

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

INOCÊNCIA: O ROMANCE E O FILME SOB A PERSPECTIVA
DO ESPAÇO GEOGRÁFICO

DARCY CLAUDIO JASPER

CURITIBA

2016

DARCY CLAUDIO JASPER

INOCÊNCIA: O ROMANCE E O FILME SOB A PERSPECTIVA
DO ESPAÇO GEOGRÁFICO

Dissertação apresentada como
requisito para a obtenção do Grau de
Mestre do Curso de Mestrado em
Teoria Literária do Centro Universitário
Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Profº Dr. Luiz Zanotti.

CURITIBA

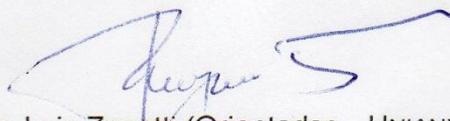
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

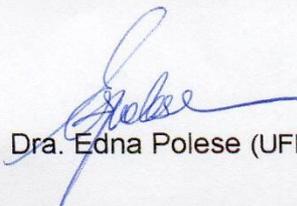
DARCY CLAUDIO JASPER

**INOCÊNCIA: O ROMANCE E O FILME SOB A PERSPECTIVA DO ESPAÇO
GEOGRÁFICO**

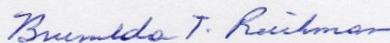
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Luiz Zanotti (Orientador – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Edna Polese (UFPR)



Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Curitiba, 15 de agosto de 2016.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa e ao meu filho que muito me incentivaram nesta jornada.

Ao meu orientador, prof.^o Dr. Luiz Zanotti, que teve paciência e deu suporte para a realização deste trabalho.

Aos membros da banca, prof.^a Dr.^a Brunilda Reichmann e prof.^a Dr.^a Edna Polese, pelos comentários e considerações para relevância do trabalho.

Aos amigos que ajudaram no alívio do estresse com bons momentos de descontração e risadas.

Aos professores do programa que contribuíram para minha formação acadêmica.

E a todos que de forma direta e indireta me ajudaram a chegar ao final deste percurso.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	01
1 A OBRA LITERÁRIA E FÍLMICA <i>INOCÊNCIA</i>	15
1.1 VISCONDE DE TAUNAY	15
1.2 GÊNERO LITERÁRIO	20
1.3 A OBRA LITERÁRIA	34
1.4 A OBRA FÍLMICA	45
2. DIVERGÊNCIAS GEOGRÁFICAS ENTRE AS OBRAS	57
2.1 NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA	67
2.2 ROMANCE E FILME	71
3. CULTURA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, SIGNIFICADO E	
SUBJETIVIDADE	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

RESUMO

O objetivo deste trabalho é demonstrar as divergências existentes entre a obra literária *Inocência* e sua adaptação fílmica sob a perspectiva do espaço geográfico, tendo em vista que a adaptação se encontra ligada às questões da especificidade e de fidelidade. A escolha do romance e do filme como objetos de estudo e análise se justifica pela oportunidade do encontro da literatura e da geografia. *Inocência*, de Visconde de Taunay, ocupa posição de relevo na literatura romântica e documental brasileira por contextualizar uma história que ao mesmo tempo trata do amor contrariado e ligado à morte e descreve com realismo o espaço geográfico, as paisagens, o território, a região e a cultura do sertão. *Inocência* faz parte do Nacionalismo predominante das décadas de 1820 e 1830 e pode ser considerada uma obra precursora do Romantismo. O filme *Inocência*, por sua vez, é uma adaptação do romance, realizada em 1983. No filme, o romance é reconstruído a partir de elementos inerentes ao processo audiovisual; Walter Lima Júnior, o diretor, recria um mundo já instanciado, concebendo imagens visíveis equivalentes às invisíveis descritas por Visconde de Taunay. Romance e filme são dois processos de composição que apresentam pontos de conjunção e disjunção estéticas quanto aos conceitos que envolvem o espaço geográfico, apesar de ambos atrelarem seus enredos por espaço e tempo delimitados — o sertão do Brasil do século XIX. No romance, a narrativa é ficcional, sugerindo ao leitor um mundo possível através de signos arbitrários escritos; no filme, as palavras são representadas diante do espectador, tratando-se de um drama em que se mostra um mundo possível por meio de signos icônicos audiovisuais — ou seja, através da imagem, base da representação cinematográfica. As características intrínsecas da narrativa do romance (originalidade, subjetividades, subtexto e elaboração) não encontram a mesma expressão na narrativa fílmica quando analisadas sob a perspectiva geográfica. As narrativas se distinguem e se contrastam, mas romance e filme produzem representações sociais, conferindo significado aos lugares e subjetivamente abordando temas caros à cultura e literatura brasileiras, tais como honra, sofrimento, escravidão e as contradições inerentes ao humano. Com a realização do estudo, concluiu-se que a literatura romântica documental é um universo dinâmico e complexo, mas que permite o encontro e o diálogo entre diferentes áreas do saber. A geografia pode, portanto, sem diminuir sua essência e sem perder o seu teor científico, ancorar-se na literatura com o objetivo de buscar outras fontes para a identificação de suas categorias.

Palavras-chave: Literatura. Romance. Filme. Espaço geográfico.

ABSTRACT

This thesis aims to bring to light the existing divergences between the novel *Inocência* and its film adaptation from the perspective of the geographical space, in view of the fact that film adaptations are bound to the issues of specificity and fidelity. This novel and the specific chosen film adaptation were selected for this study due to their allowing an encounter between Literature and Geography. *Inocência*, written by Visconde de Taunay, is an important work within the Brazilian romantic and documental literature for it offers a story that at the same time deals of unobtainable love that leads to death and describes in detail the geographical space, the landscapes, the territory, the region and culture of the sertão. *Inocência* is part of the prevailing Nationalism of the 1820s and 1830s and can be considered as a precursor of the Romanticism movement in Brazil. The movie *Inocência*, on the other hand, is an adaptation from the novel, produced in 1983. In the movie, the plot is rebuilt from elements inherent to the audio-visual process; the director Walter Lima Junior re-creates a world that had already been instantiated in the novel, conceiving visible images equivalent to the invisible ones described by Visconde de Taunay. Novel and movie are two distinct process of composition which exhibit points of aesthetic conjunction and disjunction concerning the concepts relates to the geographical space, although both develop its plots in a delimited space and time – the sertão of Brazil in the 19th century. The novel presents a fictional narrative, suggesting a possible world to the reader through arbitrary written signs; in contrast, the movie shows words being performed in front of the viewer, a drama that reveals a possible world to the viewer through audio-visual iconic signs – that is, through images, the basis of a cinematographic representation. The intrinsic characteristic of a literary narrative (originality, subjectivity, subtext and elaboration) are not expressed the same way in a film narrative when analyzed from the geographic perspective. These narratives are distinguished and contrasted from each other, but both novel and movie produce social representations, granting meaning to places and subjectively addressing themes dear to the Brazilian culture and literature such as honor, suffering, slavery and contradictions inherent to the humane. This work concludes that the documental romantic literature is a dynamic and complex universe which allows encounters and dialogues between varied areas of knowledge. Therefore, Geography can, without any losses to its essence and without losing any of its scientific content, find support on the Literature with the purpose of searching for different sources to identify its own categories.

Keywords: Literature. Movie. Geographical Space.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca realizar a análise do romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, e de sua respectiva adaptação fílmica sob o viés da perspectiva geográfica, respaldando-se em um corpo teórico da Literatura e da Geografia que proporciona um olhar mais atento sobre a relação entre tais trabalhos, tendo em vista que adaptações fílmicas de obras literárias estão no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, já que essa temática se encontra ligada às questões da especificidade e da fidelidade.

No curso de avaliação desses aspectos, busca-se identificar o processo de transformação de um romance em um argumento, e depois deste em um filme, por meio da transposição das personagens, dos locais, das estruturas temporais, da época em que se situa a ação, da sequência dos acontecimentos narrados, entre outros fatores. Essa descrição frequentemente avaliativa permite apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensar o número de elementos da obra inicial conservados no filme.

A prática da adaptação de romances em obras fílmicas é tão antiga quanto os primeiros filmes, que surgem em 1895 — mas é o final da primeira década do século XX que marcou o início de uma longa série de adaptações cinematográficas de peças de teatro e de romances célebres. O primeiro encontro entre a Literatura Brasileira e o cinema aconteceu com *O Guarani*, romance de José Alencar, publicado em 1857. Sua transformação em ópera italiana em 1870 e o sucesso europeu dessa adaptação significaram um primeiro reconhecimento artístico do Brasil, bem como de Carlos Gomes (o compositor responsável), que logo alcançou a categoria de gênio nacional. Esse episódio fez com que os romances de José de Alencar fossem adaptados para o cinema onze vezes, oito delas entre 1908 e 1926.

Após essa fase, novas adaptações da Literatura Brasileira para o cinema só voltam a acontecer em 1963 e, posteriormente, em 1980.

Na década de 1930, o cinema ainda é predominantemente norte-americano. Somente no início da década de 1940 surge no Rio de Janeiro a Atlântida Cinematográfica, sem grandes investimentos em infraestrutura, mas com produção constante em chanchadas e comédias musicais de fácil comunicação com o público.

No final da década de 1950 surgem filmes brasileiros com baixo orçamento, manifestando temáticas populares e a busca pelo realismo brasileiro. O cinema passa a tratar temas pertinentes à realidade nacional, sendo representante das questões sociais, políticas e culturais que dialogam com o espectador popular. Essas ações representam o chamado "Movimento do Cinema Novo".¹ Com o slogan 'uma câmera na mão e uma ideia na cabeça', o Movimento faz jovens cineastas filmarem o povo brasileiro da forma mais próxima possível, demonstrando suas vivências, histórias, tragédias, lendas, musicalidade e religiosidade como expressões legítimas da alma brasileira. Na mesma época, teóricos e historiadores cinema reconhecem que "o cinema não era como a música ou a pintura abstrata, era uma arte de contar histórias, e sua maior afinidade era com o romance e o teatro" (BORDWEL, 1997, p. 50).

Em 1963, o Cinema Novo é deflagrado por três filmes: *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira Santos (uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, datado de 1938). O nordeste, ao lado das favelas cariocas, é o tema preferido do

¹ "O Cinema Novo surgiu como proposta de renovação estética ao cinema produzido no Brasil dos anos 1940/1950 pelas companhias Atlântida (que produzia as famosas "chanchadas", comédias de baixo orçamento e grande apelo popular) e Vera Cruz (empresa que pretendia criar uma indústria cinematográfica aos moldes de Hollywood, mas que esbarrou na incompatibilidade entre o orçamento das produções e sua viabilidade no mercado brasileiro)." ("Glauber Rocha e o Cinema Novo". Disponível em <<http://rede.novaescolaclub.org.br/planos-de-aula/glauber-rocha-e-o-cinema-novo>>. Acessado em 15 jul. 2016)

Cinema Novo, que nem sempre agradava o público de classe média, acostumado ao glamour hollywoodiano. No entanto, a intenção era precisamente chocar — não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o Brasil.

O Cinema Novo consegue reconhecimento inédito para o cinema brasileiro, consagrando-se em festivais considerados artísticos, como Veneza e Cannes. Os jovens cineastas viveram sua fase mais criativa nesse período e gravaram o nome do Brasil na história do cinema mundial. Entretanto, o golpe de Estado de 1964 fez o Cinema Novo mudar o foco de suas lentes, e apesar de continuar a falar do Brasil, o experimentalismo e a vanguarda cinemanovista² passam a afastar os espectadores do cinema nacional.

O Estado, então dominado pelos militares, sabia que não podia sufocar completamente o cinema brasileiro, já cercado pela grande indústria de Hollywood que dominava o mercado; era preciso apoiar a indústria do cinema, mas evitar que ela radicalizasse suas críticas ao regime. O Estado passou assim a financiar obras, sobretudo a partir de 1975, mesmo elas não sendo a expressão pura da ideologia conservadora dos militares e estando ainda sujeitas à censura.

Na década de 1980 o governo militar chega ao fim e, com a concomitante implantação da obrigatoriedade de exibição de filmes de curta metragem, há uma grande promoção da produção cinematográfica em todo o país, inclusive de adaptações fílmicas de obras literárias brasileiras. As adaptações de filmes como *Gabriela, Cravo e Canela*, do romance de Jorge Amado; *Sargento Getúlio*, do romance de João Ubaldo Ribeiro; *Nunca fomos tão felizes*, do conto *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll; *Memórias do cárcere*, da obra de Graciliano Ramos; *Noites do sertão*, do conto *Buriti* de João Guimarães Rosa; *Jubiabá*, do

² Era chamado de cinemanovistas um grupo de jovens cineastas brasileiros pertencentes ao Movimento do Cinema Novo que, no início dos anos de 1960, deram início à busca pelo cinema brasileiro, mediante outras formas de linguagem mais inovadoras.

romance de Jorge Amado; *A hora da estrela*, do romance de Clarice Lispector; e *Inocência*, de Alfredo Maria Adriano D'Escragnolle Taunay, reafirmaram que a literatura era o pilar fundamental para a produção cinematográfica brasileira.

Ao se firmar como meio para contar histórias, o cinema brasileiro estabelece com a literatura uma via de mão dupla, ou seja: a literatura dialoga com o cinema, assim como o cinema dialoga com a literatura, um exercendo influência sobre o outro. As duas linguagens artísticas se entrecruzam, e com o passar dos anos, o cinema cada vez mais incorpora técnicas próprias da narrativa literária, assim como os modelos narrativos do cinema influenciam a literatura.

A relação entre literatura e adaptação fílmica freqüentemente é objeto de análise e pesquisa. Os estudiosos procuram discutir o mesmo conteúdo em ambas as obras; porém, o foco de análise não é o mesmo, pois a literatura, por ser um fenômeno estético com poder humanizador gerado pela força da linguagem organizada, “não visa só ensinar, informar, doutrinar, pregar, documentar” (COUTINHO, 2008, p. 23), abordando secundariamente também a História, a Filosofia, a Ciência, a Religião, a Geografia e outras áreas do conhecimento.

Em se tratando de Geografia, os estudos de obras literárias não são recentes. Entre os geógrafos franceses, desde 1940 já emergiam ideias de resgatar aspectos geográficos em romances, contos, poesias e crônicas. Nos últimos anos, a busca de novas formas de compreensão da realidade, o impulso e o empenho crescente em atender e replicar as questões presentes nas ciências fortaleceram a aproximação entre literatura e geografia. No contexto geográfico, a literatura atualmente é reconhecida como documento social, visto que “o romance torna-se algumas vezes um documento, a intuição sutil dos romancistas nos ajuda a perceber a região pelos olhos dos personagens e através de suas emoções.” (CLAVAL, 2014, p. 63)

A partir das concepções acima apresentadas, o romance *Inocência* foi adotado como objeto de pesquisa. A escolha se deveu ao fato de *Inocência* ser um marco do Romantismo Brasileiro e também um romance adaptado para o cinema, em que ambas as obras oportunizam o reencontro da literatura com a geografia, visto que romance e filme se referem a um lugar temático preciso — o sertão —, que se vincula ao espaço geográfico, ao conteúdo humano e social, permitindo identificar de que maneira particular os lugares e as experiências humanas se manifestam na Literatura e na Geografia.

A Geografia é o “estudo da terra como lar das pessoas, no qual os seres humanos em todos os lugares procuram entender a natureza de seus lares” (TUAN, 1982, p. 147). A geografia, portanto, é fundamental para a compreensão do mundo contextualizado no romance *Inocência*.

Atualmente a Geografia se preocupa com as relações entre sociedade e espaço e assume um novo papel, imposto pelas características da contemporaneidade. Ela não se assemelha mais à imagem envelhecida que a maioria das pessoas ainda faz dela; seu objetivo não é enumerar os lugares e situá-los em um mapa — sua ambição é compreender o mundo, tal qual o vivem os seres humanos:

Ela fala da sensibilidade de uns e de outros, das paisagens que eles modelaram, dos patrimônios aos quais estão vinculados, dos enraizamentos ressentidos; ela descreve ao mesmo tempo a mobilidade crescente dos indivíduos, a confrontação das culturas e as reações de retorno que ela provoca regionalismos, nacionalismos ou fundamentalismos, mas ela destaca também a exploração dos multiculturalismos e a fecundidade dos contatos renovados. (CLAVAL, 2010, p. 319)

A Geografia retoma a visão humanista e propõe estudos sob a perspectiva da experiência vivida; sua abordagem enfatiza o estudo dos lugares como sítios de

experiência humana, individual ou coletiva, traduzidos por valores particulares. Tal perspectiva torna a Literatura uma grande depositária das relações, dos discursos e vínculos estabelecidos entre o ser humano e a terra.

A Literatura e a Geografia humanista se valem de procedimentos referenciados por contextos históricos e culturais, destacando-se nessa discussão dois autores: o francês Gaston Bachelard (epistemólogo, fenomenólogo e filósofo da imaginação) e o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan. Ambos enfatizam a importância dos valores morais e da subjetividade humana.

Gaston Bachelard faz a junção entre o rigor científico e a experiência pessoal, confluindo ambos os vetores para associações e reminiscências próprias do ser humano. O autor apresenta temas que fundamentam a Geografia Humanista através de sua relação profícua com o âmbito da fenomenologia e do imaginário. Yi-Fu Tuan, por sua vez, influenciado por Gaston Bachelard, revela em suas obras o estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente e as concepções de espaço percebido, o ser/estar no mundo. É justamente na capacidade de simbolizar e significar que a geografia humanista de Yi-Fu Tuan se insere: ela faz uso de aspectos fenomenológicos e existencialistas, aplicando-os à sua teoria específica e ressaltando que:

Os seres humanos ostentam uma capacidade altamente desenvolvida para o comportamento simbólico. Uma linguagem abstrata de sinais e símbolos é privativa da espécie humana. Com ela, os seres humanos construíram mundos mentais para se relacionarem entre si e com a realidade externa. O meio ambiente artificial que construíram é um resultado dos processos mentais -- de modo semelhante, mitos, fábulas, taxonomias e ciência. Todas essas realizações podem ser vistas como casulos que os seres humanos teceram para se sentirem confortáveis na natureza. (TUAN, 1980, p. 15)

Com base na experiência vivida, a geografia humanista interpreta o sentimento e o entendimento dos seres humanos a respeito do espaço geográfico e do lugar; ela “procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico bem como dos seus sentimentos e idéias a respeito do espaço e do lugar” (TUAN, 1983, p.180 citado em CRISTOFOLETTI, 1985, p.143).

Nesse panorama, o romance *Inocência* e sua adaptação para filme (tomando-se a terceira versão, feita em 1983³) são objetos de investigação válidos para o geógrafo.

Há poucos estudos que tratam da análise da obra literária *Inocência* e sua adaptação fílmica; entre eles, encontram-se os artigos *Inocência: o livro de Taunay e o filme de Walter Lima Júnior*, de Cesar A. Zamberlan (2012); *Do romantismo literário ao naturalismo imagético, um passeio sobre ‘Inocência’: do texto de Taunay ao filme de Walter Lima Júnior*, de Sarah Carneiro Araújo (2010); e *Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária*, de Thais Maria Gonçalves da Silva (2012).

O entrelaçamento entre a literatura e a geografia em uma perspectiva mais abrangente aparece em estudos como *~A percepção geográfica da paisagem dos gerais no ‘Grande Sertão: veredas’*, de Solange Terezinha de Lima Ferreira (1990); *Caminhos de morte e de vida: o rio Severino de João Cabral de Melo Neto*, de Janaina de Alencar e Silva Marandola (2007); *Geografia e Literatura: apresentação de Goiânia em fragmentos de ‘Viver é Devagar’ de Brasigóis Felício*, de Andréia Aparecida Moreira de Sousa (2008); *As paisagens de Bernardo Élis na Obra Veranico de Janeiro*, de Diogo Marçal Cirqueira (2011) e *O tempo-espaço em*

³ A primeira versão da obra fílmica *Inocência* data de 1915, dirigida por Vittorio Cappelaro. A segunda versão foi lançada em 1948, dirigida por Luiz de Barros.

Inocência, de Visconde de Taunay, de Edinília Nascimento Cruz (2011). Este último estudo, diferente dos citados, no curso do desenvolvimento de seu objetivo geral, demonstra também a importância do espaço geográfico tendo como suporte a literatura e aponta a existência de uma disparidade visual e narrativa entre romance e filme. Delineado por seus objetivos específicos, o estudo verifica como o romance e o filme se relacionam a partir da perspectiva geográfica; descreve como ambos se inserem na geografia, enfocando seus conceitos por meio da literatura; e analisa a questão da cultura, destacando a importância da percepção, das representações sociais, do significado e da subjetividade.

A associação entre espaço geográfico e *Inocência* (romance e filme) baseia-se na premissa de que os aspectos geográficos se revelam no espaço romanesco, pois, segundo uma certa concepção sobre literatura, esta seria uma representação da realidade.

A obra literária *Inocência* e sua adaptação fílmica são duas histórias que divergem entre si, sendo cada uma contada conforme a forma como o autor/roteirista quis conduzir o leitor/observador. Sob uma perspectiva geográfica, a adaptação de uma obra literária para o cinema busca na realidade do livro a base para a construção de um novo mundo, a partir de elementos de criação inerentes ao processo audiovisual.

