



A INOCÊNCIA AGRESTE: A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NO ROMANCE DE VISCONDE DE TAUNAY E NA OBRA FÍLMICA DE WALTER LIMA

Erick Vinicius Mathias Leite – erick_vinicius3@outlook.com

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0003-2474-2191>

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar a representação do espaço no romance *Inocência* (1872) de Visconde de Taunay e na obra fílmica homônima de Walter Lima, de 1983, tendo como enlace a proposição de transcrição, como conceituada por Haroldo de Campos (2019). A elaboração do espaço no romantismo regionalista é condição incontornável, pois propicia o desenrolar da trama e molda a personalidade dos personagens. Tencionamos esclarecer de que maneira a narrativa fílmica de Walter Lima reproduz a premissa taunayana tendo em conta o “duplo real” da linguagem cinematográfica, pontuado por Jacques Aumont (2012). Com isso, propomo-nos a delinear de que modo o espaço transcende sua condição de cenário, amalgamando uma atmosfera agreste, que assenta o perfil e as ações hostis dos personagens. Tendo em vista a representação do espaço como uma categoria da narrativa, cujo gênero ambas as produções eleitas se desdobram, elegemos Luis Alberto Brandão (2002), Osíris Borges Filho (2007), Jennifer Van Sijll (2017), ademais de Bordwell e Thompson (2013) como principal referencial teórico de nosso percurso analítico.

PALAVRAS-CHAVE: Visconde de Taunay; Walter Lima; *Inocência*; Representação do espaço.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, intentamos deslindar a construção do espaço no romance *Inocência* (1872) de Visconde de Taunay e na obra fílmica homônima de Walter Lima, de 1983, a partir da premissa de que o espaço em ambas as obras apresenta singularidades em sua representação, além disso, analisá-las em conjunto contribui para a compreensão mútua delas. A fim de enlaçar as duas obras, de tempos e linguagens diferentes, elegemos a proposição de “transcrição” tal como foi definida por Haroldo de Campos (2019).

O conceito de “transcrição” nasce das reflexões de Haroldo de Campos a respeito da tradução, à qual ele se dedicou grande parte de sua trajetória crítica. Tomamos como base as reflexões de Campos relativas à tradução e nos apropriamos destas, pressupondo que sejam válidas não somente em relação a produções de mesma linguagem, mas também para linguagens diferentes, neste caso, da literatura para o cinema.

Visto que as duas produções são narrativas, elegemos a representação do espaço como categoria de nossa análise, a qual é comumente associada à construção do cenário em que se passa a narrativa. Porém, tendo em conta as peculiaridades que sua elaboração pode abarcar, torna-se condição

incontornável para a compreensão da história e da construção do perfil dos personagens. É neste pressuposto que nos assentamos. O romance constrói o espaço através de signos linguísticos, já o filme, com sons e imagens, cada linguagem à sua maneira representa-o com uma profundidade semântica singular.

O apuro técnico das descrições no romance desenham o ambiente rural em nossa imaginação, ao passo que no filme, as dinâmicas da cena ora contemplam o ambiente natural, ora provocam incômodo. Em ambos os casos o espaço é moldado de forma a suscitar a hostilidade que existe em cada personagem. É essa brutalidade que assenta o desenrolar violento das narrativas. Portanto, a fim de apreender as obras em sua plenitude, reiteramos, compreender a elaboração do espaço nessas obras é condição patente.

Assim posto, nos tópicos a seguir, desenvolveremos a fundamentação teórica de nossas proposições. Primeiramente, a respeito da transcrição, sua origem e preceitos. Em seguida, trataremos das linguagens que compõem o *corpus* de nosso artigo, literária e cinematográfica, e suscitaremos o inegável debate entre forma e conteúdo. Por fim, elucidaremos a questão da representação do espaço, para então, apresentar a nossa análise.

2 A INOCÊNCIA TRANSCRIADA

A(s) *Inocência*(s) de Visconde de Taunay e de Walter Lima estão separadas por um lapso temporal de 111 anos, contextos de produção diferentes e linguagens díspares. Portanto, a fim de enlaçar as duas obras de modo a analisá-las conjuntamente, elegemos a proposição de “transcrição”, bem como foi definida por Haroldo de Campos (2019), a partir da premissa de que este termo deslinda de maneira plena as múltiplas nuances do processo (trans)criador, e que não seria contemplado integralmente pelo termo “adaptação”. Este nos limitaria ao explorar as diversas possibilidades analíticas que essas obras proporcionam, em especial tratando-se do espaço poético/cinematográfico.

