando claro que uma reparação de sangue deveria ser feita, deixando-o livre para acertar as contas com Cirino da maneira que melhor lhe aprouvesse.

5.29 Capítulo XXIX – Resistência de Corça

43ª Epígrafe: Antiga comédia inglesa citada por Walter Scott

Acasto.— Não pode ela falar? Osvaldo — Se falar é tão-somente fazer ouvir sons por meio da língua e dos lábios. E aquela criatura muda; mas se tão maravilhosa faculdade consiste também em tornar compreensíveis os menores pensamentos por acionados e expressivos gestos, pode dizer-se que ela a possui, pois seus olhos cheios de eloquência têm uma linguagem inteligível, embora falha de sons de palavras.

Sir Walter Scott, como já mencionado anteriormente, foi um dos maiores escritores de língua inglesa de todos os tempos, inventor do romance histórico, e autor de diversas obras célebres que continuam a ser publicadas ininterruptamente até hoje, mantendo seu nome vivo por sucessivas gerações. No penúltimo capítulo, há uma longa transcrição de uma antiga comédia inglesa, citada por Walter Scott em *Peveiril do Pico*, que fala da expressividade dos olhos de uma criatura maravilhosa, mas sem voz.

Com suporte em Paula Caldas Frattini (2011), sabe-se que, em *Peveiril do Pico*, de Walter Scott, os personagens Acasto e Oswald desempenham papéis essenciais na trama, refletindo as complexidades morais e sociais da época. Acasto é um jovem nobre, de caráter íntegro, que serve como contraponto ao protagonista, Sir Geoffrey Peveiril. Seu comportamento é guiado por uma moralidade rígida, demonstrando lealdade à honra e à justiça, mas também revelando uma visão um tanto idealista e inflexível do mundo. Acasto representa os valores da cavalaria e da nobreza tradicional, sendo uma figura que busca constantemente equilibrar as suas emoções e as exigências da sociedade com os princípios de virtude e coragem. Sua posição na história é crucial para o desenvolvimento do enredo, já que ele serve como uma força estabilizadora e moral, ajudando a guiar os outros personagens, inclusive Sir Geoffrey, em suas escolhas.

Por outro lado, Oswald é um personagem mais complexo e ambíguo. Embora também de origem nobre, ele é muitas vezes associado a uma visão mais pragmática e menos idealista da vida, o que o torna uma figura um pouco mais cínica ou, pelo menos, mais realista em relação aos desafios que enfrenta. Oswald, ao contrário de Acasto, tem uma natureza que o leva a fazer escolhas mais práticas, nem sempre alinhadas com a nobreza de caráter de Acasto, e isso o torna uma figura de contraste dentro da narrativa. Sua presença na trama serve para mostrar a tensão entre a honra idealizada e a realidade das relações de poder e sobrevivência social. Juntos, Acasto e Oswald ilustram os diferentes aspectos da nobreza e as escolhas morais enfrentadas pelos personagens em um contexto de conflitos e mudanças sociais, sendo importantes para o desenvolvimento temático do romance.

A epígrafe de Walter Scott, que envolve um diálogo entre Acasto e Oswald, explora a complexidade da comunicação e da expressão humana, indo além da simples emissão de palavras. Acasto pergunta se a personagem pode falar, e Oswald responde, oferecendo uma reflexão mais profunda sobre o conceito de "falar". Ele argumenta que a verdadeira comunicação não se limita aos sons produzidos pela língua, mas abrange uma gama mais ampla de sinais e gestos. A resposta de Oswald sugere que a comunicação humana é

multifacetada e que, embora a personagem em questão seja muda, ela pode ainda assim se expressar de maneira poderosa e significativa através dos gestos e da expressão facial. Nesse contexto, a frase também valoriza a "linguagem não verbal", ou seja, a capacidade do ser humano de comunicar sentimentos e pensamentos sem a necessidade de palavras, um tema que reflete a riqueza das interações humanas que vão além da verbalização.

A metáfora dos "olhos cheios de eloquência" é particularmente significativa, pois implica que, embora a personagem não possa falar, seus olhos transmitem uma linguagem tão clara quanto a de palavras, revelando uma profundidade emocional e intelectual. A ausência de som, nesse caso, não implica uma falta de comunicação, mas sim uma forma distinta e talvez mais pura de expressar o que está no interior. Oswald, ao fazer essa observação, reconhece o poder da expressão não verbal, que muitas vezes pode ser mais sincera e direta do que as palavras faladas, que podem ser facilmente mal interpretadas ou manipuladas. Dessa forma, a frase sugere uma visão mais ampla e inclusiva da comunicação, uma que valoriza tanto a fala quanto os gestos e olhares, mostrando que a verdadeira compreensão entre as pessoas vai além da capacidade de articular palavras, alcançando os aspectos mais profundos da experiência humana.

Esta citação que abre o capítulo no qual Inocência sai de cena é reveladora da condição feminina da personagem. Se, na citação de Scott, a criatura fala com os olhos, porque não emite sons, no caso de Inocência, seus olhos desvelam o desespero daquela que, a despeito de não ter problemas de fala, não têm voz no seu contexto social (Fortes, 2005, p. 223).

Inocência se sente perdida e impotente e não encontra referências que possam guiá-la, tomando consciência de que não controla nada. Inocência é invadida por uma enorme tristeza e desespero, pois não consegue encontrar uma forma de realizar o seu desejo. A mulher sai de cena, em intenso sofrimento, e seu fim se dá na solidão do recolhimento, como transcorreria sua vida.

5.30 Capítulo XXX – Desenlace

44ª Epígrafe: *Henrique V* (Ato I) – Shakespeare

Estão contados os grãos de areia que compõem a minha vida. É aqui que devo tombar. É aqui que ela há de acabar.

O multifacetado Shakespeare, mais afeito às dúvidas e contradições da vida e do ser humano do que às certezas e verdades únicas, é a soma dos seus milhares de personagens, entre os quais há representantes dos mais diversos temperamentos e adeptos de todas as filosofias e crenças.

A partir de Vítor Nogueira Alves (2022), averigou-se que *Henrique V*, uma das mais célebres peças históricas do autor, explora temas de liderança, honra e poder por meio da figura do rei Henrique V, um monarca jovem que, ao longo da peça, transita de um príncipe irreverente para um líder carismático e estratégico. A obra destaca a complexidade da guerra e do governo, abordando o conflito entre a ambição imperial e os sacrifícios exigidos pela coroa. Através da famosa cena do "discurso do Dia de São Crispim", Shakespeare enfatiza o poder da retórica e o impacto das palavras na motivação das tropas. A peça também questiona a natureza do poder legítimo e a moralidade da guerra, ao mesmo tempo em que oferece uma reflexão sobre os dilemas de um governante que deve equilibrar os interesses do reino com as pressões de sua própria consciência.

A figura de Henrique, com sua habilidade em inspirar seus súditos, é ao mesmo tempo heroica e humana, e a obra nos convida a refletir sobre o custo do poder e o peso das decisões políticas. O texto, permeado de discursos nacionalistas, exalta os feitos do grande líder e traz à tona questões políticas e sobre a natureza da guerra, que se mostram extremamente atuais e, oportunamente, lança luz sobre a natureza da guerra e da política, do discurso populista e da manipulação das massas.

Em *Henrique V*, sentimos a iminência do fim de uma era, pois a peça celebra as realizações da monarquia Inglesa e examina os seus limites e seu destino.

A epígrafe "Estão contados os grãos de areia que compõem a minha vida. É aqui que devo tombar. É aqui que ela há de acabar." expressa uma reflexão profunda sobre a finitude da vida humana e o inevitável destino do ser humano. Ao fazer a comparação com os grãos de areia, Shakespeare sugere que o tempo é um elemento que escapa à nossa percepção, mas que, ao mesmo tempo, é inevitavelmente contável e limitado. A vida, assim como a areia que passa entre os dedos, tem seu fim marcado, e o próprio sujeito parece perceber que não tem controle sobre o momento da morte. Essa resignação diante do destino é um tema recorrente na obra de Shakespeare, que muitas vezes coloca seus personagens frente à transitoriedade da existência, obrigando-os a confrontar sua mortalidade.

Além disso, a frase também reflete a aceitação do destino e a coragem de enfrentar o fim com dignidade. Ao afirmar "é aqui que devo tombar", o personagem demonstra não só a

aceitação do momento presente, mas também a ideia de que, ao cair em batalha ou enfrentar o que está por vir, ele cumpre o seu destino. Essa declaração pode ser vista como um reconhecimento do papel do indivíduo em sua própria narrativa, no qual ele não tenta escapar ou alterar o que está predestinado, mas o encara intrépido. Esse ponto de vista revela, portanto, a força da resignação e da coragem diante do inexorável, algo que Shakespeare frequentemente explora ao longo de suas obras, levando seus personagens a refletirem sobre o papel do destino em suas vidas.

Cirino, tal qual Henrique, pode ser visto como um herói hesitante diante do destino que se vislumbra – a sua morte. Após o diálogo com Antônio Cesário, fica acertado que haveria uma conversa conciliatória deste com Pereira a favor do casamento entre Cirino e Inocência. Porém, na estrada de volta a Sant’Ana de Paranaíba, Manecão, o noivo rejeitado de Inocência, encontra Cirino e o assassina com um tiro a sangue frio.

45ª Epígrafe: Apocalipse – São João

Eis que vi um cavalo amarelo, e quem o montava, era a morte.