A escolha da obra literária *Inocência* justifica-se porque conjuga espaços geográficos que unidos geram uma estética peculiar, podendo ser estudada e analisada de forma ampla por vários segmentos da geografia — como, por exemplo, a geografia cultural. Esse estudo se centra na perspectiva cultural do geógrafo francês Paul Claval, autor de mais de quarenta obras e artigos, sendo sua obra mais recente *Terra dos homens: a geografia*, publicada no Brasil no final de 2010. Nessa

obra, o autor ajuda a entender a geografia como prática, como experiência e saberes construídos no convívio com o espaço e em diferentes lugares. A contribuição de Paul Claval para esse trabalho está no fato de ele defender a geografia da natureza humana voltada à criação cultural, à dimensão individual e coletiva da cultura. Claval aborda os processos de transmissão das experiências pelas construções mais amplas que se dão através da interação social, sendo a cultura, portanto, indispensável ao plano da existência material. A inserção do indivíduo no tecido social só acontece pela cultura, a qual “dá uma significação à sua existência e a dos seres que o circundam e formam a sociedade da qual se sente membro” (CLAVAL, 2014, p.89).

A cultura, para Claval, proporciona autorrealização, orientação no espaço geográfico e a socialização com o outro, pois é feita de processos interlocutivos, do externar da palavra ao outro, articulando-se no discurso e realizando-se na representação. Para o autor, a cultura faz as representações coletivas passarem aos outros, revestindo-se na dimensão social e na construção de sentidos atribuídos pelo ser humano ao espaço geográfico — ou seja, a cultura só tem a sua existência através dos indivíduos que a utilizam, enriquecem-na, transformam-na e a difundem.

A transmissão da cultura, de acordo com Claval (2010), dá-se pela linguagem, pois cada ator social vivencia a sua cultura de uma maneira singular, considerando aspectos relevantes de sua existência. Desta forma, a geografia cultural não dá as costas às formas de conhecimentos anteriores: “ela depende deles para a compreensão das sociedades do passado” (CLAVAL, 2010, p.374).

Margareth Pimenta (2013), tratando sobre a obra e vida de Claval, aponta que a geografia cultural coloca o ser humano e sua cultura em destaque ao apresentar novos modos de refletir e transformar a vida por meio do apoderamento

de certos procedimentos herdados e atualizados que vão além de meras questões de reprodução econômica. Como aponta a autora, "nesse processo, o geógrafo e/ou historiador se aproxima do poeta, escreve com ilustração, transferindo para o discurso a vivacidade dos processos que seleciona, valoriza e propõe como novas construções". Nesse sentido e seguindo Arendt (2009), Castro salienta que a tarefa do poeta e do historiador (e/ou geógrafo) pode ser aproximada, conforme Aristóteles, por ambos buscarem fazer algum conteúdo se fixar na memória por meio de uma combinação entre ação e fala que se consolida na palavra escrita.

Para Claval, o entendimento sobre o ser humano deve ser buscado na cultura, no espaço, na representação e na subjetividade. Por meio de processos de desconstrução e construção epistemológica, foi possível ao autor chegar à dimensão da experiência e da subjetividade humanas relacionadas à geografia; como ele aponta, "as pessoas têm uma reação emotiva diante dos lugares em que vivem, percorrem regularmente ou visitam eventualmente" (CLAVAL, 2010, p. 39).

Para a realização desta dissertação, a determinação das categorias de análise e definição dos termos ateu-se às proposições de Milton Santos (1926 - 2001) — brasileiro, doutor em geografia, trabalhou para estabelecer uma teoria geográfica social crítica, e para isso se dedicou principalmente às elaborações teóricas, enfatizando o resgate de conceitos, categorias e propostas de outros autores. Tais aspectos justificam a escolha por esse autor.

A categoria do espaço geográfico, de acordo com Milton Santos (1985), é formada por um conjunto indissociável de sistemas de objetos e ações não isolados — um quadro único no qual *Inocência*, romance e filme, acontecem; esta definição permite captar o movimento das sociedades e dos atores que as compõem. O espaço geográfico, portanto, contextualiza um conjunto de relações estabelecidas

através de funções e de formas apresentadas historicamente por processos, tanto do passado como do presente. Ele é organizado pelo homem que vive em sociedade em que cada um, historicamente, produz o espaço como lugar de sua própria reprodução. Nesse sentido, “o espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem e sociedade, através da espacialidade” (SANTOS, 1996, p. 67).

No conceito de espaço geográfico, o autor delinea algumas subcategorias analíticas internas, tais como espaço, paisagem, território, região, cultura e lugar. Sobre a noção de paisagem, Santos (1982) propõe que sua forma está nos objetos naturais correlacionados com objetos fabricados pelo homem. Espaço e paisagem não são conceitos antagônicos; pelo contrário, o espaço geográfico, sujeito a transformações devido às mudanças sociais, econômicas e políticas da sociedade, combina-se à paisagem para então se adaptar às necessidades da sociedade em uma certa época.

Ao conceituar paisagem como algo não estanque ao espaço geográfico, alterando-se a cada período histórico, Santos (1982) atende aos novos paradigmas do modo de produção social. Para ele, a paisagem diz respeito à materialização de um instante da sociedade: ela é fixa, parada, como uma fotografia. Trata-se de um conjunto de formas que, dado um determinado momento no tempo, explicitam o histórico de contínuas relações entre o ser humano e a natureza no espaço; “a rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão” (SANTOS ET. AL., 2001, p. 21). Dessa forma, quando se fala em paisagem, também se está fazendo referência à configuração territorial — conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área e que

representa um dado fixo, delimitado, imutável em seus limites, sujeito a mudanças ao longo da história.

O conceito de território, por sua vez, é tradicionalmente definido pelas relações de poder e costuma demarcar o espaço de um país ou Estado. Com o passar do tempo, o conceito se ampliou e passou a ser entendido como "a extensão apropriada e usada". O "território usado" para Santos *et al* (2001) é tanto o resultado do processo histórico quanto a base material e social das ações humanas.

A abordagem de território como espaço de um país, abordada por Santos & Silveira (2001), contribui para a análise das dinâmicas e configurações do território brasileiro, conduzindo-o a um conceito mais amplo que antecede o espaço, configurando-se pelas técnicas, meios de produção, objetos e dialética do próprio espaço. Junto com a noção de território, emerge também a questão regional, ancorada numa concepção de escala cartográfica, ou seja: a visão geométrica da geografia e do espaço define a região a partir de limites. Assim, a região é uma área ou porção do espaço dividido conceitualmente pelo ser humano conforme suas características (clima, economia, relevo, política, entre outros), e não uma divisão natural; "as regiões não existem na natureza, pois se tratam de uma construção intelectual humana" (SANTOS, 1985, p. 67). O ser humano pode elaborar diferentes regiões conforme os seus interesses, para planejar ações ou estudos.

Já o conceito de lugar encontra definições ligeiramente distintas na geografia tradicional e na proposta de Santos. No senso comum, e também no entendimento da geografia tradicional, é frequentemente utilizado no singular como sinônimo de "localização", enquanto, no plural, geralmente se refere aos elementos culturais, sociais e naturais que distinguem determinadas frações da superfície da terra. Para Santos (1985), por outro lado, "lugar" contempla inúmeras interpretações, sendo por

isso necessário adjetivá-lo: o lugar da existência; da co-existência; da co-presença; da solidariedade; do acontecer solidário; da dimensão do espaço cotidiano; do singular; e do subjetivo. Nesse sentido, os lugares são centros aos quais são atribuídos valores e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação. Entretanto, não devemos conceber os lugares como sendo definidos estritamente por sua funcionalidade e razão econômica; a eles também são atribuídos sentidos por seus habitantes ou por aqueles que neles circulam. Como definiu Tissier (1991, p.237), "o lugar é um mundo de significado organizado".

Uma vez feitas tais observações teóricas, metodologicamente é necessário se apontar alguns aspectos sobre o romance *Inocência*. O livro conta uma história de amor típica do Romantismo e registra com precisão e sobriedade as paisagens, percursos e caminhos conflituosos da imensidão do espaço geográfico brasileiro, bem como a cultura, hábitos, costumes e tipos humanos do sertão que desponta no século XIX como símbolo de nacionalidade. Faz parte também da trajetória desse trabalho o filme *Inocência*, tendo em vista que a arte audiovisual é um recurso adicional que permite o confronto entre a literatura e a geografia, determinando a existência ou não de divergências geográficas entre o romance e o filme; procuraremos identificar os elementos geográficos responsáveis pelo aspecto e significado do romance que, ao se unificarem, formam um todo indissolúvel.

Para a concretização do propósito deste estudo, o trabalho foi dividido em três momentos. O primeiro momento, denominado "A obra literária", apresenta o autor de *Inocência*, o gênero literário em que o romance é contextualizado, e descreve as características do romance e do filme. O segundo momento — "Divergências geográficas entre romance e filme" — diferencia as narrativas literárias das filmicas,

e também aponta as divergências geográficas existentes em cada obra. O terceiro e último momento — "Cultura, representações sociais, significado e subjetividade" — analisa a cultura como instanciada nos objetos selecionados, destacando a importância da percepção, das representações sociais, do significado e da subjetividade

1 A OBRA LITERÁRIA E FÍLMICA *INOCÊNCIA*

1.1 VISCONDE DE TAUNAY

Para lançar um olhar mais atento sobre o filme *Inocência*, é interessante conhecer um pouco mais sobre a trajetória de seu autor, Alfredo Maria Adriano D'Escragnolle Taunay – ou, simplesmente, ‘Visconde de Taunay’, título que recebeu pela sua dedicação à causa monárquica brasileira e pelo qual foi conhecido e reconhecido como romancista no mundo literário.

Visconde de Taunay nasceu em 1843 e morreu em 1899, ambos acontecimentos no Rio de Janeiro. Ele fazia parte de uma tradicional família de artistas e escritores⁴; foi criado em ambiente culto, impregnado de arte e literatura, desenvolvendo desde a infância a paixão literária, o gosto pela música e pelo desenho, praticando todos os três com certa habilidade e desenvoltura.

Sua trajetória acadêmica tendeu para as artes e para a Matemática. Em 1859, formou-se bacharel em Letras pelo Colégio Pedro II. Em 1859, ingressou no curso de Ciências Físicas e Matemáticas da Escola Militar. Tornou-se Alferes-aluno em 1862, e, como bacharel em Matemáticas, em 1863 foi promovido a 2º tenente de artilharia. Em 1864, inscreveu-se no 2º ano de Engenharia militar, que não terminou por ter recebido ordem de mobilização, com os outros oficiais alunos, em 1865, no início da Guerra do Paraguai.

Incorporado como ajudante da comissão de engenheiros na expedição que defendia o sul da então Província de Mato Grosso durante a Guerra do Paraguai, Visconde de Taunay viajou pelo sertão, observando o espaço geográfico que percorria, ocasião na qual aproveitou para colher material para diversos livros que escrevia ao mesmo tempo à época, de ângulos pessoais e documentais.

⁴ De família aristocrata, era filho de Felix Émile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes, e de Gabriela Hermínia d'Escragnolle Taunay, filha do conde d'Escragnolle. Seu avô, o pintor Nicolas Antoine Taunay, veio para o Brasil com a Missão francesa de 1816.

No decorrer da Guerra do Paraguai, Visconde de Taunay lutou pela pátria e por ela enfrentou asperamente o espaço geográfico, mas foi o único, dentre os companheiros de toda a força expedicionária, que olhou com encanto para as paisagens e o lugar e lhes deu o devido apreço — fato esse que o faz ressaltar: “Que agradável emoção me causou a vista do primeiro buriti, um dos mais belos e ricos ornamentos do sertão! [...] Quantos encantos para o artista, o naturalista, o amante da natureza virgem nessas viagens longe, bem longe” (TAUNAY, 2004, p.179).

Dotado de excelente memória visual, após a guerra, Visconde de Taunay reconstituiu com fidedignidade os detalhes dos ambientes por onde andou; “[ele] trouxe da campanha profunda experiência do país e inspiração para a maior parte de seus escritos, a começar pelo seu primeiro livro *Cenas de Viagem*, 1868” (CANDIDO, 1975, p. 389).

Em 1869, ele teve de voltar à guerra como 1º tenente no Estado Maior do Conde d’Eu, tendo sido encarregado de redigir o *Diário do Exército*, cujo conteúdo em 1870 foi reproduzido em livro homônimo. Terminada a guerra, Visconde de Taunay foi promovido a capitão, terminou o curso de Engenharia e passou a ser professor de Geologia e Mineralogia da Escola Militar. Ele “[...] nunca mais voltou ao serviço ativo e, promovido a major em 1875, demite-se neste posto em 1878, já tomado por outras atividades políticas” (CANDIDO, 1975, p. 389). Na política, Visconde de Taunay governou as províncias do Paraná e de Santa Catarina e fez parte do Partido Conservador, ainda que de forma um pouco ‘infiel’, em razão das suas idéias terem ampla visão de futuro para a pátria. Foi posteriormente senador na época do Império pela província de Goiás; defendeu a monarquia e D. Pedro II, incentivou a imigração europeia para resolver os problemas da mão de obra oriunda da abolição da escravatura e defendeu a necessidade de se instituir o casamento

civil no país.

Em setembro de 1889, Taunay recebeu o título de Visconde; no entanto, a Proclamação da República lhe tolheu essa carreira, fato que o motivou a afastar-se da política e a se dedicar à literatura. As narrativas literárias e documentais de guerra e viagens, descrições, evocações, recordações, depoimentos, são muitas — destacando-se, entre elas: *Memórias* (1948), publicação póstuma⁵; *A Retirada da Laguna* (1868); *Céus e Terras do Brasil* (1882); e *Reminiscências*, publicação póstuma (1908).

Impressão e lembrança são palavras que sintetizam as obras de Visconde de Taunay. O que é descrito nelas, segundo Antonio Candido (1975), é fruto das impressões da mocidade e da lembrança que ele conservou. Em *Reminiscências*, (1908), conta sobre fatos colhidos no decorrer de suas viagens e que também serviram para criar muitas de suas personagens do romance *Inocência*:

No dia 30 de junho estávamos no vasto do Sr. José Pereira, bom ministro nos acolheu atentamente e era primeiro morador que encontrávamos a saída do sertão bruto de Camapuã e a entrada de Santana de Paranaíba, um pouco mais habitado. [...] Aí vi um anãozinho mudo, mas tanto gracioso ágil nos movimentos, que me serviu de tipo ao Tico do meu romance *Inocência*. Passou-nos uma canoa com muito jeito, buscando conversar e tornar-se amável por meio de frenética e engraçada gesticulação. Dei-lhe uma molhadurazinha e começou a pular como um cabrito satisfeito da vida, fazendo-nos muitos acenos de agradecimentos e adeuses com o chapéu de palha furado, que não esqueci de indicar no livro. (TAUNAY, 1908, p.15)

Em *Memórias* (1948), Visconde de Taunay faz alusão às personagens que

⁵ Visconde de Taunay iniciou a escrita de *Memórias* em 1890. A obra foi primeiramente publicada, entretanto, apenas em 1948, 50 anos após a sua morte, conforme desejo expresso por este. O autor depositou os originais na Arca de Sigilo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, acompanhados de uma declaração de que só deveriam ir a público cem anos após seu nascimento ou 50 anos após 1893. O teor da declaração encontra-se disponível em *Memórias*, 2005, p.23, reedição da obra de Taunay, realizada por Sérgio Medeiros.

transpôs sem retoques para *Inocência*. São tipos observados em Santana do Paranaíba e descritos no capítulo XXIV (*Visões do Sertão: o Major, o Vigário, o Coletor*) que, ao participarem do diálogo, passam do cotidiano para a ficção: “[...] bom e loquaz hospedeiro o Major Taques, tutu daquelas redondezas, morador da casa única de sobrado e grade de ferro da povoação” (TAUNAY, 2011, p.124).

Inocência (1872) não é o primeiro, nem o único, romance de ficção de Visconde de Taunay. Sua obra ficcional inaugural foi *Mocidade de Trajano*, publicada em 1871. Após a publicação de *Inocência* no ano seguinte, o autor lançou *Lágrimas do Coração* (1873), *Ouro sobre o Azul e Histórias Brasileiras* (1874), e *No Declínio* (1899). De todas as suas obras, contudo, foi com *Inocência* que ele ganhou destaque no Romantismo, introduzindo o estilo regionalista nutrido pelo desejo de mostrar os acontecimentos de suas viagens pelo interior do Brasil — especialmente, o universo sertanejo: “Experimentei ali, na prática das idéias e teses de Jean Jacques Rousseau, a doçura da vida não civilizada e o contato do homem bom de índole, mas inculto e agreste” (TAUNAY, 2004, p. 249).

Na concepção de Taunay, a ideia de sertão está ligada ao desconhecido, um lugar inóspito habitado por bárbaros mas passível de descoberta e investigação; o sertão é “o mundo além das chamadas fronteiras de civilização” (BARROS, 2000, p. 46 citado em ZANOTTI, 2012, p. 35). Como observou Edilínea Cruz (2012, p.20), na obra de Taunay, “o sertanejo é o contraponto à beleza exótica amplamente difundida na figura do índio”, figura predominante na literatura brasileira da primeira metade do século XIX e tomada por entusiastas nacionalistas como “expressão máxima do símbolo nacional”.

Visconde de Taunay desfrutou desde a publicação de *Inocência* de prestígio no Brasil e no exterior. O romance foi publicado em diversos folhetins e jornais

estrangeiros e passou a ocupar uma posição de relevo na literatura brasileira devido a fatores envolvidos tanto ao campo das ideias quanto de sua execução, como: a história romântica do amor contrariado e ligado à morte; a naturalidade dos tipos humanos; a descrição realista dos hábitos e costumes da vida sertaneja; a linguagem regionalista; e os diálogos vivos e harmoniosos.

No âmbito do regionalismo brasileiro, seja romântico ou realista, Alfredo Bosi (1987, p.161) observa que "nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto, mérito que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições sem falar nas que, já no século passado (séc. XIX), se fizeram em quase todas as línguas cultas". O livro foi traduzido para diversos idiomas, entre os quais: francês, inglês, alemão, italiano, espanhol, sueco, dinamarquês, polonês, flamengo e japonês.

Inocência fez com que Visconde de Taunay ganhasse destaque da crítica literária brasileira pelo estilo ímpar que faz dessa obra "um caso raro na literatura do tempo, para a qual trouxe uma rica experiência de guerra e sertão, depurada por sensibilidade e cultura nutridas de música e artes plásticas" (CANDIDO, 1981, p. 307). Essa maneira particular pela qual Visconde de Taunay representa o espaço geográfico também influi na análise do romance. A crítica o define como divulgador do sertão e não como romancista, tendo em vista que ele apresenta uma visão realista das paisagens e dos costumes brasileiros, descritos com "senso de realidade, sobriedade e exatidão de traços. E não somente a sua representação interessa ao autor, senão também aspectos políticos, sociais e morais, que afloram da ação, das personagens ou dos usos" (VERÍSSIMO, 1981, p. 221).

Ao descrever o espaço geográfico daquela região e os confrontos entre o homem do sertão (que possui preconceitos contra os costumes da cidade) e o

homem urbano (que é liberal em relação aos costumes e subestima o homem rural), Visconde de Taunay se contrapõe à literatura que caracteriza o sertão como área distante da civilização, ou então negligenciada no imaginário nacional e marcada principalmente por flagelos da natureza tais como a estiagem persistente e a vegetação escassa (NUNES, 2014).

As dúvidas levantadas por alguns acerca do caráter ficcional de *Inocência* ou de sua possível caracterização como obra documental, assim como da adequação de seu pertencimento ao Romantismo, também foram alvo de crítica:

Inocência não é apenas um bom romance romântico de observação da paisagem, dos tipos humanos e dos usos e costumes do sertão bruto do sul de Mato Grosso. É também um romance que, pelas suas características, tem intrigado alguns críticos e se tem prestado a confusões no que respeita à sua posição na história de nosso romance oitocentista. Quando os críticos menos advertidos da realidade dos fatos dão com o realismo descritivo, dominante em *Inocência* a ponto de lhe dar o caráter de romance documental, não tem dúvida em concluir que Taunay se definiu, nesta obra, como um precursor do Realismo, francamente declarado, entre nós, a partir dos anos 1880 [...] (AMORA, 1967, p. 289)

Independentemente das críticas, é do interesse pelo espaço geográfico, social, político e histórico brasileiro que surge o romancista Visconde de Taunay. O autor "não só cumpriu seu papel como divulgador do espírito romântico, mas foi além, pois queria implantar, no romance brasileiro, uma consciência crítica, reforçando a autenticidade dos costumes brasileiros, através de uma visão sóbria do sertão" (CRUZ, 2012).

1.2 GÊNERO LITERÁRIO

O Romantismo desenvolveu-se tanto no romance quanto na poesia, e *Inocência* é uma instanciação de vários de seus aspectos literários típicos. No

século XIX, o gênero romance estava em ascensão na Europa; inúmeros jornais e folhetins traziam em suas páginas traduções de romances europeus de cavalaria ou de amores impossíveis, e tais iniciativas motivaram os autores brasileiros.