Cabe destacar que o termo emerge dos seguintes neologismos que a operação tradutora mobiliza: transtextualização, transparidisação, transluciferação, etc. A imprescindível reelaboração do termo dá-se em consequência das incumbências cristalizadas que a tradição delegou à tradução, “a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade [...]” (CAMPOS, 2019, p. 79). Campos ao longo de seu *Transcrição* pontua a impossibilidade da forma idêntica tendo em conta os percalços temporais, materiais e semânticos do texto.

Campos citando Jakobson declara “a poesia por definição é intraduzível [...] só é possível a transposição criativa” (JAKOBSON, 1972, p. 72 *apud* CAMPOS, 2019, p. 89). A ideia de “fidelidade” e “literalidade” impossibilita que o autor tenha autonomia para recriar, visto que a “recriação” é inevitável, já que o impacto original nunca vai ser o mesmo em outra língua. Diante do “dogma da intraduzibilidade”

e tendo em vista que as palavras existentes não contemplam este processo em sua complexidade, Campos propõe um novo termo: transcrição.

A asserção da possibilidade mesmo dessa (paradoxal) operação tradutora, desse que entendida como “transposição” criativa: ou seja, nos meus termos, como “re-criação”, como “trans-criação” [...] o que eu denomino “transcrição” o que Jakobson chama “transposição poética” (CAMPOS, 2019, p. 90-91).

A transcrição, como o próprio autor define, é uma “redoação” das formas semânticas de complementação mútua. É encarar a tradução como um fazer artístico. A produção que passa pelo processo de tradução tem sua individualidade suspensa e expande-se em ato de recriação na língua do tradutor. Afastando-se da noção cristalizada da “tradução servil”, cujas ideias de “literalidade” e “fidelidade” eram perseguidos. Para traduzir poesia o tradutor precisa ser poeta, ele é um novo autor daquele texto. Campos compara a operação tradutora com o próprio fazer poético: “Traduzir & trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar” (CAMPOS, 1968 *apud* CAMPOS, 2019, p. 81).

Transcrição é tradução com criação. As ideias de “semelhança” ou “similaridade” não são pertinentes em um exercício de transcrição, pois este pressupõe “transformação”. Tanto o conteúdo passa por esse processo, como a forma. Ou seja, como pontua Campos (2019), o *modus operandi* da função poética, suas particularidades sintáticas e semânticas são incorporados de forma a gerar um sentido. Todas passam por uma reelaboração ao serem transcriadas, e com isso, o *modus operandi* é redesenhado na nova língua de modo a representar a intenção original. Assim conclui Campos (2019):

[...] a operação tradutora deve ser “estranhante”, ao invés de acomodatória, naturalizadora, neutra. Tradução quer diz transmutação. Os conceitos de “fidelidade” (Treue) e “liberdade” (Freiheit) são, como já vimos, deslocados de sua acepção na teoria tradicional. Em vez de “fidelidade” entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará, antes, numa “redoação da forma” (Treue in der Wiendrgabe der Form) que torna mais difícil, precisamente, essa reprodução chã de um sentido superficial (CAMPOS, 2019, p. 103).

Tendo isso em vista, consideramos válida a proposição de Campos acerca da transcrição a fim de enlaçar as duas obras que nos servem como *corpus* deste artigo, visto que o *modus operandi* de um “poema é linguagem não meramente língua” (CAMPOS, 2019, p. 102). Portanto, compreendemos que o processo de transcrição se efetua completamente na linguagem. Com isso, um texto literário pode ser transcrito para as telas do cinema visto que literatura e cinema são, antes de tudo, linguagens. Sendo assim, o termo não se limita apenas a operações linguísticas, e servir-nos-á de fio condutor para esta análise.

A literatura é constituída de signos linguísticos, enquanto a linguagem audiovisual é formada por imagem, som e movimento. A transcrição gera um inerente desvio semântico, pois forma e conteúdo estão encrustadas. Portanto, a obra fílmica *Inocência* (1983) não é mera “adaptação”, outrossim, uma “transcrição”, fruto de um outro tempo e de uma outra linguagem.