O Livro do Apocalipse, ou Livro da Revelação (também chamado de "Apocalipse de João") é o último livro do Novo Testamento (e, portanto, o último livro da Bíblia Cristã). Tradicionalmente atribuído a São João, o Apocalipse descreve uma série de visões e revelações que antecipam o fim dos tempos, o julgamento final e a vitória definitiva do bem sobre o mal. A obra é marcada por uma linguagem altamente simbólica, repleta de imagens poderosas, e vem sendo objeto de inúmeras interpretações histórico-religiosas ao longo dos séculos.

Com base em Gilvan Leite de Araújo e Maria Freire da Silva (2008), aprendeu-se que o livro, em sua essência, transmite uma mensagem de esperança para os cristãos perseguidos, afirmando que, apesar das tribulações, o triunfo de Cristo sobre as forças do mal é certo e iminente. Além disso, o Apocalipse também traz uma reflexão profunda sobre a justiça divina, a luta espiritual e o destino final da humanidade, sendo uma obra de grande importância tanto do ponto de vista teológico quanto literário, influenciando a arte, a literatura e o pensamento religioso ao longo dos séculos.

Os quatro cavaleiros do apocalipse são respectivamente conquista, guerra, fome e morte, que para os cristãos irão acontecer antes do fim de todas as coisas. Em muitas culturas, o cavalo é símbolo de impetuosidade e impulsividade relacionadas com os desejos humanos. E as cores dos cavalos dizem muito dos respectivos cavaleiros, como o amarelo, que significa corpo em decomposição, morte.

A imagem do cavalo amarelo no Apocalipse carrega uma carga simbólica profunda. O cavalo, frequentemente associado a poder e destruição, neste contexto, representa a chegada da morte, um dos quatro cavaleiros do Apocalipse, que traz consigo pestilência e destruição. O amarelo, por sua vez, é uma cor ambígua, muitas vezes relacionada à decadência, doença e veneno, sugerindo que a morte que se aproxima não é apenas física, mas também espiritualmente corrosiva.

Ao personificar a morte como um cavaleiro montado em um cavalo amarelo, São João reforça a ideia de que a morte, em suas muitas formas (física, espiritual, moral), é uma força inevitável e implacável que vem para colher aqueles que não estão preparados ou que caíram nas armadilhas do mal. A cor também pode ser vista como um reflexo da putrefação e do fim da vida, tornando a imagem ainda mais sombria e carregada de advertências.

Além disso, a figura da morte montada no cavalo amarelo também pode ser interpretada como um símbolo de julgamento e retribuição divina. No contexto do Apocalipse, a morte não é simplesmente um evento natural ou uma entidade separada de Deus, mas uma parte do grande ciclo de julgamento final que deve ocorrer para purificar o mundo e trazer a justiça.

Ao introduzir a morte como uma figura central, São João nos lembra da fragilidade humana e da iminência do fim dos tempos, destacando que, por mais que a humanidade tente evitar ou ignorar a morte, ela é parte essencial do plano divino. Dessa forma, o cavalo amarelo torna-se um lembrete sombrio de que todos devem se preparar para o encontro com a verdade última, que virá com a destruição das forças do mal e o estabelecimento do novo reino.

O cavalo de Manecão, para Cirino, será a besta do apocalipse, na qual cavalga a sua morte. O desfecho do romance se encaminha para a eliminação do casal amoroso. Enfim, os dois jovens, determinados em ficar juntos, tentaram lutar por esse amor, esforçando-se em convencer o pai de Inocência a desistir do trato e aceitar Cirino como futuro marido de sua filha. Eles até contaram com a ajuda do padrinho da moça, mas nada adiantou. Após o assassinato de Cirino, Inocência morre, mas é imortalizada, renascida, como nome de

borboleta – Papillio Innocentia – pelo naturalista Meyer, libertando-se do sertão e integrada para o mundo da ciência.

5.31 Epílogo – Reaparece Meyer

46ª Epígrafe: Horácio

Possuí-te do justo orgulho o coroem os louros de Apolo tua cabeça.

O epílogo é iniciado por uma citação de Horácio sobre o orgulho.

Retomando o que se aprendeu com Semíramis Corsi Silva (2009), sabe-se que Horácio se consagrou como um poeta complexo, de lirismo requintado, cuja obra exerceu forte influência sobre os autores renascentistas e classicistas em geral. Sua poesia é de tal modo sentenciosa que muitos de seus versos acabaram se tornando provérbios dedicados ao amor, ao sexo, ao vinho e a alegria de viver, obtendo larga e profunda popularidade.

A epígrafe "Possuí-te do justo orgulho o coroem os louros de Apolo tua cabeça" reflete a ideia de que o orgulho legítimo e bem fundamentado é uma recompensa que se deve conquistar através do mérito e da virtude. Ao associar o orgulho aos louros de Apolo, Horácio faz referência ao símbolo da glória e da honra conferidos aos vencedores e aos grandes poetas da Antiguidade, em especial os que se destacam por sua habilidade artística. Os louros de Apolo, na mitologia grega, estão intimamente ligados ao deus da poesia, da música e das artes, o que sugere que, para se orgulhar de suas conquistas, o indivíduo deve primeiro cultivar a excelência, a sabedoria e a criatividade em seu ofício. A frase, portanto, sugere que o orgulho deve ser resultado de um trabalho árduo e digno, e não de vaidade ou arrogância infundada.

Além disso, a expressão "justo orgulho" destaca a virtude de um orgulho equilibrado, que reconhece o valor das próprias conquistas sem cair na presunção ou no egoísmo. O ato de "coroar" a cabeça com os louros de Apolo é simbólico de uma consagração, de um reconhecimento público que celebra o mérito legítimo. Essa visão de Horácio sobre o orgulho reforça a ideia de que a verdadeira glória não é dada de forma gratuita, mas conquistada através de esforço, talento e respeito aos princípios éticos e artísticos. Ao mesmo tempo, a frase sugere que o verdadeiro orgulho é aquele que está em harmonia com as virtudes e com a busca por excelência, um orgulho que é digno de ser celebrado e reconhecido por todos.

Ao explorarmos as nuances, os intertextos e as entrelinhas da poética de Horácio com Visconde de Taunay, identificamos que o orgulho renunciado por Horácio não se refere às personagens, vitimadas pelas intransigências da moral patriarcal, mas a Meyer e à ciência.

O romance tem uma passagem de tempo de dois anos, e nos revela afinal que Inocência também havia morrido de tristeza, após saber da morte de seu grande amor Cirino. E dois anos depois de sua morte, o naturalista alemão Meyer receberá, na Alemanha, em Magdesburgo, uma homenagem da Sociedade Geral Entomológica e da imprensa, pela descoberta da borboleta *Papilio Innocentia*, à qual dera esse nome justamente para imortalizar a jovem brasileira que conhecera no sertão.

Enquanto a beleza da personagem Inocência é eternizada nesta homenagem, seu corpo jaz sobre o solo, de acordo com a lúgubre nota que encerra o romance.

Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Sant'Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade (Taunay, 2002, p. 128).

À Inocência resta o encantamento, tão ao gosto romântico, de ter morrido de amor. Também o corpo de Cirino jaz em uma cova, “sobre a qual se erguia uma cruz tosca feita de dois grossos paus amarrados com cipós” (p.126), emoldurada pela grandeza da natureza sertaneja (Fortes, 2005, p. 230).

À guisa de conclusão, Inocência é retratada durante todo o romance como uma menina de beleza pura e inocente, como seu próprio nome diz. Ela teria sido muito feliz e vivenciado seu amor com Cirino, não fosse a enfermidade e a submissão aos princípios provincianos e autoritários de seu pai Pereira. Isso nos faz pensar quantas vezes deixamos nossa felicidade e o prazer das coisas simples por medo da opinião da sociedade, família, das outras pessoas, entre outros. Essa opressão moral que foi retratada no romance Inocência, de uma maneira ou de outra, ainda ocorre nos dias atuais em que vivemos.

Poderia o leitor entender as epígrafes acima explicadas como ornamento ou adereço, exteriores ao texto literário. De fato, o grande consumo de epígrafes, em alguns escritores e em certos momentos, pode ser visto como que reduzido a um “efeito-epígrafe” (Percino, 2018), isto é, à simples presença da epígrafe – desde que oriunda de “autoridades”, como veículo de integração da nova obra numa tradição cultural de prestígio, como sinal de cultura e intelectualidade – o que não parecer ser o caso de Taunay. Em *Inocência*, as epígrafes parecem se ajustar perfeitamente à narrativa e têm um tom de anúncio, revelando-se, a princípio, enigmáticas, estranhas ou misteriosas, indicando um momento a ser alcançado ou um caminho a ser trilhado. Taunay incluiu epígrafes que estimulam a capacidade do leitor de decodi-las em termos de significado, diante do imenso grau de fluidez que apresentam.

Coaduna-se com o pensamento de Rita Felix Fortes, para quem as epígrafes do romance *Inocência*, além de apontarem para a erudição de Taunay, estabelecem um amplo diálogo entre o Romantismo brasileiro e a tradição literária da antiguidade à contemporaneidade, sendo que a maioria delas pode ser considerada verdadeiros prenúncios do enredo, fundamentais à estratégia narrativa do romance.

O fato de Visconde de Taunay ter traduzido pessoalmente as epígrafes de *Inocência* acrescentou uma camada extra de complexidade à interpretação da obra, pois essa prática gerou dificuldades significativas na localização dessas citações em seus textos fontes originais. Taunay, ao escolher traduzi-las de próprio punho, não apenas trouxe uma versão adaptada do original, mas também se permitiu uma certa liberdade interpretativa, modificando, por vezes, o sentido e a carga semântica das epígrafes. Isso resulta em um desafio para os estudiosos e leitores que buscam rastrear a origem exata dessas citações, uma vez que, muitas delas, não podem ser diretamente localizadas nos textos originais das quais foram retiradas.