No Brasil, o movimento ganhou força nas primeiras décadas do século XIX com principalmente o desejo de autonomia e se tornou mais vivo depois de 1822 com a Independência do Brasil — a qual, segundo Antonio Candido (2002), contribuiu decisivamente na promoção de um novo conjunto de sentimentos no Brasil, tais como o orgulho patriótico; o desejo de criar uma literatura independente, diversa, diferente daquelas em voga — nem clássicas, nem portuguesas; e uma nova atividade intelectual, não mais apenas como prova de valor brasileiro e esclarecimento mental do país, mas sim como tarefa patriótica a ser empreendida na própria construção do ideário nacional.

Inocência, no entanto, é um romance que extrapola a caracterização típica dos ideais literários românticos. Para além da trama amorosa cara ao Romantismo, há na obra também uma grande preocupação com a apresentação dos hábitos e valores do sertão, algo que posteriormente foi considerado como tendo tido grande importância na construção da identidade nacional no século XIX.

A ideia do sertão já era recorrente do imaginário da sociedade brasileira antes de Taunay, ainda que com outras tonalidades. O termo era utilizado desde a chegada dos portugueses ao Brasil como forma de nomear as terras até então desconhecidas; o litoral ocupado pela colonização é o lócus da civilização, enquanto as áreas distantes e ainda não conhecidas e/ou colonizadas são representadas pela ideia de sertão. Com o avançar da colonização pelo 'sertão', os viajantes⁶ constroem

⁶ "Os historiadores costumam utilizar a categoria viajantes para se referirem aos estrangeiros que estiveram no Brasil e que deixaram algum tipo de relato escrito ou iconográfico sobre a natureza ou os costumes do Brasil. Nessa categoria se incluem religiosos, militares, comerciantes, imigrantes, naturalistas, artistas, diplomatas ou simplesmente curiosos e aventureiros." (A FRANÇA NO BRASIL.

um lugar cultural e cristalizam o 'sertão' enquanto conceito, ao mesmo tempo em que o diluem enquanto espaço geográfico.

No século XIX, o sertão continuava presente no ideário dos viajantes, assumindo já à época uma amplitude de significações que recusava concepções homogeneizantes e delimitações espaciais precisas. Em *Grande Sertão: Veredas* (1994), Guimarães Rosa, por meio do narrador —o personagem Riobaldo Tatarana—, faz alusão ao sertão com definições fictícias incertas:

Sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. [...] Lugar sertão é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo - jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... O sertão está em toda a parte. (ROSA, 1994, p. 4 - 5)

É também por meio da ficção, da personagem de Riobaldo Tatarana, que Guimarães Rosa, nessa obra, compara o sertão, árido e pobre, onde se alastra a doença e a fome e onde ainda predomina a ignorância, o misticismo e a violência ao inferno: “a gente viemos do inferno – nós todos... Duns lugares inferiores, tão monstro medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia” (ROSA, 1994, p. 61). Starling (2009) concorda com Guimarães Rosa, mas propõe o ‘vazio’ como outra dimensão para o sertão:

Falta alguma coisa nessa geografia imaginada que é a nação, existe algo lá que ainda não está terminado. Uma espécie de paisagem original em duplicada, o Sertão é, nesse caso, uma imagem espacial e simbólica inquietantemente vazia, de contornos e tonalidades previamente demarcados por leituras antagônicas: em uma delas, a mais conhecida, Sertão representa a força primitiva de uma região ainda em trânsito entre natureza e cultura, dominada pela resistência ao moderno e imersa na tradição; em outra imagem, o sinal se inverte e o Sertão preserva algo da gênese da nação produzindo, se não um gesto, um lugar fundador na cena imaginária da nacionalidade — uma espécie de começo histórico marcado não mais pela chegada do português e pela ocupação do litoral, mas pela conquista de sua própria e interminável vastidão interior. (STARLING, 2009, p. 4)

O sertão também está presente em *Inocência*. Entretanto, antes de se falar do estilo regionalista de Visconde de Taunay, devemos entender de onde as primeiras descrições disponíveis acerca do espaço geográfico brasileiro e de seus habitantes se originaram. A maioria das informações provinha de viajantes, nas grandes expedições científicas, principalmente nos séculos XVII e XIX. Eles “busca[va]m dar conta das sensações e impressões experimentadas durante sua estada no Brasil, não só utilizando o desenho e a pintura, mas também fazendo ricas descrições textuais” (KURY, 2001, p. 803).

O exemplo mais conhecido está no alemão Alexander Von Humbolt (1769 - 1859). Geógrafo, filósofo, historiador, naturalista, ele defendia que impressões estéticas experimentadas pelo viajante em cada região faziam parte da própria atividade científica e não poderiam ser substituídas por descrições ou amostras destacadas do lugar onde eram coletadas. Sua opinião era a de que “o gosto e a sensibilidade são partes integrantes do ato do conhecimento” (KURY, 2001, p. 865). Nesse sentido, a arte é a expressão privilegiada para dar conta das sensações visuais experimentadas pelos viajantes e deveria acompanhar sempre que possível os relatos e descrições feitos por aqueles que observavam o espaço geográfico.

O marcante da abordagem de Humbolt, independentemente da qualidade artística das representações, foi o estudo das fisionomias das paisagens. Isto explica por que as florestas brasileiras, onde os vegetais se confundem e se misturam uns com os outros, são frequentemente retratadas por imagens e palavras e se tornam uma espécie de passagem obrigatória nas descrições de viagens a países de floresta úmida e tropical.

Assim, a sua obra *Quadros da Natureza* sobre o Novo Mundo e sua aura de grande sábio são referências constantes para seus contemporâneos que vem ao Brasil no século XIX. Na visão de Lorelai Kury (2001), o botânico Carl Philipp Von Martius talvez seja o mais importante humboldtiano a ter visitado o Brasil:

Além de produzir classificações precisas, numerosos herbários e trabalhos em antropologia e história, esse naturalista descreveu com sensibilidade diversas fisionomias, vegetais presentes no Brasil. Em algumas regiões são as palmeiras que fornecem o caráter dominante; em outras, as bananeiras ou árvores frondosas. (KURY, 2001, p. 866)

Nas concepções científicas de Von Martius, homens e natureza são estreitamente relacionados, refletindo sua influência humboldtiana.

Além dele, Kury aponta que diversos viajantes do século XIX incluíram em suas obras cenas que retratam esta relação, como Johann Baptist Von Spix (que retratou os índios e suas técnicas de pesca), Jean Baptist Debret (que ilustrou tanto plantas quanto animais exóticos, muitas vezes em conjunto com a presença de escravos e/ou negros) e Maximilian zu Wied-Neuwid (que, em seu relato de viagem, aborda a relação de índios e demais grupos regionais com paisagens, animais e plantas locais, em interação com o espaço geográfico que os cercava).

A autora salienta ainda outro aspecto da relação entre viajantes, literatura e geografia: a tentativa de ao mesmo tempo relatar fenômenos naturais e considerar

os fatos da cultura como parte integrante do espaço geográfico brasileiro levou diversos viajantes naturalistas a se fundamentarem na potência das descrições literárias para descrever suas experiências. Von Martius, por exemplo, buscou nas citações literárias e poéticas auxílio para descrever com precisão as sensações vividas (KURY, 2001).

O interesse pela literatura ainda incipiente do Brasil no início do século XIX surge com Friedrich Bouterwek. Ele escreveu a *História da poesia e da eloquência portuguesa* (1805), e foi então seguido por vários outros autores, entre eles: Simonde de Sismondi, com *De la littérature du midi de L'Europe* (1813); Alexandre Herculano, com *Futuro literário de Portugal e do Brasil* (1847) – artigo publicado na Revista Universal Lisbonense; e Ferdinand Wolf, que escreve *O Brasil literário - história da literatura brasileira* (1863). Mas, conforme aponta Cândido (2002), o primeiro a dar forma ao Romantismo ou à aspiração literária brasileira foi Ferdinand Denis.

Francês, nascido em 1798, Ferdinand Denis veio ao Brasil em 1816 e aqui permaneceu por três anos. Sua estadia em terras brasileiras coincidiu com a Missão Artística francesa e com o período logo anterior à proclamação da Independência. Ao percorrer boa parte do território brasileiro, o autor se encantou com o espaço geográfico composto pela paisagem e costumes locais, com os índios, o clima, o campo, os animais e as plantas – aspectos que registra em sua documentação pessoal, que aparecem em suas obras e que o levam a ressaltar:

Que espetáculo, e como não admirá-lo! Nas bordas do mar, no seio das baías profundas, onde as débeis ondas morrem na praia, quase sempre os coqueiros se balançam docemente, a pervinca-rosa ou a ipoméia recobrem as areias nuas do litoral, o mangueiral forma labirintos de verdura; e se os olhos se dirigem para alguma ilha longínqua, ao panorama dessas florestas verdejantes, dessas praias amenas, dessas férteis colinas que se desdobram diante dos olhos, a imaginação

colabora com a idéia do mais tranqüilo retiro, da solidão que ninguém viria quebrar. (DENIS, 1822 citado em CESAR, 1978, p. 38 -39)

Ao retornar à França, Denis publicou, junto com Hippolyte Taunay – filho de Nicolas Taunay (avô de Visconde de Taunay) –, a sua primeira obra a respeito do espaço geográfico brasileiro: *Le Bresil ou Histoire, mouers, usages et costumes dês habitants de ce Royaume* (1822), em seis volumes na língua francesa. Em 1824, escreveu as *Scènes de la Nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, onde mostra aos europeus “o partido que podem tirar dos grandes cenários e a influência da natureza sobre a imaginação dos homens que vivem nas regiões quentes” (DENIS, 1822 citado em CÉSAR, 1978, p. 28). Essa visão é retomada em outros escritos seus, os quais fornecem argumentos para o projeto nacionalista dos românticos brasileiros.

Muitas são os escritos de Ferdinand Denis, visto que o desejo de reunir documentos que constituíssem a história da literatura de língua portuguesa fez dele o pai dos estudos brasileiros na França. Os anseios, de autonomia e progresso, que ele presenciou no Brasil, despertaram nele o interesse pelo problema da literatura nacional, possivelmente por também saber que “as artes e letras vinculam-se estreitamente ao estado da sociedade, e [...] que cada nação segrega por assim dizer, uma literatura adequada ao gênio do seu povo” (CANDIDO, 1975, p. 321).

Fábio Rodrigues e Lucas Oda (s.d.) observam que Denis reconhecia a influência de autores europeus na literatura desenvolvida no Brasil: “estes se orgulham dos autores que fixaram sua língua, mas leem os poetas franceses e conhecem quase todos” (DENIS, 1822 citado em CESAR, 1978, p. 41); entretanto, ele advogava pela construção de uma literatura brasileira autêntica, que refletisse a recém-conquistada independência política que o Brasil vislumbrava à época:

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes daquelas que lhe foram impostas pela Europa, experimenta já a necessidade de ir buscar sua inspiração poética a fontes que realmente lhe pertencem; e na sua nascente glória ele nos dará, em breve, as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo. (...) Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo. (DENIS, 1826 citado em CESAR, 1978, p.36)

Rodrigues e Oda argumentam que Denis defendia, dessa forma, uma literatura original brasileira que não estivesse limitada pelos conceitos, pelas temáticas ou pelo formato da literatura clássica, uma vez que o contexto social, geográfico e histórico brasileiro diferiria radicalmente do clássico ou do europeu e, dessa forma, tal transposição não poderia ser feita de maneira orgânica e tampouco seria coerente. A literatura brasileira necessitaria, segundo ele, resgatar as origens não da população europeia, e sim as múltiplas raízes do povo brasileiro, sendo a europeia apenas uma das ramificações. Denis via de forma positiva a miscigenação das raças que ocorria no Brasil e defendia o resgate tanto dos costumes europeus quanto dos indígenas e dos negros; segundo ele: “quer descenda do europeu, quer esteja ligado ao negro ou ao primitivo habitante da América, os brasileiros têm disposições naturais para receber impressões profundas” (DENIS, 1826 citado em CESAR, 1978, p.38).

Nesse sentido, em suas obras, o autor argumentou que, em a literatura do novo mundo devendo procurar manifestações artísticas orgânicas, ela deveria em primeiro lugar olhar para suas próprias origens – no caso brasileiro, os índios. Estaria neles a fonte principal da capacidade poética brasileira, tanto como temática quanto como inspiração. Considerando-se ainda o contexto local, os sentimentos

predominantes deveriam ser, em contrário da literatura europeia vigente à época, o nacionalismo, o indianismo e o cristianismo. Baseado nos princípios então vanguardistas de que um país dotado de fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deve necessariamente também possuir sua própria literatura autêntica (pois esta estaria relacionada com o espaço geográfico e a sociedade de cada lugar), Denis fundamentou sua teoria sobre a literatura brasileira. Em *Resumo da história literária do Brasil* (1826), ele deixa claro que “a língua e as imagens da literatura são, assim, estreitamente ligadas à sociedade” (DENIS, 1826 citado em CANDIDO, 2002, p.322).

Desta maneira, Denis defendeu que não se devia seguir servilmente os modelos estabelecidos pelos clássicos – muito menos no Brasil, que, em sua condição de país novo, oferecia plenas condições para o desenvolvimento de uma identidade literária própria e de uma expressão artística que traduzisse suas peculiaridades.

Com *Resumo da história literária do Brasil* (1826), Denis apresenta a literatura brasileira pela primeira vez como autônoma, não mais um braço da literatura portuguesa. Guilhermino César (1978) observou o pioneirismo do autor nessa proposição:

O autor do *Résumé* conquistou esta honrosa precedência: foi efetivamente o primeiro a tratar do nosso processo literário como um todo orgânico. Tal preeminência cronológica não teria, porém, maior importância se não houvesse Denis contribuído de fato para despertar tendências, aprofundá-las, sugerir insubmissão aos modelos da Europa, enfatizar a necessidade de nos apegarmos um pouco mais afetivamente ao país, por via da adesão (que apregoava indispensável) à temática do Indianismo. (CÉSAR, 1978, p.32 - 33).

Para Antonio Candido (2002), *Resumo da história literária do Brasil (1826)* é a consagração e o reconhecimento de uma então jovem literatura, tendo Denis cristalizado a consciência nacional dos escritores brasileiros do século XIX. Na sua visão,

O pequeno livro de Denis parece hoje insignificante, mas foi sem dúvida o que teve maiores conseqüências em toda a nossa crítica, porque foi o primeiro a conceber a literatura brasileira como algo diferenciado e a indicar quais deveriam ser os rumos do futuro. Até o fim do Romantismo, a crítica se baseou nas suas idéias e não fez mais do que glosá-las, parecendo ter como pressuposto um de seus conceitos fundamentais: a América deve ser livre na sua poesia como no seu governo. (CANDIDO, 2002, p. 22)

A partir dos pressupostos colocados por Denis, sugeriu-se que os autores brasileiros fossem mais autênticos e se concentrassem na descrição da natureza e dos costumes locais, dando realce ao povo nativo do lugar. Nesta perspectiva, “na medida em que toma a realidade local para integrá-la na tradição clássica do Ocidente, o indianismo inicial dos neoclássicos pode ser interpretado como tendência para dar generalidade ao detalhe concreto” da nação brasileira (CANDIDO, 1975).

Observando o subsequentemente movimento indianista desenvolvido pelos românticos, Candido (1975) ponderou que, apesar de as narrativas serem baseadas em personagens indígenas – focalizando o ambiente, os procedimentos, a cultura e as tradições do índio brasileiro –, com a tentativa de criação de heróis nacionais místicos, lendários, tomando-os como símbolos e elementos formadores da nacionalidade, havia também uma preocupação entre os autores de equiparar o indígena, qualitativamente, ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do

seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este no cavalheirismo, na generosidade e na poesia.

O momento decisivo do romance indianista acontece nos anos que vão de 1846 a 1865, com *Primeiros cantos* (1846), e *Os timbiras* (1857), de Gonçalves Dias; *O guarani* (1857), e *Iracema* (1865), de José de Alencar; e *A Confederação dos tamoios* (1866), de José Gonçalves de Magalhães. De acordo com Candido (2002), o ambiente intelectual brasileiro, ainda conectado ao neoclassicismo, de maneira moderada foi receptivo às reformas literárias. O comedimento de autores como José Gonçalves de Magalhães contribuiu para que o romantismo brasileiro fosse envolto em um ar de respeitabilidade, assim evitando maiores confrontos, e permitindo uma transição tranquila; “importa principalmente, o desejo de autonomia e o sentimento patriótico...” (CANDIDO, 2002, p. 29). Desta maneira, o romantismo surge de maneira pragmática e sem criar conflitos com valores tradicionais.

Como ressalta Candido (2002), para o desenrolar deste processo, considerado pelo autor um triunfo da literatura nacional, foi fundamental a presença de um espírito moderno que auxiliasse a sua promoção. Além disso, no caso brasileiro, não é possível desconsiderar a capacidade poética do índio, de tal forma que o indianismo é o “termômetro mais sensível das tendências literárias – o escritor procura, de um lado, estabelecer para si próprio o estado de solidão, de outro, atrair para ele o leitor. Daí a magia romântica...” (CANDIDO, 2002, p. 25).

Ainda para este autor, a Independência do Brasil, em 1822, fortalece o desejo de autonomia literária que nasce com o movimento romântico. O romantismo redefine não só a atitude poética, mas o próprio lugar do ser humano no mundo e na sociedade:

Concebe de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte, pretende liquidar a convenção universalista dos herdeiros de Grécia e Roma, em benefício de um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o único em lugar do perene. [...] Paralelamente, altera-se o conceito de natureza, em vez de ser como para os neoclássicos, um princípio, uma expressão do encadeamento das coisas, apreendido pela razão humana, que era um de seus aspectos, torna-se cada vez mais, para os românticos, o mundo, o cosmos, a natureza física cheia de graça e imprecisão, frente à qual se antepõe um homem desligado, cujo destino vai de encontro ao seu mistério, (CANDIDO, 2002, p. 23-24)

Como aponta Candido, a independência do Brasil influencia de maneira decisiva no desenvolvimento do ideal romântico. Ela motiva a vontade pelo desenvolvimento de um novo conjunto de sentimentos e, como já apontado, de uma literatura independente, não mais diretamente tributária da literatura clássica ou da portuguesa, além da promoção de uma maneira mais geral de uma nova atividade intelectual local como condição essencial para a construção identitária do país.

Por sua inerente busca por fatores locais que propiciassem uma expressão nacional genuína e particular, o Romantismo proviu à literatura brasileira conceitos que lhe permitiram se contrapor à Metrópole, e por conseguinte, à tradição clássica. Desse modo, surge algo novo, “a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual” (CANDIDO, 2002, p. 20).

Uma discussão que naturalmente decorre do desejo do Romantismo (tanto de sua vertente brasileira quanto das demais) pela autenticidade é a questão da legitimidade de certos temas e estilos. A crítica literária de perspectiva clássica prescrevia a imitação dos clássicos – tanto no formato poético quanto na reinterpretação da mitologia grega/romana – como única forma válida de arte, valor este diametralmente contrário aos ideais românticos tais como até aqui expostos. Assim, não é surpreendente que os adeptos do Romantismo no século XIX tenham

se oposto à tal teorização normativa, defendendo em contraste a fluidez dos gêneros literários e a possibilidade de mesclá-los se assim conviesse ao espírito criativo do artista; o ver e vivenciar o mundo do escritor e o transmitir de sua expressão íntima passam a ser os valores relevantes na escolha da forma da obra, sendo os gêneros literários um subproduto das preferências históricas e sociais dos artistas em um período delimitado.

Os gêneros literários romance e poesia, contextualizados no Romantismo, passam assim a ser vistos como produtos socioculturais constantemente sujeitos a modificações, seja em decorrência de quaisquer transformações que ocorram sincrônica ou diacronicamente no mundo social, seja pelo poder basilar da vontade do artista em adequá-los em função do seu desejo de expressão.

Dessa maneira, o Romantismo no século XIX (seguido posteriormente pelo Modernismo no século XX) foi um momento determinante na trajetória intelectual da literatura brasileira. Nos dizeres de Candido (2000):

Ambos representam fases culminantes do particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro, procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal (CANDIDO, 2000, p.103)

O Romantismo marca, portanto, uma primeira renovação literária no Brasil, podendo ser sumarizado em dois aspectos: o Nacionalismo e o Romantismo propriamente dito – definido como o conjunto de traços estéticos e sentimentais característicos daquele período. Candido (2000) avança que o nacionalismo romântico está ligado a dois aspectos, o nativismo (sentimento de afeto pela nação) e o patriotismo (o apreço pelo país, somado à intenção de desenvolver uma literatura nacional autêntica). No nativismo, predominaria o sentimento de natureza;

no patriotismo, o da *polis*. Como o Nacionalismo independe do Romantismo, o autor observa que é o Romantismo que foi tributário daquele (e não o contrário), apesar de nem todas as obras literárias românticas manifestarem tal característica.

Para Candido (2000), o Nacionalismo foi responsável por estimular grande parte da atividade literária à época, especialmente devido ao concomitante processo na Europa a que se chamou de 'despertar das nacionalidades'; países novos e aqueles que estavam em rumos de adquirirem sua independência buscavam uma identidade, de modo que o "Nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto" (CANDIDO, 2000, p. 105). Como exposto, esse percurso também se verificou no Brasil – aí que encontramos a significância do tema de *Inocência* e sua importância.