A proposição de Campos reitera a autonomia da obra fílmica, e livra a nossa análise da ideia de “fidelidade”, como é caro a um debate sobre “adaptação”, visto que o público muitas vezes tende a esperar por uma semelhança intrínseca entre o romance e o filme. Estando certos de que a(s) *Inocência*(s) são obras inegavelmente diferentes, uma gama de análises abrem-se quando as colocamos em cotejo. É com base nesta premissa que orbita a nossa proposta, na qual tencionamos compreender de que maneira o espaço é representado em ambas as produções. Certos de que o *modus operandi* do romance foi transcrito para a linguagem audiovisual, analisaremos as elaborações semânticas, as similitudes e dissimilitudes implicadas nesta transcrição.

Com isso, no próximo tópico, passaremos a tratar das linguagens cinematográfica e literária, e inevitavelmente suscitar o debate a respeito de “forma e conteúdo”. Visto que a representação do espaço, categoria eleita por nós como percurso analítico, dá-se essencialmente pela forma, e como pontuamos, uma alteração na forma acarreta em um inerente desvio semântico. Esse entrave é condição patente em uma operação transcriadora e deve ser assinalado.

3 DA LITERATURA AO CINEMA

A universalidade da linguagem cinematográfica torna menos árdua a incumbência de analisar um romance e uma obra fílmica em conjunto, visto que a sétima arte congrega elementos tanto do teatro quanto da literatura, e esta última por ser propriamente humanística promove uma série de elos com outros conhecimentos. Porém, tanto a Literatura quanto o Cinema possuem suas particularidades que as distinguem das demais formas de arte e conhecimento, e tendo em conta essa circunstância, discorreremos neste tópico a respeito das implicações que uma transcrição da linguagem literária para a cinematográfica consequentemente acarretam.

João Alexandre Barbosa (2003) reitera a especificidade da literatura em relação a outras artes, filosofias e ciências. Tendo em vista que a Literatura se ampara na palavra, esta teria a *poiesis*, o fazer poético, como sua particularidade. Em outros termos, é no manejo da palavra que a linguagem literária encontra subsistência. Nessa perspectiva, declara o crítico:

[...] é necessário, antes de tudo, compreender que o discurso poético, à diferença de outros tipos de discursos, é um discurso ficcional e que, portanto, a presença daquelas representações sempre ocorre transformada pela configuração ficcional do poético. O

que significa afirmar que a validade do conhecimento veiculado pelo poético está antes no modo pelo qual se pôde articular os possíveis elementos de representação que na pura e simples presença ou ausência desses mesmos elementos (BARBOSA, 2003, p. 81).

O conteúdo presente em uma obra literária só pode ser absorvido pela forma, é o contato com esta que possibilita a fruição do texto. Portanto, forma e conteúdo são indissociáveis, uma vez que o discurso ficcional é feito da organização material dos elementos linguísticos de forma a concatenar proposições semânticas, ou seja, a “forma informa”. Há obras com um manejo tão elaborado do conteúdo que, como afirma Barbosa (2003), um primeiro contato com a forma não é suficiente para apreendê-la.

Barbosa (2003) ainda utiliza como exemplo a obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis ao afirmar que a transmissão do tema só se efetua formalmente. No romance machadiano, a dúvida não está somente no conteúdo, mas também na forma em que o livro foi escrito. A escolha do narrador não confiável, uma escolha formal, acarreta na incerteza onipresente da obra e na instabilidade do personagem Bento Santiago. Uma formalidade outra, como um narrador onisciente, quebraria essa atmosfera de dúvida que o livro transmite e que gera debates até hoje a respeito da possível traição de Capitu. É nessas elaborações formais que se instaura a releitura, na premissa de absorver de maneira plena o conteúdo, pois alguns elementos só podem ser vistos em um novo encontro com a história, e com este, a obra enriquece.

De mesmo modo, apesar de ser uma arte sincrética/heterogênea, na qual vários elementos compõem a linguagem, música, teatro, literatura, entre outros, a linguagem cinematográfica também possui sua singularidade, que é pontuada por Jacques Aumont (2012). Como na arte literária, uma poética da criação fílmica também pressupõe formalidades que culminarão na produção de sentido. O ângulo, a perspectiva, a composição da imagem, a iluminação são fatores formais que contribuem para a construção semântica. Assim, reitera o crítico: “É pela mobilização desses parâmetros formais que o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria” (AUMONT, 2012, p. 164).