Essa tradução pessoal de Taunay também implicou certa subjetividade no processo, pois ele pode ter alterado o tom, o contexto ou a intenção do autor original ao transpor suas palavras para o português. Em alguns casos, a escolha de palavras ou a estrutura da frase pode modificar o impacto da epígrafe dentro da narrativa de *Inocência*, criando uma relação mais estreita entre a citação e o contexto da obra, mas também tornando mais difícil rastrear sua origem. Ao se permitir essa liberdade, Taunay abre espaço para múltiplas interpretações, mas, ao mesmo tempo, dificulta a tarefa de verificar a precisão das fontes, o que desafia qualquer tentativa de uma análise mais rigorosa do recurso.

Além disso, as dificuldades de localização das epígrafes no texto fonte geraram um obstáculo significativo para os estudiosos que desejam aprofundar a pesquisa sobre as influências literárias que permeiam a obra. As epígrafes poderiam servir como uma chave para entender melhor a formação intelectual de Taunay, suas escolhas literárias e suas intenções ao incluir certos textos em sua obra, mas a impossibilidade de se localizar essas fontes originais dificulta essa exploração. Em vez de um simples recurso literário que pode ser facilmente referenciado, as epígrafes se tornam um campo nebuloso, repleto de incertezas que exigem um trabalho de interpretação mais cuidadoso e subjetivo por parte dos pesquisadores.

O trabalho de tradução de Taunay também revelou uma atitude cuidadosa e reflexiva do autor em relação à construção do significado de sua obra. Ao traduzi-las, ele não as utilizou apenas como citações literais, mas, ao contrário, as adaptou de maneira a fazer com

que se encaixassem no contexto específico de *Inocência*, conferindo-lhes uma nova camada de sentido. Esse processo de adaptação, embora enriquecedor do ponto de vista literário, é, ao mesmo tempo, um fator que contribui para a dificuldade de sua rastreabilidade e para a impossibilidade de uma localização exata no texto original, o que coloca as epígrafes em um espaço ambíguo e aberto à interpretação.

Durante o quinto capítulo, enfim, foram analisadas as epígrafes de *Inocência*, uma a uma, capítulo por capítulo, com o objetivo de compreender melhor o enredo da obra e interpretar as intenções do autor ao inseri-las no romance. Este estudo permite entender como as epígrafes contribuem para a construção do sentido da narrativa e como elas dialogam com os temas centrais do romance, revelando a perspectiva do autor sobre o contexto da obra e sua relação com o leitor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato de contar histórias é tão antigo quanto a própria humanidade. A tradição de capturar os acontecimentos e as crenças das comunidades vem da época em que os humanos se sentaram pela primeira vez ao redor de uma fogueira para contar casos. A história foi preservada na forma de lendas e mitologias passadas de uma geração para a outra, e ofereceu respostas sobre os mistérios do universo e sua criação.

Apesar das distrações quase ilimitadas que os leitores encaram hoje, a literatura continua satisfazendo uma necessidade espiritual ou psicológica, e abrindo a mente dos leitores para o mundo e sua extraordinária variedade. Há trabalhos escritos há centenas de anos que continuam a encantar e a entreter até hoje; textos pós-modernos complexos que podem ser extremamente desafiadores e, mesmo assim, ainda prendem a nossa atenção; e novos romances que soam tão modernos que suas palavras parecem ter acabado de ser inventadas.

Embora a simples definição de literatura ser “qualquer coisa escrita”, a palavra tem sido associada principalmente a trabalhos de ficção, teatro e poesia, e foi atribuída como uma distinção de mérito e superioridade impossível de medir. Esses valores são intrínsecos ao cânone da literatura e à base para o estudo e a apreciação acadêmica que vem evoluindo desde a segunda metade do século XIX. O termo “cânone” foi emprestado dos cânones eclesiásticos dos textos religiosos autorizados. O cânone literário – uma coleção de trabalhos cuja qualidade foi considerada, de comum acordo, excepcional – era formado quase que inteiramente por trabalhos familiares da literatura europeia ocidental.

O movimento romântico no Brasil teve grande importância na construção da identidade nacional, consolidando uma literatura voltada para a exaltação da pátria, dos heróis nacionais e da natureza exuberante. O regionalismo sertanista surgiu como um desdobramento do Romantismo e tinha como principal característica a valorização das paisagens, tradições e modos de vida do sertão brasileiro.

Diferente do indianismo, que criava uma visão idealizada do indígena e da natureza, o sertanismo preocupava-se em representar com mais fidelidade o homem do interior, seus desafios e suas relações sociais. Além disso, a linguagem utilizada nas narrativas sertanistas aproximava-se mais do falar cotidiano, enriquecendo-se de expressões regionais e de descrições detalhadas que transportavam o leitor para a realidade do Brasil profundo. Autores como Franklin Távora e Visconde de Taunay foram alguns dos expoentes desse movimento,

contribuindo significativamente para a construção de uma literatura nacional com forte viés regionalista.

Alfredo d'Escragnolle Taunay, doravante Visconde de Taunay, nasceu no Rio de Janeiro em 1843 e faleceu na mesma cidade em 1899. Ele se destacou no sertanismo com sua obra *Inocência*, publicada em 1872, na qual descreve com precisão a vida no sertão de Mato Grosso. O romance apresenta uma trama envolvente, centrada na história de amor entre Cirino, um prático em medicina, e Inocência, uma jovem reclusa sob a rígida autoridade paterna. No entanto, mais do que um simples enredo romântico, a obra se sobressai pela riqueza de sua ambientação e pela profundidade com que retrata o sertanejo, suas crenças, seus costumes e os desafios impostos pela vida no interior do Brasil. A escrita de Taunay combina elementos do Romantismo com uma observação detalhada da realidade, tornando-se um importante marco na literatura brasileira e contribuindo para o fortalecimento da tradição regionalista.

Além de sua atuação como romancista, Taunay também se destacou como historiador, militar e político, o que lhe proporcionou uma visão ampla do Brasil de seu tempo. Sua experiência como viajante pelo interior do país permitiu-lhe descrever com precisão os cenários e as condições de vida da população sertaneja, tornando suas obras valiosas não apenas do ponto de vista literário, mas também como registros históricos e etnográficos. Com *Inocência*, Taunay consolidou-se como um dos principais representantes do sertanismo romântico, deixando um legado que influenciaria gerações futuras de escritores interessados na representação das realidades regionais brasileiras.

Para fundamentar o trabalho, recorreu-se à leitura e pesquisa de textos teóricos, artigos, sugestões bibliográficas de professores, bibliotecas, livros da historiografia brasileira, da crítica literária brasileira, que servirão como base para a nossa investigação e interpretação, no intento de colaborar para a discussão no campo literário. Contribuir com outro olhar é o intuito desde trabalho para enriquecer, sugerir, despertar possibilidades de questionamentos que poderão surgir, pois nenhuma resposta se encerra em si mesma.

A obra de Taunay é rica em epígrafes e citações, sendo necessário realizar um recorte entre as duas. Neste trabalho utilizamos unicamente as epígrafes que precedem o texto, e não as citações contidas no texto. A epígrafe tem como objetivo dar uma primeira ideia do que será abordado no texto, utilizando as palavras de outro autor (na maioria das vezes) para ilustrar essa ideia.

As epígrafes, trechos curtos inseridos no início de obras, capítulos ou seções de um texto literário, desempenham um papel significativo na construção do sentido da narrativa. Elas podem estabelecer diálogos intertextuais, sugerindo interpretações, antecipando temas ou criando contrapontos à história que se desenrola. Muitas vezes retiradas de obras clássicas, religiosas, filosóficas ou até mesmo de textos populares, as epígrafes funcionam como um convite ao leitor para refletir sobre as conexões entre diferentes textos e tradições literárias. Assim, mais do que simples adornos, elas atuam como elementos estruturais que orientam a leitura e a compreensão da obra.

A escolha das epígrafes, portanto, não é arbitrária, mas reflete as intenções do autor e a relação que ele deseja estabelecer entre seu texto e outros discursos. Elas podem enfatizar um tema central, provocar uma reflexão filosófica, sugerir um tom específico ou até mesmo criar uma tensão entre o significado original da citação e sua ressignificação no novo contexto. No caso de *Inocência*, a seleção cuidadosa das epígrafes nos capítulos permite entrever as preocupações do autor com a tradição literária, o destino das personagens e as reflexões sobre a sociedade de sua época. Dessa forma, o estudo das epígrafes se revela um recurso valioso para a compreensão mais profunda das obras e das escolhas estilísticas de seus autores.

A fim de compreender o funcionamento e a importância dos trechos selecionados e usados como epígrafes, recorreremos à Gerard Genette (2009) e seu ensaio *Paratextos editoriais*, no qual se dedica a esmiuçar a função dos paratextos, bem como à teoria da intertextualidade, aqui entendida como o “diálogo” que ocorre entre dois textos diferentes, quando um faz referência a outro que já existia, inspirando-se em sua forma ou mensagem para criar um novo discurso. Ela pode ocorrer de modo explícito (mais facilmente percebida) ou implícito (menos facilmente percebida).

O presente trabalho teve como propósito fazer um enlace entre os autores gregos, latinos, espanhóis, franceses, ingleses e alemães mencionados e Taunay, cujas obras primordiais os colocaram no pedestal da literatura ocidental e nacional. O viés adotado foi de cunho intertextual, em que a leitura desses intelectuais europeus se faz presente em sua escrita, e pelo veio comparatista, onde Taunay soube reatualizar e representar a realidade de sua época por meio das epígrafes.