A transição entre períodos literários costuma ser mais pedagógica que claramente delineada nos fatos; ao estabelecermos distinções entre fases literárias, muitas vezes as tendências predominantes em uma já estavam de certa forma presentes na(s) anterior(es), e muito também se preserva entre movimentos subsequentes. Mas, "como se costuma associar o Romantismo a certa expansão da subjetividade, é quase obrigatório determinar os progressos deste nos momentos de transição" (CANDIDO, 1975, p. 279). O Romantismo não trata exatamente do subjetivismo, mas sim de uma das suas modalidades – que Candido (1975) chama de "busca da singularidade da emoção":

Há nele a tendência para ressaltar o elemento que, na percepção das coisas e nos estados do sentimento, é intransferível e peculiar ao sujeito determinado. Daí os escritores se manifestarem de modo muito íntimo, não raro confidencial, despertando no leitor uma impressão de sinceridade, comunicação espontânea e autêntica das emoções. (CANDIDO, 1975, p. 279)

Inocência, apesar de ser vista pelos críticos e pelos leitores como uma obra romântica, insere-se em pleno nacionalismo predominante nas décadas de 1820 e 1830, sendo precursora do Romantismo. Como o nacionalismo preconizava acima de tudo a valorização dos elementos locais, compreende-se de sua influência a narrativa ficcional de *Inocência* e a maneira acessível pela qual Visconde de Taunay consegue apresentar a realidade do sertão de Mato Grosso com verossimilhança, ou seja, com a lógica interna do enredo que o torna verdadeiro para o leitor. “É a essência do texto de ficção” (CANDIDO, 2002, p.10).

1.3 A OBRA LITERÁRIA

A leitura de uma obra tão complexa como *Inocência*, devido à infinidade de detalhes de cada capítulo, requer muita atenção, pois apresenta o embate entre alma, paixão e emoção frente à razão, traços importantes que tendem à idealização, assim como exibe o livre desenrolar da fantasia e da imaginação, personagens que são absorvidas pela paisagem e pelos costumes do lugar, e características do regionalismo pitoresco, tal como o tratamento "pitoresco" dado a certas personagens, que parecem entrar na narrativa como espetáculo para o homem da cidade. “Essa corrente, com o passar do tempo, transformou-se, gerando a literatura sertaneja, que se estendeu às melhores tendências literárias após 1930” (CANDIDO, 1995, p. 18).

O livro *Inocência* de Visconde de Taunay é organizado em trinta capítulos e um epílogo. O título de cada capítulo é seguido por uma ou mais citações de autores variados, geralmente com a função de introdução à narrativa a ser desenvolvida naquele segmento, apresentando afinidade temática ou paródica com esta. Os autores citados em tais citações são de origens variadas e muitos deles,

estrangeiros; “[...] tais referências podem tornar-se mais um atrativo para auxiliar a desvendar os mistérios de que se reveste obra” (FARIA E ROUFFIAUX citado em TAUNAY, 2011, p. 8).

Em *Inocência* também encontramos uma série de vocábulos e expressões que aparecem em itálico ou com notações no rodapé; essas observações muitas vezes clarificam o significado de termos regionais utilizados pelas personagens, tornando mais acessível o "código do sertão" – tanto o linguístico como o ético; trazem comentários pessoais de Taunay sobre a veracidade de certas passagens do texto que possam eventualmente parecer inverossímeis ao leitor; e, de certa maneira, estabelecem um distanciamento entre o autor e os valores transmitidos na narrativa, atitude que sinaliza a intenção do autor de marcar sua condição de homem culto.

As personagens da história são clássicas do Romantismo, com emoções e sentimentalismo, só que adaptadas ao quadro regional. Artisticamente e fundidas pela ficção, elas são modeladas a partir de observações e de pessoas com as quais o autor conviveu em suas viagens durante a Guerra do Paraguai.

Cesar Zamberlan (2012) comenta que personagem Inocência foi inspirada em Jacinta, uma jovem extremamente bela – mas que, na vida real, era leprosa; o anão Tico foi inspirado fisicamente em um barqueiro do rio Sucuriú; Pereira (o pai de Inocência na obra), caracterizado na obra, entre outros elementos, pela carrancice de um mineiro velho capaz de matar pelo zelo doméstico e pela honra da palavra dada, assim como Cirino de Campos (um curandeiro que se intitula doutor/cirurgião, insolente e antipático), foram inspirados em figuras locais com as quais Taunay teve contato. No entanto, não se deve tomar os personagens descritos ao pé da letra quanto à sua veracidade: o trabalho de criação do autor também deve ser lembrado.

“Há tipos copiados fielmente, outros elaborados a partir da sugestão inicial, outros compostos com elementos tomados a mais de um modelo” (CANDIDO, 1975, p.311). As personagens recebem outras características e atributos resultantes do processo criativo do autor, ou seja, da junção entre forma e matéria, real e imaginário.

‘Martinho Pereira’, o pai de Inocência, é um homem humilde e gentil, bastante falante e dono de uma pequena propriedade rural, simbolizando o patriarcalismo que ainda havia nos sertões do Brasil. ‘Inocência’, por sua vez, uma sertaneja criada sob o domínio do pai, é também a típica heroína romântica: pura, casta, virgem, disposta a se entregar ao amor mesmo que isso lhe custe a vida. ‘Cirino Ferreira de Campos’ é um curandeiro que se denomina doutor devido à sua experiência trabalhando em uma farmácia em Ouro Preto, assim como à sua leitura do manual de Chernoviz⁷. ‘Manecão Doca’, homem com quem Pereira fez um acordo para se casar com Inocência, é um trabalhador honesto, mas que no final do romance assassina Cirino para lavar a sua honra e a da casa de Pereira. ‘Guilherme Tembel Meyer’, por sua vez, é um zoologista (naturalista) alemão que, patrocinado pelo governo alemão, desenvolve uma pesquisa sobre a fauna brasileira – em especial, sobre insetos brasileiros – que descobre uma borboleta de rara beleza e a batiza com o nome de ‘Papilio Innocentia’, uma homenagem a Inocência. O anão ‘Tonico’ (Tico), negro e mudo, é uma espécie de “cãozinho” de Inocência que desempenha um papel bastante importante na trama, uma vez que é o responsável por denunciar o caso de Inocência e Cirino – fato que culmina com a morte de

⁷ “Os manuais de medicina popular da autoria do polonês Pedro Luiz Napoleão Chernoviz (1812-1881) são situados no contexto médico do Brasil imperial, tanto como elementos de divulgação da ciência médica acadêmica, quanto como elementos da medicina popular propriamente dita (nesse caso, devido à sua larga utilização por leigos).”
GUIMARAES, Maria Regina Cotrim. Os manuais de medicina popular do Império e as doenças dos escravos: o exemplo do “Chernoviz”. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 11, n. 4, supl. p. 827-840.

Cirino. 'Maria Conga' é escrava da casa de Pereira. 'Francisco Pereira dos Santos' é o irmão mais velho que Pereira não vê há 40 anos e do qual Meyer tem uma carta de recomendação, sendo ela que lhe dá acesso à casa de Pereira. 'Coelho' é um sitiante, vizinho de Pereira, que na história é tratado como empalamado. 'Garcia' é um leproso. 'Totó Siqueira' é um homem a quem Cirino deve dinheiro. Há ainda algumas outras personagens secundárias ou figurantes, como: Leal (vizinho de Pereira); Antônio Cesário (padrinho de Inocência); Martinho de Melo Taques (o major).

Quanto à importância do narrador, Vitor Aguiar e Silva (1983) argumenta que, sem narrador, não existe história: o narrador é inerentemente o 'personagem' detentor da prerrogativa de voz narrativa. A voz do narrador tem naturalmente uma relação íntima com o foco da narrativa, uma vez que é ela quem estabelece os vínculos tanto dentro desta como desta com o leitor; o narrador é o responsável por orientar e dar espaço às demais vozes presentes no texto literário.

Em *Inocência*, Visconde de Taunay opta pela narração em terceira pessoa, podendo ser classificado como um narrador observador onisciente. Em outras palavras:

O narrador na terceira pessoa ou narrador observador é aquele que se encontra fora dos acontecimentos que está narrando, possuindo um ponto de vista imparcial. Suas principais características são a onisciência - o narrador sabe tudo o que acontece na história e, onipresença - o narrador está presente em todos os lugares da história, a todo o momento. (GANCHO, 2006, p.158)

O narrador onisciente conhece tudo sobre os personagens e sobre o enredo; ele sabe o que se passa no íntimo das personagens e sobre suas características, viaja junto com elas, acompanhando não só seus movimentos, mas também sentimentos e pensamentos.

Visconde de Taunay narra em terceira pessoa, porém apresenta algumas variações com narração em primeira pessoa, o que às vezes faz com que a voz do narrador se confunda com a do autor. De acordo com Cândida Villares Gancho (2006), quando tratamos de um texto de ficção, muitas vezes é difícil delimitar as fronteiras entre realidade e invenção; entretanto, a distinção entre narrador e autor é clara. O autor é aquele que cria o texto, enquanto o narrador é uma personagem, cuja função é contar a história por meio do discurso narrativo; assim, não se pode justificar os posicionamentos e ideias do narrador a partir elementos da vida pessoal do autor.

O tempo cronológico em *Inocência* encontra alguns marcos temporais nomeados na obra, compreendendo o período entre o dia 15 de julho de 1860 até o dia 18 de agosto de 1863. Por ser codificado na narrativa, sua extensão torna-se essencialmente significativa. A narração perfaz assim um período de três anos e trinta e três dias; a maioria dos acontecimentos ocorre entre 1860 e 1861, sendo que os dois anos seguintes constituem um espaço vazio. Convém observar que a principal parte da história se passa ao longo de aproximadamente apenas um mês, ocupando-se majoritariamente do envolvimento de Inocência e Cirino, que ocorre após a chegada dele à casa da moça em 15 de Julho de 1860, e vai até seu assassinato por Manecão. Apesar da menção específica de certas datas, em grande parte o autor não apresenta balizas temporais claras, mas sim citações do tipo: 'Ficarei fora uma semana'. Dessa forma, a duração de mais ou menos um mês é aproximada a partir de tais citações.

O espaço geográfico é elemento fundamental em *Inocência*. A obra trata de um romance de marca regionalista e sertanista, onde o espaço não se restringe somente a uma localização no mapa, mas abrange pelo contrário todos os

elementos sociais, tradições, usos e costumes, valores morais e aspectos econômicos e políticos que se encontram articulados ao contexto histórico do Brasil do século XIX – a paisagem, dessa forma, fornecendo bastante informação sobre a organização social nela refletida.

A obra literária *Inocência* se inicia com Visconde de Taunay descrevendo em detalhes a extensa e quase despovoada parte sul da província de Mato Grosso. Nela ele localiza a estrada que vai da Vila de Santana do Paranaíba ao sítio abandonado de Camapuã. Simbolicamente, a estrada significa o caminho para interior do Brasil: “... viajante, montado numa boa besta tordilho - queimada, gorda marchadeira, seguia aquela estrada” (TAUNAY, 2011, p. 22).

Como observa Edilínea Cruz (2011), o sertão é a “estrada” metafórica que os escritores-viajantes do século XIX utilizam para desbravar facetas até então desconhecidas do Brasil.

Em seguida, o primeiro capítulo da obra, ‘O Sertão e o sertanejo’, descreve em detalhes o espaço geográfico onde a história acontece:

[...] corta extensa e quase despovoada zona da parte sul - oriental da vastíssima província de Mato Grosso a estrada que da vila de Santana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até ao Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras; depois, porém, rareiam as casas, mais e mais, e caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramo, oferece-lhe momentâneo agasalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos de Miranda e Pequiri, ou da Vacaria e Nioac, no Baixo Paraguai. Ali começa o sertão chamado bruto. (TAUNAY, 2011, p. 11)

A maior parte da história se desenvolve em um lugar distante da cidade ou de qualquer forma de povoado – o sertão bruto. Uma parte, pouco extensa, da história se passa na vila de Santana do Paranaíba no Mato Grosso. Há também referências a Minas Gerais e a São Paulo.

Dotado de excelente memória visual, Visconde de Taunay, antes de dar início à história, reconstitui com fidedignidade os ambientes por onde andou:

A estrada que atravessa essas regiões incultas desenrola - se à maneira de alvejante faixa, aberta que é na areia, elemento dominante na composição de todo aquele solo, fertilizado, aliás, por um sem número de límpidos e borbulhantes regatos, ribeirões e rios, cujos contingentes são outros tantos tributários do claro e fundo Paraná ou na contravertente do correntoso Paraguai. (TAUNAY, 2011, p.12)

No cenário observado, Visconde Taunay inicia a história descrevendo a relação do homem – não propriamente a personagem, mas sim do tipo sertanejo de uma forma mais ampla – com o meio, focalizando no momento em que ele, cansado das aventuras da vida, procura a tranquilidade do casamento e da família:

Quando o sertanejo vai ficando velho, quando sente os membros cansados e entorpecidos, os olhos já enevoados pela idade, os braços frouxos para manejar a machadinha que lhe dá o substancial palmito ou o saboroso mel de abelhas, procura então quem o queira para esposo, alguma viúva ou parenta chegada, forma casa e escola e, prepara os filhos e enteados para a vida aventureira e livre que tantos gozos lhe deram outrora. (TAUNAY, 2011, p. 21)

Visconde de Taunay descreve o sertanejo típico como um “explorador dos desertos” – um tipo que, de maneira geral, não tem família ou residência fixa, e que durante a juventude tem como objetivo percorrer as terras, rios e florestas até então não desbravados. Na voz do narrador, o legítimo sertanejo “enumera as correntes caudais que transpôs, os ribeirões que batizou, as serras que transmontou e os

pantanaís que afoitamente cortou, quando não levou dias e dias a rodeá-los com rara paciência” (TAUNAY, 2011, p.19).

O interesse pela figura do sertanejo aparece também no personagem Pereira, que pode ser descrito como a própria personificação do homem sertanejo, proprietário de um pequeno lote e com de valores e comportamento rústicos. Mônica Nunes (2014) descreve o sertanejo típico como “ligado ao respeito pelas tradições patriarcais, revestidas na honra da palavra empenhada, na discrição para com as mulheres, na defesa do lar e na manutenção da integridade físico/pessoal das donzelas” (NUNES, 2014, p. 68). Segundo ela, tais preceitos orientam as ações dos homens do sertão tipicamente arcaico ou tradicional há tempos, sendo visto como virtudes:

O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático... [...] por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto da honra pessoal, o brio e a fidelidade as suas chefaturas. (RIBEIRO, 1997, p. 335)

Após demarcar o tempo cronológico, o espaço geográfico, descrever as paisagens e caracterizar o sertanejo, o autor instaura o viajante no sertão:

O dia 15 de julho de 1860 era dia claro, sereno e fresco, como costumam ser os chamados de inverno no interior do Brasil. Ia o Sol alto em seu percurso iluminando com seus raios, não muito ardentes para regiões intertropicais, a estrada cujo aspecto há pouco tentamos descrever e que da Vila de Santana do Paranaíba vai ter aos campos de Camapuã. A essa hora, um viajante, montado numa boa besta tordilho-queimada, gorda e marchadeira, seguia aquela estrada (TAUNAY, 2011, p. 22).

O viajante solitário (no caso, o personagem Cirino) entra na história pela estrada que corta o sertão, se incorporando ao meio; nesse processo, tudo se torna desafiador.

É um acaso que dá início à trágica história de amor entre Cirino e Inocência. Cirino Ferreira dos Santos, então um jovem rapaz, encontrava-se cavalcando até as terras de Leal (vizinho do pai de Inocência), medicando as pessoas no caminho para conseguir dinheiro, pois precisava saldar uma dívida adquirida em um jogo. Cirino, tendo estudado no colégio Caraça, e posteriormente tendo iniciado o curso de Farmácia na cidade de Ouro Preto, possuía a alcunha de ‘doutor’, apesar de não ser realmente médico. No caminho, Cirino encontrou Martinho dos Santos Pereira, que estava voltando de Santana do Paranaíba, onde fora tentar encontrar medicamentos para tratar sua filha Inocência. Cirino informa Martinho que possuía os medicamentos de que ele precisava; em retribuição, este podia ajudar Cirino a conseguir o dinheiro de que necessitava. Assim, os dois se encaminham juntos para as terras de Pereira, com o objetivo de tratar a doença de Inocência e de Cirino receber o dinheiro prometido.

Inocência, descrita como uma bela jovem de 18 anos, “tem cabelos compridos e finos como seda de paina, um nariz mimoso e uns olhos matadores” (TAUNAY, 2011, p. 46), e mostra total obediência ao pai. Sua criação é descrita como tendo seguido um regime antigo, longe do mundo. Para se casar com ela, Pereira escolhe Manecão – um homem criado no sertão bruto, retratado como rude e de comportamento violento. Na casa de Inocência, trabalha ainda uma escrava negra chamada Maria Conga e um anão chamado Tico que, apesar de mudo, é bastante fiel e atua como guarda de Inocência.

Inocência, então sofrendo de uma forte febre, é curada por Cirino. Os cuidados dele para com ela são tão especiais que, ao longo do tratamento, os dois se apaixonam. Devido à proibição do relacionamento imposta pelas palavras de Pereira, eles se encontram às escondidas: o laranjal é o local marcado dos encontros proibidos, pois ambos acreditam que ali ninguém os descobriria. Entretanto, Tico (o anão mudo) está atento à situação, devido a uma preocupação de Pereira em relação ao Dr. Meyer – um naturalista alemão, caçador de borboleta – e a seu ajudante José Pinho (Juque), dois forasteiros que apareceram na cidade e que acabam por serem convidados a se hospedar na casa de Pereira e Inocência. Com o passar do tempo, Dr. Meyer passa a não ser mais bem-vindo na casa devido à desconfiança de Pereira para com ele, pois o homem acredita que o alemão estaria interessado em sua filha. No entanto, o único objetivo do estrangeiro era descobrir novas espécies para os museus da Europa; a fonte da confusão era que Meyer não poupava elogios à Inocência, fosse por seu comportamento ou beleza, e a tratava com muito carinho, prestando-lhe muito respeito e atenção.

Quando Pereira começa a encontrar resistência por parte de Inocência em respeitar o acordo do casamento, ele começa a maltratá-la. Inocência rechaça a insistência do pai e jura que não irá se casar com Manecão. Pereira acha que a filha está de ‘mau olhado’ por causa do Dr. Meyer e sugere uma solução: ele ou Manecão teriam que matar o Dr. Meyer. Este, ao saber da ameaça, zomba dela, o que deixa Pereira envergonhado. O mal-entendido, contudo, é revelado por Tico, que, após testemunhar o amor entre Cirino e Inocência, explica a Pereira o que estava acontecendo (do seu jeito, por gestos) com a filha dele.

Ao saber do rival, Manecão passa a seguir os passos de Cirino, até que um dia o aborda na estrada, tira uma garrucha da cintura e atira à queima roupa em

Cirino. O curandeiro, agonizando, implora ao mineiro Antonio Cesário (padrinho de Inocência) que não a deixasse se casar com Manecão.

No dia 18 de agosto de 1863, Dr. Meyer apresenta sua mais recente descoberta – uma nova espécie de borboleta, até então desconhecida, a que ele chama de ‘*Papilio Innocentia*’, em homenagem a uma linda jovem que conhecera no sertão do sul do Mato Grosso, chamada Inocência – e é prestigiado pela Sociedade Geral Entomológica (SGE) germânica e pela imprensa:

O que há de mais digno de admiração, dizia O Tempo (*Die Zeit*), em toda a imensa e preciosíssima coleção trazida pelo Dr. Meyer das suas viagens, é sem contestação *uma borboleta, gênero completamente novo e de esplendor acima de qualquer concepção. É a Papilio Innocentia...* [...] O nome, acrescentava a folha, dado pelo eminente naturalista àquele soberbo espécime foi graciosa homenagem à beleza de uma donzela (*Mädchen*) dos desertos da Província de Mato Grosso (Brasil), criatura, segundo conta o Dr. Meyer, de fascinadora formosura. Vê-se pois que também os sábios possuem coração tangível e podem, por vezes, usar da ciência como meio de demonstrar impressões sentimentais de que muitos não os julgam suscetíveis. (TAUNAY, 2011, p. 207).

O romance termina com a aclamação do Dr. Meyer, exatamente no mesmo dia do aniversário de morte de dois anos de *Inocência*: “seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Santana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade”(TAUNAY, 2011, p. 207). Como aponta Zamberlan (2012), tal desfecho é coerente com espírito do Romantismo vigente à época e também com o Realismo que então se desenhava quando se pensa nas leis vigentes no sertão. Tal fim é adequado aos dois movimentos e sintetiza bem o processo de combinação entre a observação do mundo real e o trabalho artístico criativo. Zamberlan observa que esse processo encontra paralelo com uma história contada pelo próprio Visconde de Taunay em seu livro *Memórias* (escrito entre 1880 e 1889), em que ele

conta que viveu um período com uma índia chamada Antonia, que teria sido comprada do pai dela na região central do Brasil e com a qual o autor teria tido um relacionamento feliz até ter sido obrigado a voltar à cidade. Abandonada, a índia morreu:

Embelezei-me de todo por esta amável rapariga e, sem resistência, me entreguei ao sentimento forte, demasiado forte, que em mim nasceu. Passei, pois, ao seu lado dias descuidosos e bem felizes, desejando de coração que muito tempo decorresse antes que me visse constrangido a voltar às agitações do mundo, de que me achava tão separado e alheio. (TAUNAY, 1948, p.187 citado em CANDIDO, 1997, p. 280)

Inocência, assim, como comentou Carlos Alberto Iannone (citado em ARAÚJO & ARAÚJO, 2010, p. 174), retrata o clássico universo romântico em que o amor contrariado é ligado à morte, mas em que a naturalidade dos tipos e a descrição acurada dos hábitos, costumes e cenas da vida sertaneja, assim como da linguagem regionalista, fazem com que Visconde de Taunay consiga ir além do padrão do Romantismo, também descrevendo o espaço geográfico do sertão com o interesse de dar fôlego a uma literatura que representasse o Brasil do seu tempo, do século XIX.