Como pudemos constatar, tanto na literatura quanto no cinema, a forma é determinante na apreensão do conteúdo, e cada linguagem vai se valer de formas diferentes, de acordo com sua especificidade. A Literatura é essencialmente formada por palavras, ou seja, o processo de representação está a uma distância simbólica da realidade, enquanto o cinema reproduz o real visual e sonoro de maneira mais concreta, é o que Aumont (2012, p. 178) define como “duplo-mecânico”: “De fato, o material significativo de base do cinema, com certeza a imagem, mas também o som gravado, apresenta-se como

“duplo” do real, verdadeiras duplicações mecânicas. Em termos mais linguísticos, o laço entre o significante e o significado da imagem visual e sonora é fortemente motivado pela semelhança”.

Na literatura, as palavras criam uma imagem única para cada leitor, pois nesta não figura o duplo mecânico que fornece uma imagem mais acabada, direta, próxima do real. Entretanto, não é o real, é apenas uma representação, por mais eficiente que seja a ilusão. Por conseguinte, nada escapa à representação, esta, por sua vez, implica em uma *poiesis*, uma criação.

Portanto, elencadas as ponderações de João Alexandre Barbosa (2003) e Jacques Aumont (2012), constatamos que tanto a arte literária quanto a cinematográfica, apesar de suas similitudes, possuem particularidades que as singularizam enquanto conhecimento humano e ambas encontram na forma o seu motor de transmissão de conteúdo.

Tendo em vista que as imagens audiovisuais estão duas vezes mais próximas do real em comparação às imagens literárias e todos os fatores pontuados por nós anteriormente, transcriar *Inocência* não é somente gravar as imagens referentes às ambientações apontadas por Taunay, implica, antes de tudo, em um ato criador, uma poética. No que concerne à construção singular da obra fílmica, observa-se que esta foi gravada no Rio de Janeiro, enquanto o romance taunayano se passa nos sertões (sul)mato-grossenses, realça-se ainda mais a premissa criativa.

No que se segue, trataremos da representação do espaço, categoria da narrativa, haja vista que este é o principal elo entre o romance e a obra fílmica. Em seguida, demonstraremos como o espaço é elaborado em ambas as obras.

4 O ESPAÇO E SUAS REPRESENTAÇÕES

A obra fílmica e o romance *Inocência* desdobram-se no gênero narrativo. À vista disso, compreendemos que para estudá-las em conjunto é necessário realizarmos uma análise narratológica. Assim posto, elegemos a representação do espaço como recorte epistemológico, sendo uma categoria da narratologia e tendo em conta que a configuração do espaço nas obras eleitas possui uma elaboração singular e implicam diretamente no desenrolar da trama, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) anunciam:

Podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço [...] Nosso envolvimento com a história depende do nosso entendimento do padrão de mudanças e estabilidade, causa, efeito, tempo e espaço (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 144).

Como foi pontuado pelos críticos, o espaço é um dos elementos que inferem na compreensão da narrativa. Portanto, a elaboração do espaço é crucial na medida em que o desenrolar da trama pode

depende da construção deste em algumas narrativas. Na literatura, as descrições vão incumbir-se de construir o espaço, enquanto no cinema é basicamente a imagem visível dentro do quadro, como aponta Bordwell e Thompson (2013). É importante ressaltar que a narrativa cinematográfica pode construir o espaço a partir do que vemos, mas também pelo que está implícito. Sua dinâmica na construção do sentido vai depender da operação dos eixos e dos quadros, como afirma Jennifer Van Sijll (2017, p. 20, grifo do autor):

O Espaço do filme refere-se à dinâmica espacial intrínseca ao fotograma do filme. O fotograma (ou *frame* em mídias digitais) do filme é tanto um instantâneo estático como parte de uma imagem em movimento. Combinada ao movimento, a direção de tela se transforma num elemento eficaz na história (SIJLL, 2017, p. 20).

O “duplo mecânico” não consiste apenas na projeção simples da imagem, como também na própria dinâmica da direção desta, é o seu dinamismo que vai elaborar o sentido; enquanto na literatura, as palavras vão acarretar imagens poéticas que se desdobram individualmente para cada leitor. Entendemos que a configuração do espaço em *Inocência* é característica substancial e articula o desenrolar da trama, por isso, compreender a sua representação é compreender a própria obra.