Os trinta capítulos que compõem o romance são precedidos por epígrafes, nas quais o autor dialoga com a tradição literária ocidental. Se quisermos compreender, a partir de seu universo, algo da essência de seus personagens, precisamos nos deter sobre as epígrafes com

as quais o escritor inicia os trinta capítulos de seu romance. Nelas, podemos pressentir um porvir que anuncia o movimento principal do autor: o diálogo com a tradição literária ocidental da Antiguidade Clássica, passando pela Bíblia, e chegando ao Romantismo europeu. Não se trata de um recurso ilustrativo, mas de uma possibilidade de diálogo que muito contribuiu para que chegássemos ao fim. As epígrafes nas entradas de capítulos são, de algum modo, norteadoras de um pensamento que o leitor encontrará no desenvolvimento interno.

Recuperando os percursos históricos das epígrafes em textos literários, este trabalho considerou e avaliou a tradução das epígrafes para o português, a qual foi realizada diretamente por Taunay. E as explicações relativas às mencionadas epígrafes (em termos de ornamento, busca de autoridade, referência) foram acompanhadas de breves referências sobre seus autores e principais obras, reforçando a ideia da relação de cada epígrafe com o capítulo correspondente.

A realização de uma interpretação pessoal das epígrafes no romance *Inocência* envolve uma análise cuidadosa das citações que introduzem ou complementam os temas centrais da obra. As epígrafes, que são trechos retirados de outros autores ou textos, não apenas estabelecem um diálogo intertextual, mas também oferecem pistas sobre as intenções do autor e a atmosfera emocional que ele deseja criar. No caso de *Inocência*, as epígrafes podem ser vistas como uma forma de antecipar o enredo ou de destacar o conflito interior dos personagens, como as tensões entre o desejo e a moralidade, a inocência e a experiência. A interpretação pessoal dessas epígrafes permite que o leitor construa uma ponte entre o que é sugerido nas citações e o contexto da narrativa, enriquecendo a compreensão da obra e suas camadas de significado.

Além disso, a interpretação das epígrafes também envolve uma reflexão sobre o modo como elas ressoam com as experiências e os valores do leitor. As palavras escolhidas para iniciar o romance servem como um convite para que o leitor se aproprie do texto de forma mais íntima e reflexiva, permitindo-lhe conectar as ideias do autor com seu próprio ponto de vista e sua visão de mundo. Por exemplo, se uma epígrafe fala sobre a pureza ou a luta interior, ela pode estimular o leitor a refletir sobre questões universais, como o confronto entre os ideais de pureza e as adversidades da vida real. Dessa maneira, a interpretação pessoal de uma epígrafe se torna um processo de diálogo entre o texto e o leitor, proporcionando uma leitura mais profunda e subjetiva da obra, ao mesmo tempo em que amplia a compreensão dos temas e da moralidade subjacente no romance.

Com essa premissa, esta dissertação trouxe muitos títulos geralmente considerados “grandes obras”, explorando seu lugar em uma história mais ampla da literatura, e dentro de uma mistura mais variada de escritos do mundo todo.

A escolha de Visconde de Taunay por incluir 46 epígrafes ao longo de *Inocência*, provenientes de uma ampla gama de autores de diversas nacionalidades e tradições culturais, reflete a riqueza de influências literárias que marcam a obra. As epígrafes alemãs (04), francesas (13), inglesas (13), espanholas (03), gregas (04), romanas (06) e bíblicas (03) não apenas revelam o cosmopolitismo do autor, mas também indicam a busca por uma visão abrangente e universal das questões tratadas no romance. Ao incluir citações de autores de diferentes origens, Taunay estabelece um diálogo intertextual que conecta sua obra com correntes literárias e filosóficas diversas, criando uma rede de significados que amplia a profundidade dos temas centrais, como a moralidade, a pureza, e a tensão entre o ideal e o real. A variedade das fontes também sugere que a história de *Inocência* transcende o contexto brasileiro e se insere em uma discussão literária global, marcada pela troca de ideias entre as grandes tradições culturais da época.

Além disso, a distribuição das epígrafes por nacionalidade sugere uma construção cuidadosa da atmosfera da obra.

Ao selecionar 13 epígrafes de autores ingleses como Walter Scott, George Sand, Shakespeare, Charlotte Smith e Alexander Pope, o autor pode estar fazendo alusão à tradição do romance psicológico e moralista que se desenvolveu na Inglaterra, com ênfase em questões de caráter e os conflitos internos dos indivíduos. A inclusão dessas epígrafes não se limita a um simples empréstimo de palavras, mas estabelece uma relação profunda entre a obra de Taunay e os grandes romances e poesias da tradição literária ocidental. Walter Scott, por exemplo, com sua obra histórica e romântica, oferece um pano de fundo que reforça o tom épico e emocional do romance, ao mesmo tempo em que evoca uma atmosfera de tragédia e destino, temas centrais em *Inocência*. Já Shakespeare, com suas peças imortais, fornece uma dimensão teatral e dramática, especialmente no que diz respeito aos conflitos internos das personagens e suas lutas contra as imposições sociais e familiares, abordando a complexidade das emoções humanas de uma forma que ressoa com a caracterização profunda dos personagens em *Inocência*.

A presença de figuras como George Sand e Charlotte Smith nas epígrafes também é reveladora. George Sand, com seu envolvimento nas questões femininas e sua escrita intimista e sensível, oferece uma reflexão sobre a posição da mulher na sociedade e o amor

romântico, temas que permeiam a obra de Taunay, especialmente na relação entre Inocência e Cirino. Charlotte Smith, por sua vez, com sua poesia melancólica e seu olhar para a natureza e o sofrimento humano, contribui para a atmosfera de nostalgia e idealização que caracteriza *Inocência*. Essas epígrafes, ao serem cuidadosamente escolhidas, permitem que Taunay crie um diálogo entre sua narrativa e os sentimentos e ideais expressos pelos autores ingleses, aproximando sua obra das preocupações românticas europeias, mas também trazendo à tona uma reflexão sobre o contexto social e cultural do Brasil.

Além disso, as epígrafes de Alexander Pope, com sua poesia moralista e satírica, introduzem uma camada de reflexão sobre a moralidade e a natureza humana, temas que também estão presentes na obra de Taunay. Ao recorrer a esses autores, Taunay não só demonstra seu conhecimento literário, mas também amplia o escopo de sua obra, conectando-a a uma tradição literária de peso. As epígrafes atuam como um ponto de partida para a construção de significados, fornecendo ao leitor uma chave interpretativa para entender os dilemas das personagens e as tensões sociais e emocionais presentes no romance. Dessa forma, o uso de epígrafes de autores ingleses não apenas enriquece o texto de *Inocência*, mas também reforça sua inserção em um contexto literário global, ao mesmo tempo em que expõe a transposição das ideias e temas europeus para a realidade brasileira do século XIX.

As 13 epígrafes de autores franceses desempenham um papel significativo na construção do significado da obra, estabelecendo uma conexão com a tradição literária francesa e suas correntes filosóficas, românticas e moralistas, que influenciaram a literatura brasileira no século XIX. A escolha de pensadores como Jean-Jacques Rousseau, com sua crítica à sociedade e à corrupção do homem natural, reforça temas centrais da narrativa, como o conflito entre a pureza idealizada e a realidade social. Rousseau, especialmente, está presente no romance por meio da sua reflexão sobre o ser humano e a liberdade, influenciando a visão que Taunay transmite sobre a personagem de Inocência, que, de certa forma, representa uma figura pura e intocada pela decadência da sociedade. As epígrafes de Rousseau funcionam como uma antecipação das tensões entre a natureza e a civilização, aspectos cruciais para o entendimento das relações entre os personagens e seus dilemas existenciais.

A inserção de Molière, por sua vez, traz à tona uma dimensão mais satírica e crítica, destacando a habilidade de Taunay em articular diferentes camadas de leitura em sua obra. Molière, com suas peças que ironizam as convenções sociais e expõem as hipocrisias da sociedade, pode ser visto como uma influência na forma como Taunay lida com os conflitos

de classe e o comportamento das personagens em *Inocência*. As epígrafes do autor francês ajudam a iluminar as máscaras sociais que se apresentam na obra e o papel do personagem Cirino, que, como muitos personagens de Molière, está imerso em um universo de normas e expectativas sociais que muitas vezes entram em conflito com seus sentimentos e desejos mais profundos. Essa ironia presente nas epígrafes molièrescas enriquece a análise do romance, sugerindo que, mesmo na simplicidade das relações, há uma crítica velada à sociedade da época.

Autores como La Chaussée, com sua ênfase no drama sentimental, e Xavier de Maistre, com suas reflexões mais filosóficas e de autoconhecimento, ampliam a gama de significados que Taunay deseja transmitir. As epígrafes desses autores se conectam diretamente com o universo emocional e introspectivo das personagens, especialmente Inocência, que vive um conflito interno entre suas aspirações românticas e a dura realidade das convenções sociais. A reflexão de Xavier de Maistre sobre o confinamento e a liberdade interior, por exemplo, ressoa com o dilema de Inocência, que se vê limitada pelas estruturas sociais e familiares, mas ao mesmo tempo, carrega um desejo de liberdade emocional e romântica. Assim, as epígrafes dessas figuras trazem à tona a tensão entre o desejo individual e a imposição externa, um tema fundamental na obra de Taunay.

A presença do Príncipe de Ligne e de Bernardin de Saint-Pierre nas epígrafes também não é mera coincidência. O Príncipe de Ligne, com suas observações sobre a natureza humana e as relações sociais, ecoa o tipo de reflexão que perpassa o romance, especialmente no que diz respeito à leitura das relações de classe e da natureza do amor entre Inocência e Cirino. Bernardin de Saint-Pierre, com sua obra *Paul et Virginie*, que trata da pureza e do amor idealizado em uma paisagem exótica e natural, dialoga diretamente com o contexto em que Inocência se desenvolve, refletindo sobre a busca pela perfeição moral e emocional. Essas referências são utilizadas por Taunay para intensificar a carga emocional do romance, além de colocar a obra em diálogo com o pensamento literário francês que influenciou os autores românticos brasileiros.