1.4 A OBRA FÍLMICA

O romance *Inocência* de Visconde de Taunay foi sujeito a três adaptações para filmes; elegemos a realizada em 1983 como objeto para este trabalho. O filme foi produzido e filmado no Brasil, sendo de longa metragem (duração de cento e quinze minutos) e com direção e roteiro de Walter de Lima Júnior; produção de Lucy e Luis Carlos Barreto; co-produção Embrafilme; fotografia e câmera Pedro Farkas; música de Wagner Tiso; e montagem de Raimundo Higino. “A montagem

cinematográfica reflete as formas de pensamentos, seja das personagens, seja dos espectadores” (MARTIN, 2003, p. 175).

Walter Lima Junior⁸ adapta o romance, cento e dez anos após a sua publicação, motivado pelo seu desejo de romper com o cinema que se fazia até então, descrito por ele como “obcecado pelo contemporâneo e pelo histórico” (MATTOS, 2002, p. 264, citado em ZAMBERLAN, 2012, p. 135). Zamberlan (2012) observa que sua obra apresenta influências notáveis do Cinema Novo do estilo do cineasta Glauber Rocha; nela, Walter Lima Junior retorna a um estilo de cinema mais antigo, como o cinema narrativo de Humberto Mauro ou de Vitor Lima Barreto – curiosamente, dois cineastas que tentaram adaptar *Inocência* para as telas mas que não obtiveram êxito –, dando-lhe uma nova roupagem. Zamberlan considera que Walter Lima Júnior fez justiça aos esforços desses dois cineastas em sua adaptação do livro para o cinema, especialmente pelo fato de ele tê-lo feito a partir de um roteiro originalmente produzido por Lima Barreto e dotado de várias indicações de Humberto Mauro.

Como acima observado, esse filme foi a terceira adaptação do romance de Visconde de Taunay para o cinema: a primeira foi feita por Vittorio Capellaro, em 1915, e a segunda por Lulu de Barros em 1949. Além dessas, o romance também foi adaptado em 1973 para a televisão, no programa *Caso especial* da TV Globo, com direção de Domingos Oliveira, e José Wilker e Irene Stephania no elenco.

⁸ “Cineasta brasileiro, bacharel em Direito pela Universidade Federal Fluminense (UFF), atuou na direção de diversos documentários para a televisão brasileira, começou escrevendo críticas para jornais diários. Em 1963, conheceu Glauber Rocha que o convidou para fazer assistência de direção em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Seu primeiro longa-metragem foi *Menino de engenho* (1965), uma adaptação do romance de José Lins do Rego. Dirigiu vários filmes, entre eles *Inocência* (1983) prêmio de direção em Brasília e prêmio Coral no Festival de Havana. Atualmente é professor no curso de Direção Cinematográfica da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e na Pontifícia Católica Universidade (PUC - Rio).” WALTER LIMA JÚNIOR, . Disponível em: <http://noticias.wiki.br/nw/Walter_Lima_J%C3%BAnior> Acessado em 10 jul. 2016.

Na adaptação de *Inocência* para o cinema, Zamberlan (2012) ressalta que Walter Lima Júnior teve por base a realidade do livro mas sem a mesma postura de Taunay, abordando os temas da ideia romântica do amor ligado à morte, da fidelidade à palavra dada sendo respeitada até as últimas consequências, e os hábitos, linguajares e costumes típicos do sertão do século XIX com um misto de ceticismo e interesse pela estranheza, contrastando com a visão documental de Taunay acerca dos mesmos elementos; o diretor tinha consciência de que o filme seria algo estranho à sua época – em parte pela mudança da sensibilidade, em parte por muito da obra retratar o sertão pitoresco interiorano do século XIX.

Como analisam Sarah Carneiro Araújo & Francisco Régis Frota Araújo (2010), a releitura de Walter de Lima Junior diz respeito, principalmente, ao autoritarismo patriarcal contra o esforço passional de um casal apaixonado para seguir a vontade de seus corações, pois, no Brasil do século XIX, “o poder patriarcal se confunde com o absoluto aniquilamento da vontade pessoal da figura feminina, sem falar no extremo zelo pela palavra empenhada” (COUTINHO, 1999, p. 4). Ele faz, portanto, uma leitura com um novo olhar, mas procura assemelhar o filme ao texto literário, aproximando-se do processo pelo qual um romance procura amparar-se na realidade observada e/ou vivenciada (ZAMBERLAN, 2012).

Em suas observações gerais sobre adaptações fílmicas de obras literárias, Silva (2012) nota que filmes, para retratarem a mesma história das obras em que se baseiam, mobilizam outro tipo de linguagem: uma performance visual em tempo real, pela qual os pensamentos das personagens não podem mais ser mostrados em palavras e sim por meio das expressões faciais dos autores, e em que o clima geral da história precisa de amparar em outros elementos, como a trilha sonora e demais símbolos escolhidos ao longo da narrativa. Araújo & Araújo (2010) apontam a

adequação, por exemplo, da trilha sonora elegida por Walter Lima Júnior como suporte para a narrativa fílmica:

O ponteiro da música folclórica de Catulo da Paixão Cearense (luar do sertão) e outras eruditas canções a enaltecer/pontuam o clima de suspense noturno dos encontros fortuitos do jovem médico com sua adolescente paixão, através de artimanhas medicamentosas aplicadas no pai ciumento, capaz de fazer Pereira cair em profundo sono, de escaladas na janela de Inocência, de esperas noturnas intermináveis pela amada no meio da mata virgem, somente realça a força da imagem cinematográfica. (ARAÚJO E ARAÚJO, 2010, p.180)

No filme, a história de amor de Inocência e Cirino é reconstruída a partir de elementos intrínsecos ao processo audiovisual. Walter de Lima Júnior recria um mundo já realizado na literatura em que já há enredo, personagens e um estilo específico do autor utilizando seu próprio código expressivo – as imagens – para obter uma obra fílmica original, criando uma linguagem com imagens visíveis equivalentes às invisíveis descritas por Taunay.

No filme, as imagens ficam expostas ao espectador, diferentemente das imagens do livro, criadas pela mente do leitor a partir do texto escrito; isso não significa, contudo, que as imagens fílmicas não sejam assimiladas intelectualmente para serem compreendidas. Nesse sentido, tudo que é mostrado no filme tem sentido, e na maioria das vezes um significado subjacente que só é revelado através da reflexão. Pode-se assim dizer que “toda imagem implica mais do que explicita” (MARTIN, 2003, p. 92).

A adaptação de qualquer obra literária para o cinema segue uma série de passos pré-definidos, não tendo o processo sido diferente com *Inocência* de acordo com Araújo & Araújo (2010): teve-se início com a escolha do elenco, seguido do enquadramento escolhido (como quais lentes seriam utilizadas e que ângulos

captariam de forma mais adequada a narrativa), assim como a decisão pela textura de imagem, movimentação, ambientação, montagem, ritmo, trucagem, efeitos especiais, sonorização e música.

O elenco do filme foi composto pelos atores Fernanda Torres (Inocência); Edson Celulari (Cirino); Sebastião Vasconcelos (Martinho Santos Pereira); Ricardo Zambeli (Manecão); Chico Dias (Juca); Chica Xavier (Maria Conga); Rainer Rudolph (Meyer); Manfredo Colassanti (padre); e Fernando Torres (Cesário).

No livro, a personagem Inocência possui cabelos longos e pretos, nariz fino, “faces mimosas”, “cílios sedosos”, “boca pequena” e “queixo torneado”. Uma jovem de beleza deslumbrante, tal como descrita por Visconde de Taunay:

Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces. Era o nariz fino, um bocadinho arqueado, a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado. (TAUNAY, 2011, p. 51)

Em ambas as obras, ela é considerada por seu pai uma menina frágil, igual a “uma redoma de vidro que tudo pode quebrar” (TAUNAY, 2011, p. 46); pode-se especular que sua fragilidade na realidade não esteja associada ao fato de ela realmente ser frágil fisicamente, e sim à facilidade com que, na visão do pai, ela pudesse se deixar ser envolvida por um homem a tal ponto que poderia tornar sua casa um lugar vergonhoso, degradar os que estão à sua volta, e transgredir as leis morais impostas pelo sertão.

A forma como Inocência se manifesta em cada obra, entretanto, é singular, como sublinha Zamberlan (2012): enquanto no romance Inocência é ausência, definindo-se pelos vazios, no filme ela é sempre presença, materializando-se no filme em todas as cenas em que, no livro, ela era simplesmente sugerida, o jogo de

luzes em cada cena responsável por traduzir diferentes estados de alma, em um recurso próprio do processo audiovisual – pois “trabalhar a luz é uma forma de se criar além do texto, além da representação” (MATTOS, 2002, p. 272). Para Flávio de Matos (2002), a luz quente amarela representa a febre, o aprisionamento, os espaços fechados, enquanto a luz fria azul seria a libertação, o romance, o espaço aberto e o luar.



Figura 1 – Luz amarela, a febre.
Fonte: INOCENCIA. Walter de Lima Junior. Brasil, 1983.



Figura 2 – A luz do luar, o romance.
Fonte: INOCENCIA. Walter de Lima Junior. Brasil, 1983.

O cineasta David Neves, em artigo escrito para a revista *Filme Cultura*, também reforça o aspecto visual da luz no filme *Inocência*. Diz ele:

Acho que o azul é a cor predominante de Inocência. Há planos transcendentais quando essa cor esparge por certas frestas, um amarelo ouro que nos aproxima dos nichos e dos altares iluminados de nossas igrejas coloniais. É que Inocência é ave noturna, melhor seria dizer crepuscular. (NEVES, 1984, p.76)

Zamberlan (2012) observa que, ao sublinhar a diferença entre a presença de Inocência em cada obra e também no que concerne a composição visual do filme de uma maneira geral, a cena em que Inocência é vista pelo pai enquanto se banha merece atenção:



Figura 3. Inocência flagrada pelo pai.
Fonte: INOCENCIA. Walter de Lima Junior. Brasil, 1983.

O autor aponta que a composição e a luz na cena lembram aquelas de um quadro acadêmico; “a elaboração dos planos parece ligada a uma pesquisa iconográfica que remete às artes plásticas, tal qual ocorre na composição da paisagem que remete a quadros de Taunay, no caso o avô do escritor” (ZAMBERLAN, 2012, p.138).

Zamberlan (2012) comenta ainda que a opção de Walter Lima Júnior em não matar Inocência ao final do filme revela uma escolha artística interessante, pois permite que o diretor termine o filme com a personagem na cama em uma nova cena de transe, o que remete à cena inicial, como um ciclo. Além disso, antes da

aparição das personagens, o autor aponta que Walter Lima Junior revela, logo no início, durante os créditos, duas imagens que auxiliam a guiar o filme:

Uma crisálida se abre e, em tempo real, transforma-se em borboleta, configurando a metáfora que liga casulo a claustro e que, sugerida na obra literária, foi bastante explorada no filme e ganhou ainda mais sentido com a primeira imagem de Inocência, febril e delirante na cama, sem que se possa definir se essa imagem se relaciona à maleita que acomete a personagem no início da narrativa ou ao seu desfecho, após a morte de Cirino. A atemporalidade da imagem remete a um ciclo como o da borboleta, metáfora do estado intermediário em que se encontra Inocência, entre o não ser e a vida e, entre a vida e a morte. (MATTOS, 2002, p. 268)

Na sequência, as personagens passam a fazer parte do espaço geográfico e cultural que contextualiza o filme. Predominam entre as imagens iniciais aquelas relativas à natureza, mas que apenas sugerem aos espectadores o sertão de Mato Grosso, pois Walter Lima Júnior utilizou a Barra de São João, distrito do município de Casimiro de Abreu, e a Floresta da Tijuca, ambos na cidade do Rio de Janeiro, para cenários de locação da filmagem de *Inocência*.

Casimiro de Abreu é um município litorâneo, polo do turismo ecológico e rural. Rios, cachoeiras e o próprio mar são suas grandes atrações, principalmente no distrito de Barra de São João. A trajetória histórica tanto do município de Casimiro de Abreu quanto da Floresta da Tijuca justificam a escolha de Walter Lima Junior. Na Barra de São João, localizada no Município de Casimiro de Abreu, nasceu em 1839 o poeta Casimiro José Marques de Abreu (da 2ª geração do Romantismo), enquanto a escolha da Floresta da Tijuca se justifica por ser uma mata cerrada semelhante ao espaço geográfico visualizado e descrito por Visconde de Taunay.

Os cenários fictícios escolhidos por Walter Lima Júnior demonstram a visão original do autor acerca do Brasil do final do século XIX; nos espaços geográficos

retratados é tempo de doenças graves, em que os costumes ainda se encontram rígidos e os princípios da honra são seguidos à risca por homens de índole violenta e dominadores no que tange suas famílias (e, principalmente, suas mulheres ou filhas), mas em que também se insinua a ideia das paixões impossíveis, das juras de amor sussurradas e das fugas de casais apaixonados na calada da noite. Os cenários do filme acolhem os personagens. É neles que acontece a história de amor de Cirino e Inocência:

Cirino é médico viajante, agarrado ao velho compêndio de Chervoniz. Em suas andanças à cata de clientes, encontra Martinho Pereira, sertanejo que fora à Vila de Santana comprar quinino para sua filha Inocência, com malária. Menina bonita, frágil, sempre resguardada pelo pai e vigiada por um servo anão, ela não tem vontade própria e o pai já lhe escolheu um marido, Manecão, rico fazendeiro que representa a possibilidade de aumento de patrimônio para o velho Martinho. Mas ao entrar no quarto da menina, peça sagrada da casa e proibida para estranhos. Cirino de imediato se encanta por ela e não consegue mais esquecê-la. O hábito sertanejo de hospedar viajantes traz à casa de Martinho o alemão Meyer, cientista naturalista em pesquisas de insetos e plantas tropicais. Meyer carrega em sua bagagem, além de uma infinidade de tipos de borboleta, uma carta do irmão de Martinho, que o alegra muito e o faz ter grande simpatia pelo entomologista. Ignorante e analfabeto, o pai de Inocência se impressiona com a sabedoria e o objeto de estudo do estrangeiro; Martinho não só lhe oferece a casa, como também lhe concede a honra de apresentar a filha, já recuperada da febre. Meyer se surpreende com a beleza da menina e confessa sua surpresa pelo mau costume brasileiro de esconder as mulheres. O constrangimento é grande e o pai fica enfurecido com a ousadia do alemão. Os dias passam Meyer caçando borboletas na floresta, Martinho indignado com seu hóspede, lamentando a ausência de Manecão que poderia tomar uma atitude, Cirino curando e procurando Inocência. Inocência se descobrindo apaixonada. Ela percebe que já não pode mais controlar seu coração: apesar de escondida, vigiada e sem vontade própria, ela vai se libertando através do amor de Cirino. Até que os dois se encontram, escondidos sob o luar do sertão, embriagados de paixão. No entanto Tico, o anão mudo, a tudo assiste. Cirino propõe fuga a Inocência, que não vê esperança para os dois – a promessa do pai a Manecão não pode ser quebrada. A única saída é Cirino pedir ao padrinho dela, a

quem Martinho deve favores, que interceda por eles. O alemão parte, tirando um peso das costas do sertanejo, e Cirino também, a pretexto de buscar mais remédio para os doentes. É quando chega Manecão. Inocência se recusa a vê-lo e diz que só se casará com o homem que ama. Martinho atribui a Meyer a mudança em sua filha; o Manecão sai para matá-lo e Tico vai com ele. Na vila de Santana, ao apontar para o alemão, Manecão fica sabendo que não é ele e sim o doutor o amado de Inocência. Cirino conversa com o compadre de Martinho e este, impressionado com a paixão do rapaz, lhe promete uma resposta em três dias. É o tempo da tragédia. Inocência tenta fugir de casa, mas o pai a impede; a doença recrudescer. Manecão acha Cirino no local do encontro com o padrinho. Quando este chega, com a resposta positiva, é tarde demais. Separados, cerceados, Cirino e Inocência vivem um amor puro, eterno, libertador, acima do bem e do mal, mas para sempre impossível. (SINOPSE citado em ACERVO DE FILMES, FILMOGRAFIA BRASILEIRA, 2010)

Ao final do filme, como observa Zamberlan (2012), apesar de a metáfora da borboleta – anteriormente utilizada para simbolizar Inocência – persistir por meio da imagem de uma borboleta que pousa na cruz do túmulo em que está enterrado Cirino, a morte de Inocência não chega a se concretizar, apesar de ela tampouco estar viva. Para o autor, esse estado intermediário em que Inocência termina também serve como metáfora “[d]a indefinição entre ser e não ser e [d]a impossibilidade de ser ante a opressão da lei” (ZAMBERLAN, 2012, p. 139), que, no caso dessa narrativa, trata-se dos costumes patriarcais do sertão e do instinto dominador de seu pai. Tais pontos também se encontram representados cinematograficamente na cena em que Inocência tenta fugir de seu pai, e também na cena final, com o lençol esvoaçante a sua volta:



Figura 4. Última aparição de Inocência no filme.
 Fonte: INOCENCIA. Walter de Lima Junior. Brasil, 1983.

Uma outra diferença entre filme e romance é que a reunião solene da Sociedade Geral Entomológica (SGE) germânica não se encontra representada naquele, uma vez que ao roteirista interessava “tão somente a realidade brasileira sertaneja retrata[ndo] ao expectador o essencial da trama amorosa, a não ser pela figuração da borboleta colorida que serve de pano de fundo para o aparecimento dos letreiros da película” (ARAÚJO & ARAÚJO, 2010, p.183). Em outras palavras:

Os créditos revelam um a um todos os atores e atrizes, técnicos e diretores artísticos e visuais do filme, resumindo numa única imagem de uma linda borboleta aberta e colorida, fixa e imóvel, perenizando a descoberta científica do intruso alemão, hóspede de Pereira e, supostamente pelo pai da moça um descarado apaixonado por Inocência, mas que apenas pesquisava papilos e borboletas, e que, perante a sociedade entomológica germânica perpetuou o nome de Inocência. (ARAÚJO E ARAÚJO, 2010, p.184)

O filme *Inocência* proporciona a Walter Lima Júnior o prêmio de direção em Brasília e o prêmio Coral no Festival de Havana. Os recursos da direção de arte como escolha de locações, cenários autênticos, vestimenta e *design* das personagens foram alguns dos critérios elencados para justificar o merecimento do filme pelos prêmios recebidos.

É com *Inocência*, defende Zamberlan (2012), que Walter Lima Júnior inicia uma nova fase em sua carreira no cinema, sedimentando – em conjunto com muitos outros adeptos do Cinema Novo, assim como de teóricos de outros períodos – a posição acerca da impossibilidade de compreender a espécie de “modernidade conservadora” que sempre perpassou a nação. Como ressalta o autor, no filme, não há ode à ciência – tão comum em filmes da época –, mas sim um retorno poético ao delírio brasileiro quando defrontado com a impraticabilidade do indivíduo de assumir autonomia sobre sua vida por ainda estar imerso em uma sociedade repressiva e profundamente marcada por costumes e valores antigos. Como sublinha Zamberlan, “cabe lembrar que Walter Lima Júnior filmou *Inocência* em 1983, período em que o Brasil se redemocratizava, mas vivia, ainda, cercado de incertezas” (ZAMBERLAN, 2012, p.149).

2 DIVERGÊNCIAS GEOGRÁFICAS ENTRE AS OBRAS

Devido ao interesse de se adaptar obras literárias para o cinema, a teoria cinematográfica tem se debruçado frequentemente sobre a questão das similaridades e/ou disparidades entre o cinema e a literatura.

Historicamente, Silva (2012) identifica que o cinema tem se voltado para a literatura desde que percebeu-se a capacidade existente daquele também para contar histórias; assim, “a literatura ajuda o cinema em sua experimentação estética, uma vez que, quando o cinema se afirmou como o grande meio para contar histórias, tirou essa obrigação da literatura (TAVARES, 2006, citado em SILVA, 2012, p.194).

A identificação do cinema com os estilos originários de outras artes já fora observada desde o início da década de 1920, de acordo com Bordwell (1997). Sua característica como “arte de contar histórias”, entretanto, foi mais veementemente sublinhada nos anos 50, característica que aproximou o cinema de artes como o teatro ou a própria literatura. Epstein (1983, citado em SILVA, 2012, p. 182), comentando sobre as similaridades do cinema com a literatura, nota que, ao passo em que essas artes aproximam o leitor ou o espectador da vida criada pela arte, elas não a revelam completamente, meramente sugerindo-a, permitindo a eles o processo de descoberta e construção.

As duas artes, literatura e cinema, apesar de se relacionarem em alguns aspectos, também apresentam pontos divergentes devido a suas próprias naturezas: a linguagem do escritor é a palavra, enquanto a do cineasta é a imagem.