Sobre esta particular categoria da narrativa, Luís Alberto Brandão (2013, p. 24) define sucintamente: “Aqui se entende espaço como ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação”. O espaço entendido como mero cenário suscita compreensões mais superficiais da narrativa. Diante disso, depreendemos que em nosso *corpus* de análise o espaço transcende esta condição e passa a gerar significações.

Osiris Borges, em *Introdução à topoanálise* (2007), também entende que as funções do espaço vão muito além de simplesmente servir de cenário e propiciar uma história. A concepção meramente geográfica está atrelada à ideia de “lugar”, que nada agrega à narrativa. O espaço narratológico é multifacetado e também permite, pontua Borges-Filho (2007), caracterizar os personagens, influenciá-los, representar seus sentimentos, estabelecer contrastes e até mesmo antecipar a narrativa. Entender as nuances do espaço é uma tarefa propriamente topoanalítica que nos propomos neste artigo, e para o autor: “o topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentidos criados no espaço pelo narrador” (BORGES-FILHO, 2007, p. 33).

Isto posto, estando certos de que a configuração do espaço gera significações pertinentes no desenvolvimento da trama, passaremos no próximo tópico à análise do *corpus* deste artigo, buscando compreender a mecânica da configuração do espaço nas *Inocência(s)*. Como ela se opera no romance e na obra fílmica e quais as implicações semânticas que essas construções acarretam.

5 O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO CARÁTER HOSTIL DOS PERSONAGENS

Apesar de não ter nascido em território sul-mato-grossense, Taunay é um dos poucos autores que produziu obras em prosa de ficção sobre o estado (ainda unificado). Sua vivência no ambiente rural lhe garantiu um dinamismo narrativo que prenuncia *Os Sertões* de Euclides da Cunha (SEFFRIN, 2014). Sem exageros ou idealizações exacerbadas, Visconde de Taunay já vislumbrava o Realismo, apesar de seus personagens não apresentarem uma profundidade psicológica como os de Machado de Assis e Eça de Queiroz. A respeito disso Bosi (2015) comenta:

Taunay foi capaz de enquadrar a história de *Inocência* (1872) em um cenário e em um conjunto de costumes onde tudo é verossímil [...] A gênese do êxito estará talvez na fórmula de arte cara ao romancista: o "realismo mitigado". Há algo de diplomático, de mediador, na sua atitude em relação à matéria da própria obra. Taunay idealiza, mas parcialmente, porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como típico. Viajante mais sensual do que apaixonado, incapaz do empenho emotivo de um Alencar, a sua realidade é por isso mesmo mais tangível e mediana (BOSI, 2015, p. 153).

Em sua passagem pelas terras sul-mato-grossenses, durante as campanhas militares, Taunay esteve em lugares como Miranda, Nioaque e Camapuã, registrando, em suas cadernetas, costumes e paisagens, catalogando expressões e termos linguísticos da época, além de transfigurar sua experiência em literatura, como afirma Sérgio Medeiros (2004, p. 11): “É um traço típico da literatura de Taunay a reelaboração da experiência e da memória”. Em *Inocência* (1872), os personagens, o dialeto e as ambientações são representações da vida rural dos sertões do estado de MS, como observa o escritor José Couto Vieira Pontes (1981, p. 75): “O primoroso romance ‘*Inocência*’ desenrola-se em nosso território, seus personagens são bem mato-grossenses do sul, a paisagem, as fazendas, os rios, e ermo sertão de Camapuã e Santana de Paranaíba constituem telas representativas de nosso passado”.

A experiência *in loco* de Taunay pelos sertões aliada à sua formação em artes visuais lhe asseguraram uma descrição minuciosa em sua produção: “[...] era eu o único dentre os companheiros e, portanto, de toda força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando devido apreço” (TAUNAY, 2004, p. 179). Seu olhar sensível e sua atenção aos detalhes tornaram ímpar suas representações da natureza entre os românticos.