Além disso, as epígrafes de figuras como Mme Du Deffand, Lavergne e outros autores franceses mais intimistas e reflexivos ajudam a construir uma atmosfera de melancolia e introspecção, características essenciais para o tom do romance. Mme Du Deffand, com suas cartas e reflexões sobre as convenções sociais, faz eco às questões que marcam o comportamento das personagens em *Inocência*, especialmente a forma como os sentimentos individuais são moldados pelas expectativas sociais. A contribuição de Lavergne, por sua vez,

se dá no sentido de aprofundar o olhar sobre a fragilidade humana e a transitoriedade das emoções. Essas epígrafes não apenas revelam o eruditismo de Taunay, mas também adicionam camadas de complexidade emocional à obra, permitindo ao leitor um mergulho mais profundo nos dilemas internos das personagens e nas questões sociais e filosóficas que permeiam a narrativa.

Além disso, o fato de incluir 04 epígrafes de autores alemães como Goethe, Hoffmann e Klopstock desempenham um papel significativo na formação do tom filosófico e emocional da obra e pode indicar uma aproximação com a filosofia e o pensamento romântico alemão, especialmente com a exploração dos dilemas da alma humana e as tensões entre razão e emoção, algo que também permeia a narrativa de Taunay. As referências a autores alemães ajudam a conferir uma dimensão reflexiva ao romance, abrindo espaço para que o leitor pense sobre a moralidade e as escolhas dos personagens à luz de correntes filosóficas que questionam o destino e a liberdade individual.

Goethe, com sua profunda reflexão sobre a natureza humana e os conflitos internos, é uma presença marcante nas epígrafes, especialmente por meio de sua exploração do destino, do amor impossível e das contradições internas. A utilização de Goethe contribui para estabelecer um vínculo com o Romantismo alemão, especialmente em sua análise das paixões humanas e dos dilemas existenciais, que ressoam diretamente nos conflitos de Inocência e Cirino. Ao escolher essas epígrafes, Taunay não apenas amplia a gama de influências literárias de sua obra, mas também insere seu romance em um contexto mais amplo de questionamentos filosóficos sobre o ser, a liberdade e a moralidade.

As epígrafes de Hoffmann e Klopstock, por sua vez, acrescentam uma dimensão de mistério e contemplação religiosa e existencial à obra. Hoffmann, com sua escrita cheia de elementos fantásticos e psicológicos, aprofunda a exploração das facetas sombrias da alma humana, algo que dialoga com as tensões emocionais e psicológicas dos personagens de Taunay. Klopstock, com suas influências neoclássicas e religiosas, reforça temas ligados à espiritualidade e ao destino, aspectos que estão presentes em *Inocência*, especialmente nas escolhas que os personagens fazem frente ao amor e à honra. A presença dessas epígrafes alemãs enriquece a obra ao acrescentar uma complexidade intelectual e emocional, que amplia a interpretação das relações humanas e das forças externas que determinam o destino das personagens.

Por outro lado, a presença das 03 epígrafes de um único autor espanhol, Cervantes, provavelmente de um escritor conhecido por sua meditação sobre os aspectos mais sombrios e emocionais da vida humana, indica um foco mais íntimo e introspectivo nas questões do romance e evoca a tradição literária espanhola, especialmente no que diz respeito à reflexão sobre a natureza humana, os ideais românticos e os dilemas entre o real e o imaginário. Isso sugere uma reflexão sobre as complexidades da alma humana e as contradições internas, com ênfase na fragilidade e nas contradições da moralidade, algo que se encaixa bem com os dilemas enfrentados pelos personagens principais.

Cervantes, com sua obra *Dom Quixote*, aborda a luta entre os sonhos e a realidade, a busca por ideais elevados e as frustrações que surgem ao confrontar um mundo muitas vezes implacável. Ao incorporar epígrafes de Cervantes, Taunay não só estabelece um paralelo com o herói quixotesco, que, assim como os personagens de *Inocência*, é movido por um desejo de pureza e amor idealizado, mas também insere sua obra no contexto de um diálogo intertextual que questiona as expectativas da sociedade e os limites da realização dos desejos humanos. Essa referência serve como uma reflexão sobre o conflito interno das personagens, especialmente Inocência, que, como Don Quixote, busca um ideal de amor que nem sempre corresponde à realidade ao seu redor.

Já as epígrafes de autores gregos e romanos evocam uma ligação com a tradição clássica, conferindo um tom de universalidade e atemporalidade às questões abordadas no romance. Os gregos Menandro e Eurípedes desempenham um papel crucial na construção do fundo filosófico e dramático da obra. Menandro, conhecido por suas comédias que exploram as complexidades das relações humanas e as nuances da natureza humana, traz uma reflexão sobre as paixões e os dilemas internos das personagens. Através de suas epígrafes, Taunay insere um elemento de reflexão sobre as tensões entre o desejo e a razão, aspectos que são claramente visíveis na trajetória de Inocência e Cirino. Menandro, com seu olhar crítico sobre as relações sociais e os sentimentos, acrescenta uma camada de introspecção sobre os conflitos emocionais e as motivações das personagens, especialmente em um contexto onde o amor e as convenções sociais estão em constante tensão.

Por outro lado, Eurípedes, com suas tragédias que frequentemente abordam o sofrimento humano, o destino e os conflitos morais, amplia o alcance dramático das epígrafes em *Inocência*. As citações do autor grego refletem a inevitabilidade dos destinos trágicos e as escolhas impiedosas que as personagens devem enfrentar, temas centrais no romance de Taunay. Assim como em muitas tragédias de Eurípedes, o sofrimento das personagens de

Inocência é moldado por fatores externos e internos, como o amor não correspondido, as normas sociais e a pressão familiar, criando uma atmosfera de fatalismo que ressoa com as complexas relações entre os personagens. A presença das epígrafes de Eurípides, portanto, oferece ao leitor uma chave para interpretar os dilemas existenciais que permeiam a obra, associando-a à tradição trágica grega e às suas meditações sobre o sofrimento humano e o destino.

Já as epígrafes de autores romanos como Ovídio, Plauto, Catulo e Horácio são fundamentais para a construção do tom lírico e reflexivo da obra, além de refletirem a erudição do autor e seu profundo envolvimento com as tradições literárias clássicas. Ovídio, com sua obra *Metamorfoses*, conhecida por explorar as transformações e as questões do amor e do destino, é particularmente relevante para o romance de Taunay, pois seus versos evocam o poder transformador das emoções e dos sentimentos, temas centrais em *Inocência*. A presença de Ovídio nas epígrafes reforça a ideia de que os personagens estão à mercê de forças externas e internas, como o amor idealizado e as convenções sociais, que moldam seu destino, muitas vezes de maneira irreversível e trágica. Assim, as citações de Ovídio antecipam o sofrimento e as metamorfoses que ocorrem ao longo da narrativa.

As epígrafes de Plauto e Catulo, por sua vez, acrescentam uma dimensão mais leve, mas não menos complexa, à obra. Plauto, com suas comédias que misturam o cômico com o crítico, reflete sobre as relações humanas com um tom de ironia e sarcasmo, sugerindo que, mesmo nas situações mais sérias, há sempre uma camada de disfarce social e conflito entre o desejo e a realidade. Essa perspectiva encontra paralelo nas personagens de *Inocência*, especialmente no que diz respeito ao relacionamento de Inocência com os outros personagens, em que as convenções sociais e as expectativas familiares muitas vezes se sobrepõem aos sentimentos genuínos. Catulo, com sua poesia intimista e apaixonada, também contribui para o clima emocional do romance, evocando o sofrimento e a intensidade do amor não correspondido, que é um dos principais motores da narrativa. Suas epígrafes, repletas de desejo e frustração, ajudam a moldar a compreensão do leitor sobre a angústia das personagens diante de seus sentimentos.

Horácio, com suas reflexões sobre o tempo, a vida e a busca pela felicidade, oferece uma dimensão filosófica importante ao romance. As epígrafes horácianas que surgem ao longo da obra de Taunay convidam o leitor a refletir sobre a fugacidade da vida e a relatividade dos sentimentos humanos, ecoando os dilemas existenciais de Inocência e Cirino, cujas vidas estão imersas em incertezas e impossibilidades. A perspectiva horaciana de

aproveitar o momento e refletir sobre as escolhas feitas está presente na análise da trajetória das personagens, especialmente considerando que muitas de suas decisões são influenciadas pelo desejo de seguir ideais românticos que, muitas vezes, se mostram inatingíveis. Assim, a utilização das epígrafes de Horácio, Catulo, Plauto e Ovídio no romance *Inocência* não só amplia a dimensão da obra, mas também a insere no vasto campo das questões universais do amor, do destino e da condição humana, com uma profunda carga filosófica e literária.

As passagens bíblicas, por sua vez, reforçam a moralidade e os dilemas éticos que permeiam a narrativa trazem uma carga simbólica e moral profunda, indicando uma reflexão sobre os princípios divinos e a pureza, temas que se entrelaçam com a trama e os conflitos vividos pelos personagens e enriquecendo a obra com uma dimensão religiosa e filosófica que amplia os dilemas daquelas.