A palavra é sempre polissêmica — tem muitas significações, que o leitor pode escolher com o vagar que julgar necessário. A literatura pode e, às vezes deve, se dar ao luxo de ser ambígua. As imagens também podem ter vários significados, mas no cinema a anfibologia pode gerar uma indesejável perplexidade e deve,

portanto, ser usada com rigor. As imagens, no cinema, têm um impacto (emocional e intelectual) e uma velocidade que impedem uma vagarosa interpretação dos seus significados. Lidamos, pois, com recepções estéticas diferentes. (FONSECA citado em TELES & OMENA, 2009, p. 02)

Maria de Lourdes Teles & Maria Aparecida Omena (2009) ponderam, assim, que a diferença na linguagem leva o cineasta a necessariamente criar novas possibilidades para a narrativa, uma vez que a experiência imagética do texto literário não pode ser recuperada da mesma maneira no cinema. Dessa forma, como observou Ismail Xavier (2003), não é esperado que a adaptação fílmica se baseie tão somente no texto original; considerando que o cineasta e o escritor não terão a mesma sensibilidade no tratamento do tema, assim como o fato de que muitas adaptações fílmicas são desenvolvidas em um tempo posterior àquele da publicação da obra literária, é natural que o cineasta também inclua em seu trabalho o seu próprio contexto, de certa forma “atualizando” o romance mesmo quando se tem como objetivo reproduzir os valores originais da obra.

A questão da fidelidade da adaptação fílmica em relação à obra literária é polêmica. Para Robert Stam, teórico e crítico do cinema, a adaptação fílmica é uma obra de arte original, sendo diferente da obra literária de origem devido à natureza de sua linguagem:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal... (STAM, 2008, p. 20)

Uma obra literária, segundo Robert Stam (2008), pode motivar variadas adaptações, uma vez que as possibilidades de interpretação do texto literário lhe permitem ser analisado sob diferentes aspectos – inclusive os que contemplam os

espaços geográficos, ou seja, as paisagens, e as relações que se estabelecem entre as pessoas (e suas condições sociais, econômicas, políticas, etc.) entre si e em relação à própria natureza.

O filme e o romance *Inocência* apresentam divergências entre si, como seria de se esperar uma vez que se considere que as obras não são produzidas no mesmo contexto temporal ou cultural e cineasta e autor não compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidade, apesar de ambos desenvolverem seus enredos em espaço geográfico e tempo delimitado — o sertão do Brasil.

O sertão, no romance e no filme, representa um espaço geográfico aberto, símbolo comum de liberdade, que sugere caminhos para o futuro e convida para a ação. Neste sentido, o sertão “não tem caminhos trilhados, nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelem algo, é como uma folha na qual se pode imprimir qualquer significado” (TUAN, 2013, p. 72).

No filme, o sertão é um espaço aberto e exposto e reflete os valores sociais e culturais que contextualizam o Brasil rural do século XIX. Ele se apresenta como um vasto território onde não há cercas delimitando as propriedades; “as cercas só eram usadas para proteger a roça do gado e onde os vaqueiros se trajavam com uma indumentária *sui generis* feita inteiramente de couro” (ZANOTTI, 2012, p. 35).

O sertão, sob a perspectiva geográfica, faz parte da configuração territorial brasileira. Conforme Santos (1979), a configuração territorial de um país é a soma dos sistemas naturais existentes em sua área, acrescidos do trabalho feito pelos homens sobre esses mesmos sistemas. Deve-se cuidar, entretanto, para não se confundir configuração territorial com espaço geográfico. No primeiro, a realidade vem da materialidade; no segundo, “o espaço reúne a materialidade e a vida que a

anima” (SANTOS, 1979, p. 51). Desse modo, o espaço é a conceito geográfico verdadeiramente total e também dinâmico, uma vez que resulta dos contínuos processos de geografização da sociedade sobre as paisagens que fazem parte da configuração territorial de uma localidade.

A noção de território assume uma abordagem política quando considerada em relação ao espaço geográfico de um país, pois além de aspectos políticos, ela também acomoda aspectos sociais, econômicos e culturais, que se definem por meio dos movimentos da sociedade no perpassar de diferentes e subsequentes momentos históricos. Assim, o território pode ser compreendido como o termo político para o espaço de uma nação, dotado tanto de aspectos geográficos resultantes do trabalho do homem sobre a natureza quanto de suas atividades, da organização social e das relações que se estabelecem no que concerne a produção e a ocupação do espaço.

Dessa maneira, para Santos (1978, citado em SARNET & SILVA, 2008) o território antecede o espaço geográfico, e é em sua utilização que o espaço é criado. Os limites em si do território não são alterados ao longo do tempo, ainda que ele esteja sujeito a mudanças ao longo da história; cada período define como o território será organizado, de acordo com as condições econômicas, políticas ou sociais do momento. Desta forma, a cada período histórico os elementos estão sujeitos a ocuparem diferentes posições no esquema temporal e espacial, e a cada momento “o valor de cada qual deve ser tomado da sua relação com os demais elementos e com o todo” (SANTOS, 1985, p. 09).

No romance, o momento histórico e o caráter cíclico do tempo são determinantes no percurso de exposição sobre o território que Visconde de Taunay denomina de sertão, e que simbolicamente representa a porta de entrada para

explorar o interior do Brasil. Como já exposto, o sertão é o meio que os escritores regionalistas encontram, na literatura, para desvendar um lado do Brasil até então mantido às sombras – o Brasil interiorano e não civilizado, conforme descrito em *Inocência*: “Cada ano que finda traz-lhe mais um valioso conhecimento e acrescenta uma pedra ao monumento da sua inocente verdade” (TAUNAY, 2011, p. 19).

No romance e no filme, a estrada é o caminho seguido por Cirino que, sendo a representação do sertanejo viajante, deixa-se levar pela curiosidade por novas terras e não hesita em acompanhar o desconhecido Pereira simplesmente por ambos seguirem pelo mesmo caminho (o que o leva a saber da doença de Inocência e a todos os acontecimentos subsequentes).

No filme, o tempo ou a ocorrência das ações das personagens é codificado por imagens – é o tempo real. Como argumenta Maria do Rosário Bello (2008), a particular capacidade do cinema (seja pela sua relação com o tempo, seja por sua conexão estreita com a iconicidade devido à sua linguagem) para captar e transmitir a realidade do universo físico faz com que ele “estabeleça com o real uma relação de tipo profundamente narrativo” (BELLO, 2008, p. 75). Por consequência, Walter Lima Júnior tem recursos suficientes para que o romance de Visconde de Taunay possa ser adaptado, bem como pode escolher o que deve reforçar e descartar no filme, em um processo de traduzir a linguagem literária para a linguagem cinematográfica; “ao adaptar um romance, o cineasta tem de moldar o material do romance” (JOHNSON, 1982 citado em SILVA, 2012, p.181).

A conciliação entre tempo e espaço geográfico no romance é evidente: “no dia seguinte, quando o clarão da aurora acorda toda aquela esplêndida natureza, recomeça ele as caminhadas, como na véspera, como sempre” (TAUNAY, 2011, p. 18). Nesse sentido, pode-se afirmar que o tempo passa e o espaço geográfico se

modifica com ele. Já no filme, tempo e espaço são configurados pela continuidade dos acontecimentos, sendo criados a partir dos recursos cinematográficos que constituem o fluxo narrativo. Dessa forma, “os recursos cinematográficos auxiliam a contar histórias, entremeiam temporalidades e espacialidades diversas, específicas do cinema” (STAM, 2008, p. 34).

O espaço geográfico descrito no romance é amplo e complexo. Já a região demarcada que vai da Vila de Santana do Paranaíba aos campos de Camapuã é o lugar onde se desenrola a trama entre Cirino e Inocência. Em ambas as obras, a região significa o espaço do vivido, ambiente em que se desdobram as relações sociais e as interações. Como definiu Santos (1997):

Região e o lugar não têm existência própria. Nada mais são que uma abstração, se o considerarmos a parte da totalidade. Os recursos totais do mundo ou de um país, quer seja o capital, a população, a força de trabalho, o excedente, etc., dividem-se pelo movimento da totalidade, através da divisão do trabalho e na forma de eventos. A cada momento histórico, tais recursos são distribuídos de diferentes maneiras e localmente combinados, o que acarreta uma diferenciação no interior do espaço total e confere a cada região ou lugar sua especificidade e definição particular. Sua significação é dada pela totalidade de recursos e muda conforme o movimento histórico. (SANTOS, 1997, p. 131)

A região, tal como definida por Santos e como explica Thiago Brito (2010), é diretamente dependente das ações tomadas na realidade; o tempo do mundo oferece uma pletera de possibilidades, enquanto é o tempo do lugar que determina a efetivação dessas potencialidades. Devido ao ser o locus das interações sociais, a região deixa de ser uma delimitação geográfica arbitrária para passar a ser uma extensão social compartilhada, “de vizinhança e de copresença”.

No mesmo sentido, falar de região, conforme aponta Claval (2014), é falar da realidade social já existente. *Inocência* relaciona-se com o social na medida em que

tem por pano de fundo uma região em particular e desenvolve uma relação íntima com esse fundo. A região que vai da Vila de Santana do Paranaíba aos campos de Camapuã, onde fica a casa de Pereira, é também onde Visconde de Taunay dá início a história de amor de Cirino e Inocência. Nela, ele detalha o espaço geográfico do local e os elementos naturais que lhe compõem: paisagem natural, clima, flora, fauna, regime de queimada e de chuvas:

Mui variadas se mostram paisagens em torno. [...] Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravata entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 2011, p. 12,13)

No romance, Visconde de Taunay apresenta os elementos naturais do sertão com emoção e imaginação. Na concepção de Claval (2010), isso é possível porque a mente humana abrange dois tipos distintos de geografias: uma, que compreende a observação e a experiência, é dotada de uma dimensão social; e outra em que sobressaem-se as vontades humanas, relacionada aos frutos da imaginação e às aspirações individuais e coletivas.

O filme, em contraste, pouco revela os elementos da natureza que delineiam o sertão – possivelmente pela escolha das locações escolhidas, similares mas distantes do sertão propriamente dito. Mas, ao se levar em conta que, para os romancistas com tendência realistas, o estudo da natureza explora também a faceta

que contempla a convivência que se desenvolve entre ela e os homens, pode-se então dizer que o filme contempla essa questão por meio das personagens que interagem com o meio e a cultura do sertão. Desta forma, os determinantes para a adaptação de *Inocência* dizem respeito aos aspectos oriundos do contexto social na qual a obra literária é escrita, e ao momento histórico em que o amor entre Cirino e Inocência acontece. Os elementos da natureza são apenas componentes do cenário que faz o filme acontecer.

Independentemente de se lidar com obras literárias ou fílmicas, compreende-se que o espaço geográfico, além de contemplar os elementos da natureza, é compreendido também por um conjunto de instancias que simbolizam relações sociais do passado e do presente. Como explica Santos (1979), ele é constituído por uma estrutura que representa essas relações que acontecem e se manifestam por meio de processos e funções. Nesse sentido, “o espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares” (SANTOS, 1979, p. 122).

O espaço geográfico, elaboram Saquet & Silva (2008), é portanto construído a partir de processos, sendo um conjunto organizado de formas e funções historicamente condicionadas e socialmente determinadas. No filme, o espaço geográfico é aquele socialmente organizado no Brasil do século XIX, com suas formas e funções definidas de acordo, pois se trata do local de residência de um povo e reflete sua vida em constante reorganização.

Cada época possui um olhar específico para o espaço geográfico que nela se apresenta, pois, como observa Ângelo Serpa (2007), o movimento permanente da

sociedade faz com que ela esteja sempre subordinada às normas do espaço preexistente, o que faz dele um todo estrutural. Portanto:

Seria impossível pensar em evolução do espaço se o tempo não tivesse existência no tempo histórico, (...) a sociedade evolui no tempo e no espaço. O espaço é o resultado dessa associação que se desfaz e se renova continuamente, entre uma sociedade em movimento permanente e uma paisagem em evolução permanente. (...) Somente a partir da unidade do espaço e do tempo, das formas e do seu conteúdo, é que se podem interpretar as diversas modalidades de organização espacial. (SANTOS, 1979, p. 42-43)

A importância da dimensão histórica no âmbito da geografia é enfatizada por Milton Santos (1985); para ele, “a noção de espaço é inseparável da ideia de sistema de tempo ainda que os elementos do espaço variem de acordo com o movimento da história” (SANTOS, 1985, p. 22).

A paisagem é, na maioria dos casos, um produto não planejado da natureza. Nesse sentido, nenhuma concepção estética global organiza sua elaboração, mas isso não impede que as pessoas não sejam indiferentes à sua beleza e à qualidade dos ambientes nos quais vivem ou visitam. “A partir do momento em que a paisagem se torna um objeto de contemplação e, é valorizada por razões estéticas, as relações dos grupos com o espaço mudam de natureza” (CLAVAL, 2014, p. 320).

No romance, a paisagem é o resultado da observação; como definido por Iná Castro (2002, citado em CASTRO, 2004), o conceito de paisagem é derivado do processo cognitivo que se constroi a partir das representações do imaginário social e vem carregado de valores simbólicos. Geograficamente, a paisagem é o domínio do visível. Em outras palavras, “ela não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc [...] a paisagem é um conjunto de formas heterogêneas, de idades diferentes, pedaços de tempos históricos representativos

das diversas maneiras de produzir as coisas, de construir o espaço” (SANTOS, 2008, p. 40).

O filme evidencia a natureza dual da paisagem, que é ao mesmo tempo real e representação. Nesse sentido, as paisagens são muito mais do que simplesmente aquilo que é visível; elas são o resultado da interação dos elementos da natureza com a ação humana. As paisagens trazem as marcas da cultura do lugar e, ao mesmo tempo, também a influenciam. Nessa mediação, “os grupos humanos asseguram sua posse sobre o espaço e submetem-se a sua influência” (BERQUE, 1995 citado em CLAVAL, 2014, p. 34).

A paisagem, no romance e no filme, cristaliza momentos e períodos históricos da sociedade do século XIX em seu processo de constituição e transformação. Visconde de Taunay atribui valores à paisagem, transformando-a em espaço, ou seja: ela nada tem de fixo, de imóvel, e é somente quando ela se une à sociedade que obtém-se então o espaço.

Em um determinado momento histórico, a paisagem representa um estado da história congelado, mas participa também da história em desdobramento, e é isso que se encontra no filme. São suas “formas que realizam no espaço as funções sociais” (SANTOS, 2002, p. 107). O espaço é o presente, uma construção horizontal e única. É evidente no filme que “a paisagem é um conjunto de formas, que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as animam” (SANTOS, 2002, p. 103).

A aproximação da literatura e do cinema com geografia proporciona à última a possibilidade de notar como os seus próprios conceitos são retratados na produção do texto literário e da reprodução de imagens. O romance e o filme

Inocência são dois processos de composição que apresentam formas e mecanismos estéticos distintos, ainda que similares sob alguns aspectos, também quanto aos conceitos que envolvem o espaço geográfico.

2.1 NARRATIVA LITERÁRIA E FÍLMICA

A capacidade de elaborar narrativas é um elemento inerente aos homens. E desta forma as narrativas acabam se confundindo com a histórias dos povos, justamente porque elas são transmitidas entre as gerações, e passam a integrar a cultura das nações. Assim, nós as encontramos em todos os tempo, lugares e sociedades. Na visão de Roland Barthes:

Não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida. (BARTHES, 1987, p. 103)

Unindo os que narram e os que as experienciam, a narrativa retrata uma série de acontecimentos. “A narrativa é uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIM, 1994, p. 205), quem narra, por sua vez, define o momento em que a informação é passada e o como é feita – independente de ela ser literária ou fílmica.

Tanto em um romance quanto em um filme, as narrativas são importantes para o desenrolar de uma história, no entanto elas são distintas. No romance, a narrativa é ficcional, ela é escrita para o leitor que deve reconhecer que a condição estabelecida é a da sugestão de um mundo que só se torna possível através do estabelecimento de certos signos escritos que são arbitrários. No filme, por outro lado, as palavras são desempenhadas para o espectador, trata-se de um drama em

que se cria um universo por meio de signos icônicos audiovisuais, em outros termos, por meio da imagem. Referindo-se precisamente a esta distinção, Aguiar e Silva, esclarece:

A ficção, com efeito, representa a interação, do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma ação particular com o estado geral do mundo, com a totalidade da sua época, com o terreno substancial em que ela se inscreve e se desenvolve. [...] O drama, por sua vez, procura representar também a totalidade da vida, mas através de ações humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 206 - 207)

A partir dessa concepção, pode-se afirmar que a narrativa é uma estrutura identificável tanto em obras literárias quanto nas fílmicas, uma vez que ambas não só evidenciam certos componentes estruturais comuns, bem como permitem estabelecer a base para uma identificação dos elementos transferíveis de um romance para um filme.

A narrativa se estrutura sobre certos elementos essenciais, sem os quais ela não existe, a saber: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. De acordo com Gancho (2014), o enredo tem um núcleo cercado pela noção de conflito que irá determinar o nível de tensão (expectativa) aplicado nas narrativas. O conflito se desenrola tanto no espaço físico e quanto no psicológico e aponta para a angústia da personagem, de tal modo que o “enredo e personagens exprimem os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam (CANDIDO, 1981, p. 354).

O tempo é outro elemento essencial da narrativa. Ele se efetua através da linearidade do discurso que assim passa a compor os fatos, mesmo que isto não ocorra obrigatoriamente em sequências. Sarmiento (2012, p.16), ao tratar do

elemento tempo, ressalta: "é essa matéria de fatos que constitui o movimento da ação em todas as formas narrativas, sejam as literárias ou as visuais". A autora afirma ainda que na narrativa literária o tempo é fundamental, tendo em vista que a narrativa repousa na representação da ação. E o tempo decorre da constituição do discurso em uma série de movimentos subsequentes, sendo estes movimentos podem ser ou não articulados linearmente.

Segundo Bello (2008), na narrativa fílmica o tempo não descreve, ele mostra, o que implica que o tempo nunca cessa. Aquele que assiste está exposto a um desenrolar temporal, mas também dentro dele, uma vez que não tem controle sobre esse desenrolar e devendo respeitá-lo. "Ao espectador é exigido, portanto, um respeito por esse tempo que se desenrola diante dos seus olhos, sob pena de atentar contra a obra a que assiste" (BELLO, 2008, p.113).

O tempo, na obra fílmica, realiza-se por intermédio da linearidade do discurso que arranja os fatos sequenciados pelas imagens, os quais dependem da movimentação e da sonorização, especialmente porque as referências visuais do espectador "[...] devem se apresentar de modo que o espaço e o tempo permaneçam claros, homogêneos e se encadeiem com lógica" (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 27).

Como argumenta Bello (2008), nos filmes, é preciso que a continuidade do desenvolvimento das ações sejam coerentes, não sendo possível que o tempo, apresentado linearmente, dê saltos, de tal modo que é imprescindível que a sequência do tempo seja apresentada de maneira fiel, mesmo que se esteja tratando de uma situação não factível. "Nos filmes, há sequências de tempo que tem que se ajustar umas às outras, e não pensamentos que tenham que se ajustar uns aos outros" (WENDERS, 1990, citado em BELLO, 2008, p.114).

O tempo cadencia os acontecimentos, sem eles não é possível narrar uma história. Em uma obra literária e fílmica quem vive os acontecimentos são as personagens, que vivem em tempos e espaços geográficos que podem ser abertos ou fechados. Na obra literária “as personagens são vistas no tempo. [...], descrever esse tempo é revelar as personagens. Assim, é precisamente o contingente que interessa ao romancista” (POUILLON, 1974, p.21). Em uma obra literária ou fílmica as personagens podem ser classificadas: protagonista, personagem principal; antagonista, personagem que contraria a protagonista; e as personagens secundárias que são aquelas que ocupam papéis menos importantes na narrativa. Desta forma, as personagens dão sentido ao enredo.

O espaço geográfico, por sua vez, é intrínseco à narrativa, por ser ali que se desenvolvem os acontecimentos e as personagens. Ele é caracterizado a partir do imbricamento no espaço temporal daquilo que é experienciado pelo sujeito. Este espaço é plural devido a suas múltiplas instanciações em diferentes períodos históricos, sendo assim percebido no imaginário do leitor ou do espectador e fazendo com que o passado e futuro sejam presentificados. A conciliação entre o tempo e espaço é muito importante em narrativas literárias ou fílmicas, pois conforme o tempo passa o espaço deve se modificar com ele.

É fundamental salientar que o cinema, ao contrário da literatura – que por conta da sua natureza monódica não pode simultaneamente descrever o tempo, a ação e o contexto espacial em que ela tem lugar –, tem a capacidade de conectar a sua dimensão diacrônica (sucessiva, temporal) à sua dimensão sincrônica (simultânea, espacial). Dada a iconicidade da imagem cinematográfica, espaço e tempo são apresentados concomitantemente, ou seja, o espaço é inerente ao tempo. No cinema, o espaço está sempre presente; na literatura, não.

Em obras fílmicas, a construção do espaço visual depende de outros atributos fundamentais, entre os quais poderiam ser destacados tanto a posição daquele que observa, o receptor da mensagem, quanto daquele que narra. Também é preciso enfatizar o jogo de luz e as oposições entre sombra e luz. Pode-se compreender o espaço cinematográfico como ilusório, constituído como espaço-significação. Nesse sentido, ele se aproxima do espaço da narrativa literária.