Um detalhe que já pontuamos a respeito do *Inocência* (1983) de Walter Lima é o fato de não ter sido gravado no Mato Grosso do Sul, apesar do filme atestar que a ambientação é a mesma do romance logo no início em uma cena bastante parecida com o trecho do livro. Isso é demonstrado pela primeira fala do personagem do ator Sebastião Vasconcelos, Martinho Pereira, ao se deparar com Cirino, interpretado por Edson Celulari, em uma estrada: “Olá patrício, vai se botando pra Camapuã?” (LIMA,

1983). É a única localidade geográfica mencionada no filme, enquanto no romance o narrador situa o leitor constantemente. Inferimos que se trata do mesmo trajeto descrito na narrativa prosaica: “a estrada, cujo, aspecto há pouco tentamos descrever é que da vila de Sant’Ana do Paraíba vai ter aos campos de Camapuã” (TAUNAY, 2017, p. 25). Portanto, o diretor não suspende a localização espacial do enredo, ou seja, isso indica que o enredo do filme também se passa nos sertões sul-mato-grossenses.

Com isso, percebe-se que a obra fílmica intenta reproduzir as mesmas paisagens do romance, e o fato de ter sido gravado no Rio de Janeiro acentua a proposição transcriativa. Apesar das localidades terem suas diferenças naturais, não afeta o campo semântico, visto que este está mais ligado à construção das cenas do que propriamente com a cenografia, como já mencionamos. Este fato aliado às descrições extremamente verossímeis de Taunay, pontuadas pela crítica, coloca sobre Walter Lima a incumbência de transcriar o *Inocência* com tanta primazia quanto o romântico: “Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2019, p. 104).

As cenas e os trechos que vamos analisar neste tópico compõem o cenário agreste: o sertão bruto, que, dialeticamente molda o caráter hostil dos personagens. Tanto o romance quanto o filme iniciam situando o leitor/espectador no espaço onde vai desenrolar-se a trama. A composição do ambiente rural é essencial a fim de atestar as atitudes bárbaras que se desdobram neste. O sertão é um local sem lei, onde o assassinato é causa válida em defesa da honra. Ambas as obras partem do geral, o espaço, para o individual, os personagens; no romance, em seu primeiro capítulo e, nos momentos iniciais do filme, concomitante aos créditos primeiros. A seguir, apresentamos dois trechos de “O sertão e o sertanejo”, primeiro capítulo do romance:

Ora e 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, 2017, p. 15).

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

Cresce-lhe o orgulho na razão da extensão e importância das viagens empreendidas; e seu maior gosto cifra-se em enumerar as correntes caudais que transpôs, os ribeirões

que batizou, as serras que transmontou e os pantanais que afoitamente cortou, quando não levou dias e dias a rodeá-los com rara paciência. Cada ano que finda traz-lhe mais um valioso conhecimento e acrescenta uma pedra ao monumento da sua inocente vaidade (TAUNAY, 2017, p. 21-22).

A crítica Maria Lidia Maretti (1996) menciona que o primeiro capítulo do romance pode ser extraído sem prejuízo no enredo, mas compreendemos que para o entendimento geral da obra este é essencial pelas razões já mencionadas anteriormente. “O sertão e o sertanejo” é essencialmente descritivo, e atesta uma dupla competência do autor: a experiência empírica naquele lugar, pela descrição plástica e sóbria do ambiente; e o olhar especializado, que conhece a natureza que o cerca, apresentando vocabulário científico, termologias geológicas e geográficas. Após a descrição do espaço, passa a listar as atividades e os conhecimentos do habitante dos sertões. Após a apresentação dos tipos que compõem o romance, o homem e o espaço, a narração passa a apresentar os personagens no capítulo seguinte.

Podemos perceber o mesmo movimento efetuado no romance, do geral para o particular, na obra fílmica. As descrições detalhadas da narração em *Inocência* (1872) vão ser transcritas para *takes* de paisagens e as atividades do sertanejo pelos próprios personagens em cena. Como podemos perceber nas imagens a seguir (retiradas do filme):

Figura 1 – Paisagem



Fonte: *Inocência* (1983, 32s)

Figura 2 – Cachoeira



Fonte: *Inocência* (1983, 47s)

As cenas iniciais da obra fílmica são estáticas e não são acompanhadas por trilha sonora. Esta só virá momentos a seguir. Só é possível ouvir o canto dos pássaros, o balançar das árvores e o barulho da cachoeira. Além disso, a fotografia é composta por uma iluminação natural. É a contemplação elegante e seca dos sertões, que no romance é elaborado pelo apuro técnico, e no filme pela sutileza. Bem como pontua André Seffrin (2014, p. 10), é essa nudez que Taunay configurou: “introduziu em nossa literatura o ambiente rural tal qual o conheceu, com minúcia e senso de medida, sem exageros ou idealizações exacerbadas.”. Nas cenas seguintes são apresentados os personagens como na dinâmica do romance, do espaço para o homem.