As passagens de Enoque, com suas reflexões sobre o julgamento e o destino, acrescentam uma camada de mistério e fatalismo, sugerindo que, assim como nas escrituras, os personagens de Taunay estão sujeitos a forças maiores e a um destino muitas vezes inescapável. Esse elemento bíblico é especialmente relevante para compreender o conflito entre o ideal e a realidade na obra, já que a pureza de Inocência e o amor que ela sente por Cirino parecem desafiados por uma realidade mais dura e impiedosa, refletindo a luta eterna entre o bem e o mal, o divino e o humano, tão presentes nas escrituras sagradas.

Já as epígrafes de Eclesiastes e São João acrescentam uma reflexão sobre a transitoriedade da vida e a busca por sentido em um mundo marcado pela incerteza. Eclesiastes, com sua famosa frase "Vaidade das vaidades", reforça a ideia de que tudo é passageiro e efêmero, um conceito que ressoa com os dilemas existenciais dos personagens de *Inocência*, que enfrentam amores impossíveis e aspirações frustradas. As citações de São João, com seu foco na luz e na verdade, oferecem uma esperança sutil, sugerindo que, apesar das adversidades e das dificuldades, a busca pela pureza e pela verdade permanece como um norte para as personagens. Dessa forma, as epígrafes bíblicas ajudam a situar o romance de Taunay em um plano mais amplo de reflexão sobre a condição humana, a moralidade e a busca pela salvação, enquanto também intensificam o drama vivido pelos personagens em sua jornada de autodescoberta e confronto com as forças externas.

A combinação de diversas tradições literárias e filosóficas, portanto, enriquece a obra de Taunay, ampliando seu alcance e permitindo múltiplas interpretações, ao mesmo tempo em que dialoga com os principais movimentos intelectuais e culturais da época.

A distribuição cuidadosa das epígrafes no romance reflete não apenas a erudição de Visconde de Taunay, mas também sua intenção de situar sua obra dentro de um contexto literário mais amplo, que dialoga com as tradições europeias e com a universalidade dos temas abordados. Dessa forma, a escolha de uma variedade tão rica de fontes para as epígrafes não só enriquece a trama, mas também posiciona *Inocência* como uma obra de dimensões filosóficas e espirituais, pronta para dialogar com múltiplas leituras e interpretações, refletindo a complexidade das questões morais e existenciais tratadas por Taunay.

Ademais, o uso das epígrafes não se limita a uma simples citação introdutória, mas cumpre um papel fundamental na construção do enredo e na configuração dos temas centrais da obra. As epígrafes, que frequentemente fazem alusão a questões filosóficas, literárias e até mesmo de valores morais, funcionam como uma espécie de preparação para o leitor, orientando-o sobre os conflitos emocionais e sociais que permeiam a narrativa. Além disso, elas estabelecem uma ponte entre o texto de Taunay e outros discursos literários e culturais da época, conferindo à obra uma profundidade intertextual. A utilização dessas citações, portanto, não apenas prepara o campo interpretativo da obra, mas também enriquece a compreensão das questões centrais que o romance trata, como o amor, o destino e a moralidade.

O uso estratégico das epígrafes em *Inocência* também reflete o processo de construção da identidade nacional no Brasil do século XIX. Ao inserir essas citações, Taunay dialoga com influências literárias europeias, ao mesmo tempo em que as adapta ao contexto de sua obra, buscando refletir sobre a realidade brasileira e suas complexidades. Nesse sentido, as epígrafes tornam-se mais do que uma ferramenta literária; elas são uma maneira de conectar a história de *Inocência* com uma tradição cultural mais ampla, ao mesmo tempo em que oferecem ao leitor uma chave interpretativa para as camadas mais profundas da narrativa.

Dessa forma, Taunay usa as epígrafes não apenas para introduzir seus temas, mas também para refletir criticamente sobre as tensões entre tradição e modernidade, um dos aspectos fundamentais da literatura brasileira do período.

A interpretação das epígrafes de *Inocência*, de Visconde de Taunay, representa um desafio considerável para o leitor, pois essas citações exigem um exercício de subjetividade bastante intenso. Cada epígrafe é escolhida de forma a antecipar ou refletir aspectos centrais do capítulo em questão, mas seu significado muitas vezes não é imediato ou óbvio. A dificuldade em interpretá-las se deve, em grande parte, ao fato de que as epígrafes não oferecem uma explicação direta sobre os acontecimentos da trama, mas antes instigam o leitor

a realizar uma leitura mais profunda, refletindo sobre as conexões entre o trecho citado e os elementos da narrativa. Esse processo exige uma interpretação mais pessoal e menos objetiva, já que as relações entre a epígrafe e a obra são frequentemente indiretas e abertas a múltiplas leituras.

As epígrafes de *Inocência* fazem referência a autores e obras variadas, e muitas vezes apresentam uma linguagem que pode ser considerada arcaica ou carregada de significados ambíguos, o que torna ainda mais complexo o trabalho de interpretação. A natureza desses textos exige que o leitor se aproprie de um repertório literário amplo, que não se limita apenas à obra de Taunay, mas também se conecta com outras tradições literárias e filosóficas. Esse tipo de intertextualidade exige do leitor uma habilidade para perceber nuances e relações indiretas, além de uma capacidade de compreender o significado das epígrafes em diferentes contextos, o que exige uma subjetividade maior na construção de sentido.

Além disso, o uso das epígrafes em *Inocência* não é simplesmente ilustrativo; elas funcionam como um guia interpretativo que direciona, mas também desafia a leitura. O leitor precisa interpretar o impacto da epígrafe na narrativa, perceber o modo como ela reflete ou antecipa os dilemas e destinos das personagens, sem que haja uma explicação explícita. A subjetividade entra em cena quando o leitor é chamado a preencher as lacunas entre o que é dito na epígrafe e o que se desenrola na obra. Essa falta de uma resposta unívoca, combinada com a necessidade de se aproximar de um texto literário mais profundo, faz com que a interpretação das epígrafes seja um exercício de liberdade e criatividade, o que, ao mesmo tempo, enriquece e torna difícil o processo de compreensão.

Por fim, a interpretação subjetiva das epígrafes de *Inocência* também reflete a tensão entre o desejo de compreender a obra de forma lógica e a necessidade de abraçar a ambiguidade e a complexidade do texto literário. O leitor é constantemente convidado a explorar significados que não são imediatamente evidentes, mas que se revelam ao longo da leitura, à medida que o conhecimento sobre os personagens, o enredo e as temáticas centrais da obra se aprofunda. Isso exige uma disposição para navegar entre diferentes camadas de significados, sem esperar uma interpretação definitiva. Portanto, a dificuldade na interpretação das epígrafes é, de certa forma, um reflexo da complexidade da própria obra, que desafia a leitura linear e exige uma postura ativa e reflexiva do leitor.

A interpretação das epígrafes em *Inocência*, de Visconde de Taunay, demandou um exercício de leitura subjetiva ao longo da dissertação, uma vez que o conteúdo das epígrafes, em sua maioria, não se apresenta de forma explícita ou direta no romance. Cada epígrafe está

intimamente ligada ao desenvolvimento do capítulo em que se insere, funcionando como uma chave interpretativa que antecipa temas, emoções ou conflitos que serão abordados na narrativa. No entanto, para que o leitor possa compreender plenamente a conexão entre as epígrafes e o texto, é necessário adotar uma postura interpretativa que vá além da simples explicação literária, incorporando elementos subjetivos e emocionais que envolvem a obra como um todo. Isso significa que, ao se deparar com uma epígrafe, é preciso não apenas entender o contexto histórico e literário do autor citado, mas também refletir sobre como aquele trecho se articula com o desenvolvimento dos personagens e suas experiências internas, frequentemente complexas e ambíguas.

Além da necessidade de uma leitura subjetiva, a análise das epígrafes em *Inocência* foi dificultada pela escassez de acesso aos textos fonte de muitas delas. Muitas dessas epígrafes provêm de obras menos conhecidas ou de difícil localização, o que torna desafiadora a tarefa de traçar uma relação precisa entre a citação e seu conteúdo original. Taunay, ao escolher epígrafes de diversos autores europeus e clássicos, nem sempre fornece ao leitor as referências exatas ou a origem dos textos, o que gera uma lacuna de informações essenciais para uma análise mais aprofundada. Essa dificuldade de acesso aos textos fonte impede que a interpretação das epígrafes seja completamente objetiva, fazendo com que o processo de interpretação seja mais desafiador e dependente da subjetividade do leitor, que, muitas vezes, precisa se apoiar em traduções, fragmentos ou mesmo em uma leitura mais livre dos textos citados.

Essa falta de acesso direto aos textos das epígrafes não só dificulta a precisão de sua análise, mas também amplia o campo de possíveis interpretações, permitindo que o leitor construa uma relação mais pessoal com as citações e, ao mesmo tempo, mantendo uma margem de ambiguidade na compreensão do seu significado. A ausência de uma correspondência exata entre as palavras das epígrafes e o contexto literário original faz com que a interpretação dependa de um trabalho de reconstrução, exigindo do leitor uma capacidade de conectar os temas apresentados com a trama central e os dilemas das personagens de Taunay. Em muitos casos, é preciso recorrer a um esforço de contextualização histórica e literária, ao mesmo tempo em que se devem considerar as nuances emocionais e existenciais da obra, o que torna esse processo de interpretação uma tarefa tanto intelectual quanto afetiva.

Portanto, a interpretação das epígrafes de *Inocência* não se limitou a uma análise formal, exigindo um olhar atento às conexões que surgem entre as citações e a experiência

vivida pelos personagens. Essa interpretação subjetiva, pautada pela dificuldade de acessar os textos fonte e pela necessidade de uma reflexão mais profunda, enriquece a compreensão da obra, permitindo que as epígrafes não sejam vistas apenas como elementos periféricos, mas como partes integrantes do tecido narrativo, que oferecem insights e contribuem para a construção de significados complexos dentro do romance. Assim, cada epígrafa, com sua origem muitas vezes obscura, se transforma em uma pista no processo interpretativo, que demanda do leitor uma imersão no texto e na literatura como um todo.