Todos os elementos descritos são importantes para a construção de uma narrativa, seja ela literária ou fílmica. Entretanto, no caso de filmes, esses elementos se apresentam complexamente por conta da forma de expressão cinematográfica, devido a densidade informacional cuja natureza é simultânea e não explicitada. No romance, por outro lado, esses elementos são descritos e explicados; ao passo que no filme são apresentados de maneira encadeada, o que exige do espectador a familiaridade com algumas convenções cinematográficas.

O que é importante notar é que a narrativa fílmica é construída no espaço dinâmico, ao contrário da narrativa literária que para existir depende de uma dimensão descritiva e, portanto, é estática.

2.2 ROMANCE E FILME

O filme *Inocência* é uma arte que se aproxima da literatura pela forma da narrativa. O cinema procura na narrativa da literatura uma forma de se legitimar; primeiro, pelas frequentes adaptações de obras literárias; segundo, pela contratação de escritores como roteiristas. Para os cineastas, a narrativa da literatura é uma fonte de temas interessantes, pois se a obra literária é bem sucedida, o sucesso da adaptação fílmica é garantido.

As obras fílmicas, segundo João Batista de Brito (2006), devem muito às obras literárias, já que os filmes elaboram seu processo narrativo tendo como base a

narrativa dos romances do século XIX. É interessante notar que o cinema se desenvolve em um momento que pode ser considerado vanguardista na literatura, e ainda assim os idealizadores desta nova arte optam, neste primeiro momento, em seguir o modelo romancista do século XIX, apresentando histórias de maneira delimitada: com começo, meio e fim. *Inocência* é uma delas, apesar de sua adaptação fílmica ser vista de modo distinto por aqueles que lêem a obra e por aqueles que apenas assistem ao filme.

O romance e filme são linguagens artísticas diferentes e promovem um debate de conexões e divergências geográficas apesar do cineasta Walter de Lima Junior ter em comum com Visconde de Taunay o processo narrativo. As narrativas se diferenciam, pois os recursos usados nas obras são diferentes, o que possibilita afastamento e aproximação entre o romance e o filme, sendo que alguns elementos são adaptados para o filme, como personagens e história, e outros mudam e se transformam.

A narrativa, no romance e filme, sob a perspectiva geográfica, distingue-se e se contrasta porque as características intrínsecas do texto literário não tem a mesma expressão na linguagem do cinema. Isto ocorre também, segundo Assis Brasil (1997, p.12), “um romance não vive de idéias filosóficas ou moralizantes, assim como um filme não vive de idéias literárias que a imagem não possa absorver e transmitir”. Mas não se deve esquecer que:

[...] as narrativas e as imagens nem sempre descrevem o mundo que existe. Elas falam de mundos criados pela mente: são contos e falam de um universo de fadas; são utopias e falam de um futuro impreciso. As pessoas têm a capacidade de construir, para além do que os seus sentidos lhes revelam lugares que sejam mais de acordo com suas inclinações íntimas, seus sonhos e suas aspirações (CLAVAL, 2008, p.17).

É preciso destacar que o romance “é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa” (MITRY citado em BRITO, 2006, p.146). Neste sentido, existem diferenças que dificultam as adaptações, mas não impedem que haja uma intersecção. Essa oposição entre cinema e literatura é destacada por Brito (2006) no que diz respeito ao uso do espaço e do tempo: o “romance é conceitual e mediatizado e no filme espetáculo presentificado, o espaço aparece sempre no primeiro como temporalizado e, o tempo, no cinema, sempre como espacializado” (BRITO, 2006, p.146). Como explica Sarmiento (2012), isso ocorre pois, na literatura, o leitor realiza uma construção mental que tem como origem a decodificação do discurso verbal, ao passo que o cinema tem seu ponto de origem na imagem estabelecida.

O enredo, em ambas as obras, contextualiza-se a partir do encontro ao acaso entre Cirino e sr. Pereira, assim como a partir da paixão que passa a acometer o doutor, e na intensidade do perigo que passa a se tornar latente conforme as relações vão se estabelecendo:

O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo (em particular do romance). Deve-se, sobretudo notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço - temporais ao motivo do encontro... (BAKHTIN, 2010, p. 349)

O espaço é fundamental para a organização tanto da obra literária quanto da fílmica. “[...] o espaço adquire contornos de uma matéria-prima essencial, transformando-se em tema, personagem e linguagem dos textos” (DAVERMI, 2011, p. 438). Encontra-se um exemplo de uso do espaço no romance quando Taunay relata: “[...] caminha-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até

o retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões [...]” (TAUNAY, 2011, p. 11).

O tempo narrado no romance é cíclico e se traduz, como apontou Cruz (2011), na sensibilidade do sertanejo captada e transmitida pelo narrador, apresentando um cenário construído a partir da palavra e do silêncio e que demonstra a força do espaço onde a vida se une com a natureza. Visconde de Taunay traz para a narrativa esse paisagismo único e que ganha força com o desenrolar da obra:

É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar à pressa jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo num trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreita azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura. (TAUNAY, 2011, p. 14)

O lugar da estrada, no romance e filme, é onde se inicia o diálogo, ou seja: a narrativa se desenrola a partir dos viajantes que ingressam no sertão por meio da estrada, onde também, segundo Visconde de Taunay, “são frequentes os desvios que da estrada partem de um e outro lado e proporcionam na mata adjacente trilha mais firme, por ser menos pisada” (TAUNAY, 2011, p.12).

A estrada, em ambas as obras, é o caminho que leva a Camapuã. É o lugar do encontro ocorrido ao acaso entre Cirino e Pereira, encontro esse responsável por delinear o restante dos acontecimentos e desencontros na narrativa e a partir do qual o romance se constrói. No romance e no filme, os desencontros são provocados pela entrada do viajante na casa de Pereira, sendo eles:

O desencontro entre Cirino e Inocência, pela impossibilidade de viver o amor proibido. O desencontro entre Manecão e Inocência, em função da falta de amor; o

desencontro entre Pereira, Meyer e Cirino em função da desconfiança de Pereira com relação a Meyer. O desencontro entre Pereira e Cirino ocorre no momento em que Pereira percebe que foi traído por Cirino no qual depositou total confiança. Indignado com o fato, deseja matá-lo. O desencontro entre o pai e a filha se efetiva no desfecho, momento em que Inocência declara para o pai que não mais se casaria com Manecão, Pereira não aceita e rompe com os laços de afetividade com a filha. (CRUZ, 2011, p. 5)

O espaço da casa é um lugar importante no desdobrar tanto da narrativa literária quanto da fílmica. No filme, ela é o objeto estável que mais chama a atenção do espectador, e talvez seja sintomático que, em ambas as obras, seja o lugar de encontro e desencontro entre Cirino e Inocência. Mikhail Bakhtin (2010) fundamenta a importância do encontro entre personagens na literatura:

É um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo (em particular do romance). Deve-se, sobretudo notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço - temporais ao motivo do encontro... (BAKHTIN, 2010, p. 349)

As narrativas, no romance e no filme, apresentam um tempo cíclico bem delimitado com as chegadas e partidas dos viajantes. Nesse ínterim, é relevante notar que o ato de Pereira autorizar que Cirino se hospedasse em sua casa, ainda que humilde, faz parte das tradições do sertão, de acordo com o romance de Visconde de Taunay: “[...] Pois meu rico senhor, eu moro a meia légua do Leal, torcendo a esquerda, e se vosmecê não tem compromissos lá com o homem, faz - me muito favor, agasalhando-se em teto de quem é pobre, mas amigo a servir” (TAUNAY, 2011, p. 25).

Entretanto, a quebra do acordo de hospitalidade, parte das tradições dos moradores do sertão e que colocam em prática tal costume ao se depararem com

visitantes, também pode ser responsável por causar desequilíbrio na rotina ou na família sertaneja. Em *Inocência*, como apontado por Nunes (2014), tal desequilíbrio acontece no lar de Pereira quando este desconfia que um de seus hóspedes esteja interessado em sua filha; não há apenas a quebra da confiança e da rotina estabelecida na casa, mas também o surge o desejo por parte de Pereira de reparação por tal ofensa. A autora observa que, na lei do sertão, o lar injuriado só se dá por satisfeito por meio da morte do infrator, tal como prometeu Manecão a Pereira no romance de Visconde de Taunay:

– Meu Deus, exclamou com dor, em que mundo vivemos nós? Um homem entra na minha casa, come do que eu como, dorme debaixo do meu teto, bebe da água que carrego da fonte, esse homem chega aqui e, de uma morada de paz e de honra, faz um lugar de desordem e vergonha! Não, mil raios me partam!... Não quero mais saber que esse miserável respire o ar que respiro. Não! Mil vezes, não! E desde já enxoto a canalhada que trouxe, gente do inferno como ele!... Hei de cuspir-lhes na cara... Pinchá-los fora como cães que são!... Ladrões!... Eu... Interrompeu-o Manecão com calma: - Não faça nada... (TAUNAY, 2011, p. 197).

No decorrer da narrativa, tanto literária quanto fílmica, várias transformações ocorrem no interior da casa, gerando conflitos irreversíveis entre filha e pai que culminam na morte de Cirino (e na de Inocência, no livro). A casa é um edifício relativamente simples; no entanto, por inúmeras razões, é um lugar que proporciona abrigo e corresponde às necessidades sociais: “é uma área onde uns se preocupam com os outros, um reservatório de lembranças e sonhos” (TUAN, 2013, p. 202).

No Romantismo, muitas vezes o conflito dos romances encontra-se na impossibilidade da realização amorosa frente às expectativas ou normas da sociedade: frequentemente a família não deseja a união do casal apaixonado, ou então um dos dois encontra-se social ou religiosamente impossibilitado ou acredita que não é merecedor do amor de seu par. O amor também é quase sempre

retratado como a única forma do herói (ou, eventualmente, do vilão) romântico se redimir de seus erros. As narrativas em *Inocência*, romance e filme, contemplam essas características.

Em síntese, as narrativas em *Inocência* geograficamente são afins, mas com linguagens e com processos opostos. Elas resultam do uso de códigos referentes a dois sistemas semióticos distintos, isto é, ambas implicam processos de semiose dependentes de convenções específicas e de inter-relações particulares, cujos traços fundamentais foram evidenciados e discutidos.

3 CULTURA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, SIGNIFICADO E SUBJETIVIDADE

A literatura romântica do Brasil oitocentista em oposição aos moldes rígidos do classicismo traz a valorização da cultura, da representação social, do significado e da subjetividade humana.

A valorização da cultura de um povo é desenvolvida unicamente pelos seres humanos, sendo transferida entre os indivíduos, passando de uma geração a outra através da comunicação, o que irá influir na determinação dos comportamentos e dos valores humanos. A cultura também é responsável pela definição da identidade pessoal e social. Em outras palavras:

Quando recebe e interioriza sua bagagem cultural, o indivíduo aprende os papéis que ele deveria ter em tal ou tal circunstância. Ele aprende também que um papel bem interpretado leva a recompensas e, mal interpretado, a penalidades. Deste modo, valores são integrados nos sistemas de relações institucionalizadas que asseguram o funcionamento da sociedade (CLAVAL, 2008, p. 27).

Inocência, romance e filme, valoriza a cultura da realidade sertaneja. Isso ocorre nas duas obras, independente do fato de que suas personagens sejam inseridas em um determinado tempo e espaço geográfico ficcionais e as narrativas se diferenciem. Romance e filme refletem o confronto entre o mundo rural e urbano, sendo que ambas tratam do deslocamento espacial do homem da cidade para o campo.

Logo no início do romance, este deslocamento passa a ser retratado, visto que Visconde de Taunay faz uma descrição do sertão e do sertanejo, diferenciando o mundo urbano do rural. Aspecto esse que se justifica devido ao fato de que “à medida que o conhecimento geográfico foi sendo ampliado os poetas puderam usar ambientes naturais contrastantes para evocar um sentido de distancia e separação” (TUAN, 2012, p. 73). No filme, por outro lado, este deslocamento é retratado de

outra maneira, visto que não existe descrição do sertão tampouco do sertanejo, e então são as vestimentas e o linguajar das personagens que separam o homem urbano do rural.

As duas obras refletem a identidade dos grupos culturais, e revelam os costumes regionais típicos do sertão como: patriarcalismo, analfabetismo, credices e hospitalidade (CRUZ, 2011). Portanto, as representações sociais em ambas as obras não podem ser encaradas como realidades exclusivamente individuais, dado que sua natureza é essencialmente social, sendo fundamental para a consolidação do espírito dos seres humanos.

No romance as representações sociais são descritas por Visconde de Taunay por meio de elementos simbólicos e expressas por palavras. Pelo uso da palavra escrita ele expressa seu pensamento ou opinião a respeito de diversos fatos. Desta forma, “os sentidos atribuídos às palavras e aos gestos são construídos socialmente e se apóiam no âmbito da situação real e concreta dos indivíduos que as emitem” (FRANCO, 2004, p.170).

Uma das maneiras através das quais podemos apreender as representações sociais contidas no romance é através dos diálogos entre as personagens, diálogos estes que legitimam o sentido da cultura sertaneja. Mas, elas não falam somente do que existe, no romance estão relacionadas à existência de Visconde de Taunay que exprime o mundo que sente, e que subjetivamente concebe através da experiência vivida, portanto:

Muitos lugares, altamente significantes para certos indivíduos e grupos têm pouca notoriedade visual. São conhecidos emocionalmente, e não através do olho crítico ou da mente. Uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar. [...] A arte literária chama a atenção para áreas de experiência que de outro modo passariam despercebida. (TUAN, 1983, p. 180)

Visconde de Taunay em *Inocência* recria a realidade. Nesse processo, enquanto membro da sociedade, o autor transfere para o texto parte de suas experiências vividas (ADORNO, 2003). Para Yi - Fu Tuan (2013), a experiência é vencer perigos, é aventurar-se através daquilo que não conhecemos e experimentar o ilusório e o incerto.

A cultura, as representações sociais e a experiência influenciam na interpretação do espaço geográfico, do mesmo modo que a subjetividade também faz parte deste processo, o que dá ao espaço contornos subjetivos e objetivos. “O espaço subjetivo pertence ao mundo mental: significa o coração das coisas, o aspecto interno da experiência...” (TUAN, 2013, p. 150). A subjetividade explícita é uma atitude romântica, pessoal e íntima, típica do Romantismo. “É a libertação do mundo interior, do inconsciente, é o primado exuberante da emoção, imaginação, paixão, intuição, liberdade pessoal e interior. Romantismo é liberdade do indivíduo” (COUTINHO, 2004, p. 9).

A subjetividade no romance é expressa por meio do mundo visto através da personalidade de Visconde de Taunay. O que ele revela é atitude pessoal, mundo interior, cujo estado de alma é influenciado pelo mundo exterior. Nesse sentido, a subjetividade das imagens românticas, no romance e filme, abre as portas da imaginação. “A imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser, do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1998, p.19).

Inocência, romance e filme, contemplam aspectos que estão intimamente relacionados ao espaço e ao lugar, isto porque, como aponta Tuan (2013, p.73), “as vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade”, portanto, espaço e lugar são termos familiares que representam experiências comuns e sociais.

As experiências sociais estão diretamente relacionadas à cultura, a qual se apropria da natureza e do meio habitado, atuando desta forma na construção do espaço geográfico e transformando o que é expresso na paisagem. Em *Inocência*, as paisagens simbolizam o território nacional. Visconde de Taunay, romancista, com tendências naturalistas, não está voltado somente para a expressão do eu, mas para o relato de fatos do mundo real, de acontecimentos sociais de um território, de uma região, do sertão. No filme as poucas paisagens que aparecem na tela representam o Brasil colonial do século XIX.

Visconde de Taunay, romancista, com tendências naturalistas, representa a tendência do romance naturalista que "não estava voltado para a expressão do 'eu', mas para o relato de fatos do mundo real, de acontecimentos sociais" (SANTANA, 2009, p.5); sendo que Taunay trata especificamente dos acontecimentos de uma região, o sertão. No filme, por sua vez, as poucas paisagens que aparecem na tela representam o Brasil colonial do século XIX.

As paisagens, em *Inocência*, romance e filme, emergem segundo as experiências de Visconde de Taunay como escritor e as de Walter de Lima Junior como cineasta. Nesse sentido, a "paisagem é a experiência direta de cada um, a sua maneira de perceber e sentir as coisas e os seres, o contexto não desaparece, mas ele é concebido como o conjunto das impressões que já modelaram a sua sensibilidade" (CLAVAL, 2008, p.34).

Como apontam Furnaletto e Kozel (2014), a relação que a sociedade estabelece com o espaço e natureza é expresso na paisagem. E tendo em vista que a paisagem é expressão de uma civilização, bem como ela transmite os usos entre as gerações, ele pode ser compreendida como sendo a marca e a matriz da cultura.

Portanto, a análise da paisagem não deve se restringir aos elementos visuais, pois assim não seria possível levar em conta seus aspectos físicos e simbólicos.

De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos, não apenas a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo). (BERQUE, 1998, p. 87 citado em FURNALETTO E KOZEL, 2014, p. 226)

A paisagem para Paul Claval (2014) nunca reflete com precisão todos os aspectos de uma cultura, ou seja, nem sempre a realidade visível esclarece completamente a cultura que contextualiza o espaço. As paisagens, de acordo com Yi-Fu Tuan (2013), são visivelmente distintas ao longo do globo, sendo que os grupos se distinguem no modo de percebê-las e ordená-las, apesar de que em geral se faça distinção entre terra e céu.

Em *Inocência*, Visconde de Taunay, por estar envolvido pela paisagem do lugar, não faz distinção entre céu e terra, a vegetação camufla todos os referenciais: o sol, a lua e as estrelas. O autor organizou as paisagens em função da percepção que tinha delas, não ficando indiferentes às suas qualidades, a sua harmonia e sua beleza:

Como são belas aquelas palmeiras! O estípite liso, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de pecíolos longos e canulados, em que assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes. Na base em torno da copa, pendem amparados por largas espatas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia, revestida de escamas romboidais e de um amarelo alaranjado, desafia por algum tempo o férreo bico das araras (TAUNAY, 2011, p. 16).

A qualidade visual das paisagens é registrada quando se é um autor como Visconde de Taunay. A qualidade da paisagem é a percepção que chega aos sentidos, e é sempre um processo apreensão que é seletivo. Conforme Milton Santos (2008), cada sujeito percebe paisagem de forma distinta, sendo a tarefa do geógrafo a de ultrapassá-la como aspecto, para chegar ao seu significado. “Sentir o lugar significá-lo, leva tempo. É um conhecimento inconsciente” (SANTOS, 2008, p. 72).

Visconde de Taunay dá significado ao lugar, o sertão, a partir de suas experiências repetidas, dia após dia, ao longo dos anos. Ele considera as dimensões constitutivas dos habitantes do sertão, onde homem e mulher configuram-se como seres que assimilam significativamente a cultura patriarcal herdada, o amor à terra e o apego ao seu espaço original, não no sentido de propriedade, mas no sentido de amor à natureza e à terra, e da preservação da flora e fauna. Em outros termos, o amor configurado na preservação do seu habitat original. Significar o lugar, portanto, “é uma mistura singular de vistas, sons, cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais...” (TUAN, 2013, p. 224).

Espaço e lugar são bem definidos no romance e filme. O conceito de espaço é mais abstrato do que de lugar, portanto, “o espaço, necessidade biológica de todos os animais, é também para os seres humanos uma necessidade psicológica, um requisito social e um atributo espiritual” (TUAN, 2013, p. 77).

Lugar é segurança, é um centro ao qual é atribuído valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação. O lugar pode ser desde a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria, de modo que o que surge como espaço indiferenciado passa a ser lugar conforme é conhecido e atribuído valor a este, isto porque:

As idéias de espaço e lugar não podem ser definidas umas sem as outras. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço e, vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa, cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar, (SANTOS, 1979, p. 36)

A estrada, no filme, é lugar, indica movimento, pausa, e assim sendo é localização. No romance, o caminho e a pausa ao longo da estrada constituem um lugar maior: o lar da personagem Pereira. “... a minha estradinha. Meta-se nela, Sr. Cirino, em frente ia parar no Leal, minha fazendola, começa neste ponto à beira do caminho e vai parar por aí afora até bem longe, um mundo de alqueires de terra, que nem tem conta” (TAUNAY, 2011, p. 31).

A meta das personagens Pereira e Cirino, de acordo com Yi Fu Tuan (2013), é uma das três categorias de lugar que se diferenciam entre si: a primeira, quando o movimento é em uma direção, sem pensar em volta, as outras duas são lar, acampamentos ou paradas no caminho. No filme, o espaço habitado — a casa, o lar de Pereira — é representado por imagens. É neste ambiente em que ocorre a maior parte dos diálogos entre as personagens. No romance, Visconde de Taunay descreve através de palavras claramente o espaço humanizado, o lugar, a casa, onde habita Pereira e Inocência, a extensão do sertão:

Casarão vasto e baixo, coberto de sapé, com uma porta larga entre duas janelas muito estreitas e mal abertas. Na parede da frente ...[...] fora da vertical, grandes rachas longitudinais mostravam a urgência de serias reparações em toda aquela obra feita de terra amassada e grandes paus-a-pique ...[...] Ao oitão da direita existia encostado um grande paiol construído de troncos de palmeiras, ...[...]. Corrido na frente de toda a vivenda via-se um alpendre de palha de buriti, sustentado por grossas taquaras... [...]. Internamente era ela dividida em dois lanços: um todo fechado, com exceção da porta por onde se entrava, e que constituía o cômodo destinado aos hóspedes, outro, à retaguarda, pertencia à família. [...]. Era de barro compacto e socado o chão desta sala... [...] vendo-se nele

sinais de que as vezes ali se acendia fogo: pelo que estavam o sapé do forro e o ripamento revestidos de luzidia e tênue camada de picumã que lhes dava brilho singular... (TAUNAY, 2011, p. 39 - 40)

Como salienta Cruz (2011), metaforicamente, casa e sertão estão em diálogo, já que o sertão pode ser compreendido como extensão da casa. Geograficamente, a casa está infiltrada nele. Subjetivamente, a casa traduz a mesma atmosfera de solidão do sertão. “Ambos estão infiltrados em espaços áridos e representam fronteiras interculturais” (CRUZ, 2011, p. 9), portanto, como apontou Tuan (2013), o espaço se transforma em lugar conforme ganha definição e significado. A casa, no romance e no filme, representa o espaço privado, fechado, humanizado, assim, é lugar. “É um mundo de significado organizado” (TUAN, 2013, p. 219). Além de ser uma extensão da estrada, a casa é o lugar dos encontros e desencontros de Cirino e Inocência.

De acordo com Cruz (2011), em *Inocência*, a casa possui forte simbologia. Tanto no romance como no filme, a casa comunga com Pereira, que pelo controle da entrada de pessoas se torna o mediador do exterior com o interior da casa. De maneira cordial, a personagem Pereira convida o viajante para sua casa: “Pois então, interrompeu Pereira, ponha pé no chão e pise forte, que o terreno é nosso. Minha casa, já lho disse, é pobre, mas bastante farta e a ninguém é fechada” (TAUNAY, 2011, p. 39). Ainda segundo Cruz (2011), dessa maneira, a casa é o abrigo onde, através dos viajantes, ocorre o encontro entre o rural e o urbano. “Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente (BACHELARD, 2003, p. 87).

Em *Inocência*, romance e filme, a casa corrobora com a tipificação de Inocência que vive fechada neste espaço, sem vida social. Na casa, Inocência tem uma vida serena, resguardada pelo carinho do pai. Essa relação com a casa é

alterada quando a personagem percebe que há uma vida prazerosa fora deste espaço. É neste momento que a casa passa a ter relação com aprisionamento (CRUZ, 2011).

Ainda segundo Cruz (2011), a presença de Pereira na casa constitui a matriz que assegura a transmissão de uma parte essencial da vida social de Inocência. A casa, seu espaço interior, é o único universo em que Inocência transita. Isto aponta para o perfil da mulher, resguardada para o casamento, idealização típica no Brasil do século XIX:

Esta obrigação de casar as mulheres é o diabo! Se não tomam estado ficam jururus e fanadinhas..., se casam podem cair nas mãos de algum marido malvado... [...] Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é em geral corrente nos nossos sertões e traz como conseqüência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas... (TAUNAY, 2011, p. 46)

Os costumes e códigos sociais vigentes no século XIX ditam que a mulher não pode ter contato com outros homens, somente a quem o patriarca da família concede autorização. No sertão do Brasil, não há diferença: “Aqui no sertão do Brasil, há o mau costume de esconder as mulheres. Viajante não sabe de todo se são bonitas, se feias, e nada se pode contar nos livros para conhecimento dos que lêem” (TAUNAY, 2011, p. 89). Desta forma Pereira, pai de Inocência, controla a vida da filha, procurando resguardá-la para o casamento.

No romance e filme, a personagem Pereira é vigilante e repressor da sexualidade feminina. Uma mulher, para esta personagem, só deve ver um homem desconhecido no caso de enfermidade. “Homem nenhum, sem ser muito chegado a este criado, pisou nunca no quarto de minha filha... Eu lhe juro... Só em casos destes, de extrema precisão” (TAUNAY, 2011, p. 48). É somente a doença que permite Cirino entrar no quarto para medicar Inocência que está com malária.

Logo, como apontou Cruz (2011), os espaços casa, quarto, no romance e no filme, subjetivamente estão relacionados a lugares de isolamento, prisão, separando Inocência do mundo exterior. Preservada no ambiente doméstico como forma de proteção contra os perigos do espaço público, Inocência é uma jovem inocente e obediente.

É importante destacar que no século XIX o espaço público era tipicamente reconhecido como um espaço destinado aos homens enquanto o espaço privado era reservado para as mulheres. No romance e no filme, poucos são os momentos em que Inocência não aparece restrita ao espaço privado, no quarto – lugar que inspira Cirino os mais variados sentimentos:

Quando Cirino penetrou no quarto da filha do mineiro, era quase noite... Cirino com os olhos fixos, a fisionomia meditativa e um pouco de palidez, que denunciava a íntima comoção, não se fartava de admirar a beleza da gentil doente. E tomando-lhe a mão, apertou-a com ardor entre as suas, retendo-a, apesar dos ligeiros esforços que para retrain, empregou ela por vezes. Com efeito, de volta à sala dos hóspedes, não pode mais conciliar o sono e, sem que houvesse conseguido fruir um só momento de descanso, viu raiar a aurora. Parecia-lhe que o peito ardia todo em chamas a subirem-lhe às faces, abrasando-lhe o pensamento (TAUNAY, 2011, p. 50 - 70)

A enfermidade de Inocência, marcada pelo delírio crescente causada pela febre, faz aflorar uma paixão. Tanto no *romance* como no filme, é na casa que ocorrem os encontros amorosos entre Cirino e Inocência. O primeiro encontro no quarto de Inocência. O quarto, simbolicamente significa o espaço privado, sagrado. Ele é diferente do espaço circundante, profano:

Um espaço sagrado difere do espaço profano porque tem uma carga emotiva muito forte: ele aparece ao mesmo tempo como muito atrativo e ameaçador, porque está marcado pela presença da divindade ou de forças sobrenaturais. No coração do

espaço sagrado existe muitas vezes uma zona tão perigosa que só os sacerdotes a podem visitar. (CLAVAL, 2008, p. 21)

Conforme salientado por Nunes (2014), Inocência, doente e encerrada em seu quarto, torna-se mais vulnerável para os sentimentos em relação a Cirino, o que leva a uma alteração em sua conduta e sua personalidade. A escuridão do quarto, no filme, serve para indicar que Inocência está em uma situação extrema, sem possibilidade de libertação. Como aponta a autora, a ausência de luz simboliza as trevas, o castigo e a morte.

Ainda segundo Nunes (2014), Inocência optou pela morte para não precisar se submeter aos desejos do pai e ter que se casar com um parceiro indesejado. Neste sentido, Cirino "revela-se como o reflexo de outro mundo, um mundo de descobertas, reações, revoluções e renúncia" (NUNES, 2014, p. 84).

Com estas mudanças, ao final do romance, o espaço habitado descrito por Visconde de Taunay não volta a ser o mesmo:

A casa não volta mais a ter a harmonia anterior. O poder patriarcal é retomado, no entanto é nítida a transformação do espaço e da personagem. Instauram-se outro tempo e outro espaço que representam o lugar da punição e da não felicidade. O quarto que poderia ser o leito do amor entre Inocência e Cirino passa a ser o leito em que a morte é aguardada pela jovem numa atmosfera de inércia absoluta. (CRUZ, 2011, p.12)

Finalizando, pode-se afirmar que a cultura é a agregação de todas as práticas carregadas de sentido que permeiam a existência humana; sendo que a geografia cultural, por sua vez, interessa-se pelas ações do homem que dão contornos específicos, gerando efeitos na superfície terrestre. Estas ações são influenciadas e influenciam na constituição das representações sociais, as quais estão relacionadas

aos entes formadores do espaço geográfico, que são o cerne da ligação entre o pertencimento e a identidade com o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da literatura, compreendê-la, tendo como viés o espaço geográfico, surge do interesse do autor desta dissertação ao longo de sua trajetória acadêmica. Vários questionamentos foram elaborados durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa, cujo nascimento surge da reflexão de como a obra literária – *Inocência*, escrita Visconde de Taunay – e fílmica – *Inocência* dirigida por Walter Lima Jr. – divergem entre si em relação ao espaço geográfico.

Com o objetivo de traçar um caminho que amplie o máximo de entendimento da relação existente entre literatura, filme e espaço geográfico é definido a obra literária *Inocência* como objeto de pesquisa. A seguir são definidos os parâmetros de de análise tomando como enfoque: Romantismo, narrativas e espaço geográfico, enquanto paisagem, território, região, cultura e lugar. Após, é realizada a visualização do filme *Inocência* para o confronto geográfico.

Para evitar incompatibilidades no decorrer do estudo, é necessário a integração entre teóricos que se acercam e se complementam numa perspectiva gradual. São eles: Antonio Candido – Romantismo; Milton Santos – espaço geográfico; Paul Claval – geografia cultural; e Yi-Fu Tuan – representações sociais, significados e subjetividade. O diálogo com outros autores e teóricos, que possibilitam o caminho a ser trilhado, é necessário para ampliar o entendimento entre: *Inocência*, romance e filme, e espaço geográfico.

A partir de todas as reflexões e da realização do estudo, pode-se afirmar que a literatura é um dos caminhos para se compreender o espaço geográfico brasileiro do século XIX, bem como ajuda a entender o mundo, dada a forma com que lida com os diversos aspectos da vida, tanto aspectos fictícios quanto reais. Através de ações e sentimentos das personagens ficcionais é possível perceber a relação

existente entre o homem e o lugar em que vive. Essa relação na formação do espaço geográfico se sobrepõe, é o entrelaçamento que o indivíduo e/ou grupo sente com o lugar em que está ou esteve.

Inocência representa a expressão de um tempo, reflete a experiência de Visconde de Taunay e sua relação com o espaço geográfico que percebe, sente imagina, visualiza e interpreta no seu cotidiano, seja ele real ou imaginário. Diferente do romance; o filme é criado a partir de elementos constituintes do meio audiovisual, tendo buscado no livro a base para a construção de uma nova história.

Os aspectos relacionados à paisagem, ao território, à região, à cultura e ao lugar, são revelados no ambiente fictício de *Inocência*, tanto no romance quanto no filme, mas, sob a perspectiva geográfica, são divergentes; apesar de ambas as obras retratarem a história de um amor impossível que leva à morte devido aos costumes e códigos sociais típicos do sertão brasileiro no século XIX.

As características intrínsecas da narrativa do romance: originalidade, subjetividades, subtexto e elaboração, não encontram a mesma expressão na narrativa fílmica, especialmente quando analisadas sob a perspectiva geográfica. As narrativas se distinguem e se contrastam. O filme usa imagens e o diálogos para narrar. O romance narra para mostrar. Ambas as obras produzem representações sociais, valorizam a cultura, significam os lugares, e expressam sofrimento, simplicidade, contradições, retratam o amor impossível, a honra, a escravidão.

Ainda que haja diferenças entre as obras analisadas, há também laços estreitos entre elas. O livro faz uso da linguagem escrita como forma de criação de imagens na mente do leitor. A tela, por sua vez, apresenta imagens sequenciais que representam a ação das personagens e que se transformam em palavras para aquele que assiste.

A literatura romântica e documental é um universo dinâmico e complexo, que permite o encontro e o diálogo entre distintas áreas de conhecimento. A geografia pode, portanto, sem perder o seu teor científico, apoiar-se na literatura com o objetivo de buscar outras fontes para a elaboração de suas categorias. Dessa forma, haja vista que o literato possui domínio do mundo geográfico, o geógrafo também se volta para a literatura.

Desta forma, conclui-se que é preciso estreitar cada vez mais as relações entre a literatura e a geografia, pois esta perspectiva dialógica permite que as possibilidades sejam alargadas e se reduzam os limites do conhecimento. Pois como nos lembra Mia Couto: "A ciência vive da inquietação, do desejo de conhecer para além dos limites. A escrita é uma falsa quietude, a capacidade de sentir sem limites. Ambas resultam da recusa das fronteiras, ambas são um passo sonhado para lá do horizonte".

REFERÊNCIAS

- ACERVO DE FILMES FILMOGRAFIA BRASILEIRA. História do cinema brasileiro. **Inocência** (1983). Publicado em 18 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/inocencia>. Acesso julho 2016.
- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- _____. **Teoria e Metodologias Literárias**. Universidade Aberta, 1990.
- AMORA, A. S. O romantismo. 1833/1838/18781881. São Paulo: Cultrix, 1967.v. 2
- ARAÚJO, S. C. ARAUJO. F. R. F. Do Romantismo Literário Ao Naturalismo Imagético, Um Passeio Sobre “Inocência”: Do Texto De Taunay Ao Filme De Walter Lima Júnior. **Revista do Curso de Mestrado em Direito da UFC**. nº 2. 2010.
- ARENDDT, H. **Entre o Passado e o futuro**. 6ªed.São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Formas de tempo e de cronotopo no romance** (ensaios de poética histórica. Questões de literatura e de estética. A teoria do romance. Tradução: A. F. Bernadini et al. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010
- BARROS, L. O. C. Derradeira Gesta, Lampião e Nazareno: guerreando no sertão. Rio de Janeiro Mauad, 2000. in. ZANOTTI, L. **Lampião: texto, tela e palco**. São Paulo: Catrumano, 2012.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução: Maria de S. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac. Naify. 2014.
- BELLO, M. R. L. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica**. O caso de ‘Amor de Perdição’. 2ª Ed.Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Rouanet. 7ª Ed.São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERQUE, A. 1995. In. CLAVAL, P. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004..

_____, A. et al. lês raisons Du paysage; de La chine antique aux environnements de synthese. 1995. In. CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**. 4ªed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

BERQUE, A. Paisagem-marca, Paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R.L; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

BORDWELL, D. **On the History of Film Style**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1987.

BRASIL, A. **Cinema e literatura: choques de linguagem**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

BRITO, J. B. de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRITO, T. M. A. A Metamorfose do Conceito de Região: Leituras de Milton Santos. **GEOgraphia (UFF)**, v. 10, p. 74-105, 2010.

CANDIDO, A. **A formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5ª ed. Belo Horizonte, Ed Itatiaia; São Paulo: Ed.Universidade de São Paulo, 1975.

_____, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____, A. Literatura, espelho da América? **Luso-brasilian Review**, v. 32, p.15-22, 1995.

_____, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 1º vol.

_____, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Folha de são Paulo, 2000.

_____, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2002.

CASTRO, D. G. Significados do conceito de paisagem. In: **Anais do VI Congresso Brasileiro de Geógrafos**, 2004, Goiânia. Setenta anos da AGB: as transformações do espaço e a geografia do século XXI. Goiânia: UFG / AGB, 2004.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Tradução: Luis Fugazzola Pimenta, Margareth de Castro Afeche Pimenta. 4ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

_____, Paul. **Epistemologia da Geografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____, P. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHI, Zeny (Orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CORRÊA, R. L. **Região e organização espacial**. São Paulo: Ática, 1986.

COUTINHO, A. **Introdução à literatura no Brasil**. 16ª ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.

_____, A. **A literatura no Brasil**. 6ª ed. São Paulo. Global 6ºv. 2002.

_____, A. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COUTINHO, F. **Inocência de V de Taunay**. Fortaleza: ABC editora, 1999.

CRUZ, E. N. O tempo-espaço em *Inocência*, de Visconde de Taunay. Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES. **Anais do SILEL**. Vol. 2, nº 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **Dimensões do Espaço: uma abordagem de Inocência, de Visconde de Taunay**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, 2012.

DAVERNI, R. F. **Mia Couto e a arquitetura da desconstrução**. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 6, n. 2, p. 419-440, jul./dez, 2011.

DENIS, F. *Le Bresil ou Histotoire, mouers, usages et costumes dès habitants de ce Royaume*. 1822. In: CÉSAR, G. **Historiadores e Críticos do Romantismo – 1: a contribuição européia, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: USP, 1978.

_____, F. Resumo da história literária do Brasil.1826 In: CÉSAR, G. **Historiadores e Críticos do Romantismo – 1: a contribuição européia, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: USP, 1978.

FARIA, M. T. ROUFFIAX, R. in. TAUNAY, A. M. A. D'E. **Inocência**. Porto Alegre: L& PM, 2011.

FRANCO, M. L. P. B. Representações sociais, ideologia e desenvolvimento da consciência. In: **Cadernos de Pesquisa**, v. 34, n. 121, jan./abr. 2004, p. 169-186, jan./abr. 2004. Disponível em: Acesso em março 2016.

FONSECA, R. In. TELES, M^a de L. **A transposição fílmica do romance O Matador**. s/d.

FURLANETTO, B. H.; KOZEL, S. **Paisagem Cultural: da cena invisível à encenação da alma**. **Ateliê Geográfico** (UFG), v. 8, p. 215-232, 2014.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática Editora. 2006.

INOCENCIA. Direção. Walter de Lima Junior. Brasil. Produtores: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Distribuidor: Paramount. 1983. 1 **DVD**. 118 min. Música Wagner Tiso.

KURY, L. **Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem**. Fundação Osvaldo cruz, 2001.

JOHNSON, R. Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. In. SILVA, T. M. G. da, Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução. Paulo Neves. São Paulo: Brasilisense, 2003.

MATTOS, C. A. **Walter Lima Júnior**. Viver Cinema. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002,

MITRY, J. Esthétique et psychologie du cinéma, Editions Universitaires, 1965, t. II, p. 354 In: BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

NEVES, David. "Madame Butterfly". **Filme Cultura**, nº 43, janeiro/abril de 1984, p. 76-78.

NUNES, M. C. N. **O sertão romântico: leitura de O Sertanejo, de Alencar, e de Inocência, de Taunay**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014.

PIMENTA, M. de C. A. Sobre Paul Claval: impressões e registros geográficos. In: ALENCAR, T.; ALMEIDA, M.G. de. (Org.). **É geografia, é Paul Claval**. 1ed. Goiânia: FUNAPE, 2013.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

RIBEIRO, D. O Brasil sertanejo. In: _____, D. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, F. D. P.; ODA, L. K. S. **Os grilhões desvencilhados? A fundação de um nacionalismo romântico**. Material de Seminário - UFC, s.d.

ROSA, J. G. **Grande Sertão Veredas**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Olympio Editora: 1994.

SANTANA, M. S. **Um exemplo de subjetividade na literatura naturalista: o envolvimento do narrador de O cortiço na apresentação de fatos narrados**. Palimpsesto, v. 9, p. 4. Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, M. **Espaço e Sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____, M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____, M. **A natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____, M. **Pensando o espaço do homem**. 4ª Ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____, M. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____, M; SILVEIRA, M. L. O Brasil: **Território e Sociedade no Início do Século XXI**. São Paulo: Record, 2001.

SAQUET, M. A.; SILVA, S. S. MILTON SANTOS: concepções de geografia, espaço e território. **Geo UERJ**, Ano 10, v.2, n.18, p. 24-42, 2º sem. 2008.

SARMENTO, R. **A Narrativa na Literatura e no Cinema**. Travessias (UNIOESTE. Online), v. 6, p. 1-18, 2012.

SERPA, A. S. P.. Parâmetros para a construção de uma crítica dialético-fenomenológica da paisagem contemporânea. **Formação (Presidente Prudente)**, v. 2, p. 14-22, 2007.

SILVA, T. M. G. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura (UFSC)**, v. 17, p. 181-201, 2012.

STAM, R. **A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STARLING, H. M. M. **Imagens do Brasil**: Diadorim. 2009. Disponível em: <<http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem12.html>> Acesso maio 2016.

TAUNAY, A. M. A. D'E. **Reminiscências**. 1ª ed. São Paulo: Francisco Alves &C., 1908

_____, A. M. A. D'E. **Memórias do Visconde de Taunay**. São Paulo: Melhoramentos, 1948.

_____, A. M. A. D'E. **Memórias**. Edição de Sergio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____, A. M. A. D'E. **Inocência**. Porto Alegre: L& PM, 2011.

TAVARES, M. Cinema e Literatura: desencontros formais. *Intermédias* n. 5-6, ano 2, 2006. in. SILVA, T. M. G. da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/21757917.2012v17n2p181/2327> 2. Acesso em jan.2016.

TELES, M. L.; OMENA, M. A. M. A transposição fílmica do romance O Matador. **Travessias** (UNIOESTE. Online), v. 7, p. 01-21, 2009.

TUAN, Yi-Fu **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____, Yi-Fu. Geografia Humanística In: CHRISTOFOLETTI, Antônio. **Perspectivas da Geografia**. Cap. 7. São Paulo: DIFEL, 1982.

_____, Yi-F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____, Yi-Fu. **Espaço e lugar**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

_____, Y.F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel: 2013.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 2.ªed. Campinas: Papyrus, 2002.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**: Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908. Brasília: UNB, 1981.

XAVIER, I. Do texto ao Filme: a Trama, a Cena, e a Construção do Olhar no Cinema. In: PELLEGRINI, T. (et. al.) **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZAMBERLAN, Cesar A. **Inocência**: o livro de Taunay e o filme de Walter Lima Júnior. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 1, nº1, 2012.

ZANOTTI, L . **Lampião**: texto, tela e palco. São Paulo: Catrumano, 2012.