O trabalho tentou, enfim, cumprir com seu objetivo de inserir esses autores como objeto de pesquisa na Teoria da Intertextualidade e na Literatura Comparada, pelo redimensionamento do caráter romântico que permeia essas obras, em que vemos novos contornos entre essas obras tão semelhantes e tão distintas entre si, seja de ordem estilística, narrativa e quiçá, poética.

REFERÊNCIAS

ALVES, Vítor Nogueira. Henrique V e a memória nas peças históricas de Shakespeare. **Littera**: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, v. 13, n. 26, dez./2022. Disponível em: <https://cajapio.ufma.br/index.php/littera/article/view/18547>. Acesso em: 25 mar. 2025.

AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira**. O Romantismo. 3. ed. São Paulo: Cultrix, s.d.

ARAÚJO, Gilvan Leite de; SILVA, Maria Freire da. **A trindade no apocalipse de São João**. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/culturateo/article/view/15502> . Acesso em: 25 mar. 2025.

ARRIGUCCI JR., D. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise - SBPSP**, São Paulo, vol. 31, n. 57.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: _____. **Estética da criação verbal**. 3. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNUCCI, Leopoldo M. A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha. São Paulo: EDUSP, 1995.

BERTHIER, Alfred. **Xavier de Maistre**: etude biographique et littéraire : nombreux documents. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=YpLUJxy6xXgC&oi=fnd&pg=PA348&dq=xavier+de+maistre&ots=ory0m52bRf&sig=m1JzhRatHzD-ZaVrZhjP2XNczlE#v=onepage&q=xavier%20de%20maistre&f=false>. Acesso em: 25 mar. 2025.

BEZERRA, Alcides. **O visconde de Taunay**. Vida e obra. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1937.

BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. **Diccionario bibliográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edição do Conselho Federal de Cultura, 1970.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. Sertanistas. Bernardo Guimarães, Taunay, Távora. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 31. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRUNEL, Pierre. (org). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et. All. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUURMA, Rachel Sagner. Epigraphs. In: DUNCAN, Dennys.; SMYTH, Adam. **Book parts**. New York: Oxford University Press, 2019.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

CANDIDO, Antonio. A sensibilidade e o bom senso do Visconde de Taunay. In: _____. **Formação da literatura brasileira**. 2. vol. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas cidades, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Presença na literatura brasileira II**: do romantismo ao simbolismo. 4. ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1975.

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.

CANIATO, Benilde Justo. O regionalismo em Inocência, de Taunay. **Revista ECOS**, v. 2, n. 1, 2016.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. Porto Alegre: Unisinos, 2006.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, R. S. de. (2013). O Epílogo de O guarani e os caminhos do romance de Alencar. **Teresa**: Revista De Literatura Brasileira, 12-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99423>. Acesso em: 25 mar. 2025.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: Edusp, 1999.

CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=e9x9ZaBiIJoC&oi=fnd&pg=PA11&dq=catulo&ots=Qdwi9IGZ0G&sig=NCAB2uRbsTXziwxj-zHfQLziMG0#v=onepage&q=catulo&f=false>. Acesso em: 25 mar. 2025.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Vania Pinheiro. **O Uruguai e a fundação da literatura brasileira**. Campinas, SP. Ed UNICAMP, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

COSTA, Patrícia Rodrigues. **George Sand no Brasil**. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/231226349.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2025.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. II: Romantismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

CRAVERI, Benedetta. **Madame du Deffand y su mundo**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=6zA9bXCAo8MC&oi=fnd&pg=PA11&dq=Madame+du+Deffand&ots=oxCW1DSedR&sig=cKdvxv51ZvxQNUdaRMVaw9Co-Q4#v=onepage&q=Madame%20du%20Deffand&f=false>. Acesso em: 25 mar. 2025.

CREMADES, Enrique Rubio. **La influencia extranjera en la novela histórica española: fuentes literarias**. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-influencia-extranjera-en-la-novela-historica-espanola-fuentes-literarias-786147/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (a Divina Comédia do sertão). **Revista USP**. Dossiê Canudos, 1993-1994.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma Introdução**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

DELAPORTE, Victor. **Etudes et causeries littéraires**. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=52S9GU_qQpAC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Julie+Lavergne+&ots=OyawnhHUq-&sig=_UrcIjao9EhUO4aLkCpnpR_Axl4#v=onepage&q=Julie%20Lavergne&f=false. Acesso em: 25 mar. 2025.

DUTRA, Enio Moraes. **O mito de Medeia em Eurípedes**. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11403/6878/50474>. Acesso em: 24 mar. 2025.

EATON, Michael A. **Eclesiastes** – introdução e comentário. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/51778847/17-_Eclesiastes_e_Cantares_-_Serie_Cultura_Biblica_-_Michael_A._Eaton__B.D1.pdf?1738357156=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DEclesiastes_e_Cantares_introducao_e_come.pdf&Expires=1742916147&Signature=IyHliJmeysdeaQcRlQ42Fy047c9cWjqQe2ab3FetnQpzDBnemBFLE9~9DiN0sftCaX45YIxL1KQpjYLGdaurm0HH2tiAg5aoWkB5He5Gmx8RsJ--sBrkwK~ZqnDeRjI-JRBhe3tNbr0e-rGf8NDWdZ8ssrIcrW06T2zGPMSGfli5EGxJwwlhyV6nY-GprHTKJd8mRTDOxsB11daDIapTKDgmJLg7VuFHWAfzLK3HiH~Q~eEQfz~HAnymT70oxqrR0Q5TO88HlqZec7E3pU3eTDQw85u0ZVBOAHPWOv30HNJc6r72ASn3q5S0GFCNtuEJJgpV4XMBk8DLgPc-7aNJA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 25 mar. 2025.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 10 ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

ELIOT, T.S. **Notas para a definição de cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ESPANCA, Florbela. **Antologia poética de Florbela Espanca**. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. In: EVEN-ZOHAR, Itamar (ed). **Polysystem Studies**. A special issue of Poetics Today. Durham: Duke University Press, 1990.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **A arte de curar**: cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

FONTANA, Dino. **Literatura brasileira**: síntese histórica. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1972.

FORTES, Rita Félix. Um diálogo com a tradição nas epígrafes de Inocência. **Revista Trama**, Cascavel, vol. 1, n. 2, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FRANÇOIS-GIAPPICONI, Catherine. **Nivelle de La Chaussée, dramaturge, un précurseur méconnu**. Disponível em: <https://theses.fr/2009PA040112>. Acesso em: 24 mar. 2025.

FRATTINI, Paula Caldas. **Walter Scott e Balzac**: romancistas da história. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/72535103/2010_PaulaCaldasFrattini-libre.pdf?1634226280=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DWalter_Scott_e_Balzac_romancistas_da_his.pdf&Expires=1742919289&Signature=PnzMx2sd5QEo5jZNz7Le6u5ltO1P1HJyYy9FyDAIzkB3ZGbdSY~8jsWUDvZumVoWGKLkSg9i7hQqqJVj0e0QTme8~ttB4STIYPfYOI56FMMAANUMJcQ0bmHy0-tjnhhPH9WA2UPZ3ZU93O8jLRpektsQOJAco6bHLd8GOqIHcMLCeFU-4sxxgUKavoKX4KbxOYnHLGtqKOI~7JyP5De~~l4~2Kg635Z2wvN4g52G4TwW~H-jjdrGMIK04wJZEvojLdUrOdVf-ApeTzVyUHBtmfeZKVHYoFplwvwzN1PwoQtezUIAOZeePCgG0bk2gsu54h0t42W44x2ep9xqHu8lGw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 25 mar. 2025.

FREITAS, Luana Ferreira. Intertextualidade e tradução. **Fragmentos**, Florianópolis, núm. 35, dez./2008.

FREITAS, Marcus Vinícius de. **Charles Frederick Hartt**: um naturalista no império de Dom Pedro II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. **Nos confins da civilização**: sertão, fronteira e identidades nas representações sobre Mato Grosso. São Paulo: USP, 2000.

GARCIA, Frederick C.H. Três Versões de um Romance de Taunay. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, IEB – USP, 1970.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GREGÓRIO, Paulo Henrique da Silva. **Do teatro elisabetano ao sertão do século XIX**: a presença de Shakespeare em Inocência. 2012. 120f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2012.

GUIMARÃES, Filipe de Oliveira. **Enoque**: nos bastidores de crenças angelológicas do cristianismo primitivo. 2011. 91 f. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/4176?locale=pt_BR>. Acesso em: 25 mar. 2025.

GUIMARÃES, Maria Regina Cotrim. Chernoviz e os manuais de medicina popular no Império. **História da Ciência e da Saúde Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, ago. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000200017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 ago. 2021.

HILL, Richard J. **Picturing Scotland through the Waverley Novels** – Walter Scott and the Origins of the Victorian Illustrated Novel. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315600437/picturing-scotland-waverley-novels-richard-hill>. Acesso em: 25 mar. 2025.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O Brasil monárquico** – do Império à República. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972. v. 7.

HORACIO. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUTCHINSON, Ben. **Comparative Literature**: a Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2018.

HYSLOP, Lois Boe. **Baudelaire's Elévation and E.T.A. Hoffman**. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/388551>. Acesso em: 24 mar. 2025.

IANNONE, Carlos Alberto. A obra de Visconde de Taunay. In: **Inocência**. São Paulo:

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KARAM, Henriete. Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto *Suje-se gordo!*, de Machado de Assis. **Revista Direito GV**. São Paulo, v. 13, n. 3, p. 827-865, Dec. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180824322017000300827&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 ago. 2021.

KIDNER, Derek. **A mensagem de Eclesiastes**. Disponível em: <https://seminariotheologico.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/06/a-mensagem-de-elesiastes-derek-kidner.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2025.

KOBELINSKI, Michel. Notas sobre bernardin de Saint-Pierre e a literatura romântica (1772-1814). **Ensino & Pesquisa**, n.11,v.02, 2013. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55694381/Nietzsche_e_os_Gregos-libre.pdf?1517518078=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DNietzsche_e_os_Gregos.pdf&Expires=1742917696&Signature=PXPpPeAQRgoVhJnJeND~BIQtPU-Bqid7Lcvlw2jm4O98eL3rhWekm96XUdkGCT4ulybpoQKDFWvJsIISLcU2Dn7Z1tvOOQM UjLOthhtm5k7ZyUHaqNiSatewfnezJm3UpBiHt9FRC3PBMFt7SQR6LSmKfQ16DKHGv4v QCWuQlEbeenAZ8Y-7UQlp~V~JB-nFDTxl7iYNsQ3UyE0VGJbD-M9YJrGiPwckP8RcXr8cXokOYbmglZc-XBGsbHvRlrK-oTNPUB38E~dLCVQLDrfF33CEFFV4PUBtXQ1KTbyRt-5mSmpemEdB5Cp3y-WkttHw3tY8Gad54aakJQqw0OzgvwA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=5. Acesso em: 25 mar. 2025.

KOSERITZ, Carlos Von. **Alfredo d'Escragnolle Taunay**: esboço característico. 2. ed. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1886.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. Sobre o Visconde de Taunay. In: _____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. **Cunhataí** – um romance da guerra do Paraguai. São Paulo: Talento, 2003.

LITRENTO, Oliveiros. **Apresentação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.

LUIZ, Tiago Marques; LOURENÇO, Lucilia Teodora Villela de Leitgeb; CÁPUA, Lucas Henrique Pires. A tradução intertextual de Romeu e Julieta em Inocência. In: **Revista Literária dos Acadêmicos de Letras**.v.1, n.2, 2020.

MAGALHÃES, Sônia Maria de. Batalha contra o charlatanismo: institucionalização da medicina científica na província de Goiás. **História da Ciência e da Saúde Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 4, p. 1095-1109, Dec. 2011 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702011000400008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 ago. 2021.

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

MARTINS JUNIOR, Carlos. **Mato Grosso do Sul e a retirada da Laguna**: memória, história e perspectivas de turismo. Disponível em: <https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/artigosd8ad.html?cod=81&bibliografia=1&>. Acesso em: 29 ago. 2021.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MAZZARI, Marcus V. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. **Estud. av.** 29 (84), Ago 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/gXh8HJh3gwFx6pBsRRGXrtL/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

MENEZES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

MOISÉS, Leila Perrone. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, s.d.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**: das Origens ao Romantismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Dax. Mefistófeles e o mundo como vontade: os tipos afirmador e negador, otimista e pessimista, no Fausto, de Goethe. Disponível em: <https://mail.anpof.org.br/wlib/arqs/publicacoes/22.pdf#page=160>. Acesso em: 24 mar. 2025.

MORINI, Massimiliano. Intertextuality and Early Modern Translation Theory. **Renæssance forum**, vol. 14, 2018.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

OLIVEIRA, Anderson Amaral de; ROTILI, Liane Beatriz. **Visão de loucura em “O Rei Lear” de William Shakespeare**. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093289>. Acesso em: 25 mar. 2025.

OLIVEIRA, Roberto Arruda de. **A comédia latina**: Miles Gloriosus de Plauto. In: POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luiz de; PIRES, Robert Brose. (Orgs.). O riso no mundo antigo. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 109-125. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19914> . Acesso em: 25 mar. 2025.

OLIVEIRA, Rosângela da Silva. **Estive lá fora**: diálogos regionalistas na ficção de Ronaldo Correia de Brito. São Carlos: UFSCar, 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. **Letras**, Santa Maria, n. 34, p. 189-205, jul. 2007.

ORNELAS, Sofia Alves Valle. **Inocência**: o charlatanismo na arte da cura na visão de Visconde de Taunay (1843-1899) e a institucionalização da medicina no século XIX. Disponível em: <http://conpedi.danilolr.info/publicacoes/olpbq8u9/3880u454/K1mG4RX4yYK4GmtY.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

PAZOS, José Gabriel Rodríguez. **Walter Scott, Ivanhoe, introducción, traducción y notas de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón**, Madrid, Cátedra, 2013.

PERCINO, Eziel Belaparte. **Epígrafes bíblicas em Murilo Rubião**. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6502095.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2024.

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.

PEREIRA, Lucia Miguel. Três romances regionalistas. In: **História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. Descoberta de uma comédia de Menandro. Disponível em: https://ap1.sib.uc.pt/bitstream/10316.2/26955/1/humanitasix-x_artigo16.pdf. Acesso em: 24 mar. 2025.

PRATA, Patrícia. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovidio**: uma leitura dos elementos épicos virgiliano. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/394807>. Acesso em: 24 mar. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Dossiê América Latina**, Estud. av. 19 (55), Dez 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/KCnb9McPhytSwZLLfyzGRDP/?format=html>. Acesso em: 24 mar. 2025.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

REITZ, Landon. **Translating the hero**: mediums of translation in Friedrich Klopstock's Messias. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/76366077.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2025.

ROBERTO, Hélio. **Inocência e o casamento como contrato**. Disponível em: <https://www.gospelprime.com.br/inocencia-e-o-casamento-como-contrato/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

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

ROSSI, Vera Helena Saad. As múltiplas personas de Jean-Jacque Rousseau em Os devaneios do Caminhante Solitário. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kaliopo/article/view/7457>. Acesso em: 24 mar. 2025.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitirini. São Paulo: Hucitec; Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAMAGO, José. **The notebook**. London: Verso, 2011.

SCHMITT, Stéphane. Epigraphs as parts of text in Natural History books in the Eighteenth Century: between intertextuality and the architecture of the book. In: BRETELLE-

ESTABLET, Florence.; SCHMITT, Stéphane. **Pieces and parts in scientific texts**. Cham: Springer, 2018. p. 269-295.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

SILVA, Jorge Bastos da. **O rosto velado de Moisés: religião e orientalismo em obras de Thomas Moore e Walter Scott**. Disponível em: <<https://ceaul.lendarius.com/wp-content/uploads/2023/11/ASaxoIII-N8.pdf#page=101>>. Acesso em: 25 mar. 2025.

SILVA, Semíramis Corsi. História de gênero e império romano: mulher na poesia de Horácio (65-8 a.C.). **Revista Eletrônica da Graduação e Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás**. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/32260772/chronidasABR2009-libre.pdf?1391480612=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DHistoria_de_Genero_e_Imperio_Romano_Mulh.pdf&Expires=1742918796&Signature=d-WHcomwYiFhPV7EVYSst-O2BbRYbjQGY8r-dgrqLbxvHyDcN0Wsn5ja5hbrT79OQKij04a6pz2k4F5cWlons4wfCBrtWfr~1NqYJjqSL78J68V8V8gqY5ZMeX9XV9NONAIhOvJZKHvyzclM67I7zLXww1JbsgHa1dVtr3m4MsKLk9GKxImKUxTpOjetqr-GWsG-wTgBKbtI5Q6LZ-dtEeAMgq~KbSUMmBSk9kS0biP2xQmiZ2P08dEmD4tLg3bwSvIXiSEyUeASWKK9h3zViRy3oMlro16LZnefeHASnEF95ojhwPqLuqgxsIKL6TLfla-oFvTwjHXXOPA8v1nEqQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=72. Acesso em: 25 mar. 2025.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e Silva. 8. ed. São Paulo: Almedina Brasil, 2004.

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.

SROKA, Kenneth A. **Education in Walter Scott's Waverley**. Disponível em: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=ssl>. Acesso em: 25 mar. 2025.

STEINER, George. **Real Presences**. London: Boston, Faber & Faber, 1989.

STOKES, Claudia. *Novel Commonplaces: Quotation, Epigraphs, and Literary Authority*. Disponível em: https://digitalcommons.trinity.edu/eng_faculty/75/. Acesso em: 27 jan. 2025.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. **A Missão Artística de 1816**. Brasília: Editora da UnB, 1983.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. **A Retirada da Laguna**. RJ: Ediouro, s/d.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. **Inocência**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. **Memórias**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar**. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Sandra-Vasconcelos/publication/277097374_Figuracoes_do_passado_o_romance_historico_em_Walter_Scott_e_Jose_de_Alencar/links/571fc52608aed056fa2357c2/Figuracoes-do-passado-o-romance-historico-em-Walter-Scott-e-Jose-de-Alencar.pdf. Acesso em: 25 mar. 2025.

VERISSÍMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1969.

VERÍSSIMO, José. Taunay e a Innocencia. In: **Estudos de Literatura Brasileira** (1ª série). Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1901.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=mgjJQeRn1TsC&oi=fnd&pg=PA11&dq=dom+quixote+&ots=peDJQnyrav&sig=ykUSH5BRNlvdJn7brkldZvbCqeo#v=onepage&q=dom%20quixote&f=false>. Acesso em: 24 mar. 2025.

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.

ZHANG, Huanyao; MA, Huijuan. Intertextuality in retranslation. **Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice**, London, vol. 26, núm, 4, p. 1-17, 2018.

ZHAO, Honghui. An Intertextual Approach to Translation at the Micro-Level. **Open Journal of Social Sciences**, China, v. 5, 2017.