Figura 3 – Quintal da casa de Martinho Pereira



Fonte: *Inocência* (1983, 5min, 17s)

Figura 4 – Quarto de Inocência



Fonte: *Inocência* (1983, 5min, 36s)

Figura 5 – Cirino montado em um cavalo



Fonte: *Inocência* (1983, 6min, 20s)

Figura 6 – Cirino contemplando os morros



Fonte: *Inocência* (1983, 6min, 35s)

As figuras 3 e 4 introduzem a personagem Inocência, interpretada por Fernanda Torres, e as demais, o personagem Cirino. Em ambos os casos, esses personagens são apresentados após uma cena da ambientação do cenário. As cenas, por sua vez, são configuradas por um movimento retilíneo do eixo X (horizontal) que vai da direita para a esquerda. Sobre esta dinâmica peculiar dos eixos comenta Sijll (2017):

Como ocidentais, lemos da esquerda para a direita [...] Como nossos olhos não estão acostumados a se mover nesse sentido a entrada do antagonista nos deixa desconfortáveis. O roteirista explora esse fato transferindo nosso desconforto para o personagem (SIJLL, 2017, p. 21).

Esse movimento causa um desconforto, amalgamando uma atmosfera de negatividade sobre os personagens que, por conseguinte, apresentam-se em situações desconfortáveis: Inocência sofrendo das chagas de sua malária, cuja negatividade é inflada pelo primeiro plano todo escuro e a personagem ao fundo; e Cirino desgastado pela longa viagem, que ao final do movimento horizontal o foco passa para um plano plongê (figura 6), que, segundo Sijl (2017, p. 198) “faz com que o objeto pareça menor e vulnerável”, ilustrando a fragilidade do homem diante da imponência da natureza. Desse modo podemos perceber a atmosfera hostil pelo desconforto que a dinâmica da cena gera.

Não só o ambiente é agreste, a construção da casa, local onde se passa a maior parte da história, mistura-se à própria natureza. Distanciam-se da elegância das moradias burguesas dos romances urbanos e são tão brutas como o próprio sertão, mesmo que Martinho Pereira seja um latifundiário com uma condição abastada de vida, dispondo de gado, escravos e uma boa quantidade de terra. Assim Taunay (2017) descreve a casa de Sr. Pereira no romance:

Consistia a morada de Pereira num casarão vasto e baixo, coberto de sapé, com uma porta larga entre duas janelas muito estreitas e mal abertas. Na parede da frente que, talvez com o peso da coberta, bojava sensivelmente 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 [...] 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 como se tudo fora jacarandá envernizado (TAUNAY, 2017, p. 44-45).

A transcrição da casa de Martinho Pereira para a obra fílmica não contempla todos os detalhes do romance, mas é perceptível sua simbiose com o ambiente. Não é possível delimitar ao certo o que há de natural e o que foi adulterado pelo ser humano, e até mesmo os alicerces mais concretos contemplam elementos naturais em estado bruto, como pedras, palha, madeira, etc. Dessa forma, podemos conferir que a casa está em segundo plano em ambas as figuras:

Figura 7 – Cirino no quintal em frente à casa de Martinho Pereira



Fonte: *Inocência* (1983, 46min, 31s)

Figura 8 – Cirino e Martinho Pereira conversando ao lado da casa



Fonte: *Inocência* (1983, 1h, 5min, 7s)

Bachelard tece ponderações importantes a respeito do significado ontológico das imagens domésticas: “A casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2005, p. 26). O autor ainda pondera: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (ibid., p.36). Para o filósofo, a casa é objeto de topoanálise, pois as imagens poéticas que trazem o ambiente doméstico estão ligadas à intimidade e à segurança. A imagem da casa tem profunda significação ontológica. Bachelard ainda oferece mais detalhes dos sentidos por trás de casas rústicas como a da(s) *Inocência(s)*:

Uma casa rústica, uma casa feita com madeira entalhada, me atraía ainda mais. A madeira talhada exige, ao que me parece, simplicidade. Através delas meu devaneio habitava a casa essencial [...] Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha minha imaginação de habitante. Ela não é apenas uma "representação". Suas linhas são fortes. O abrigo é fortificante. Quer ser habitada simplesmente, com a grande segurança que a simplicidade dá (BACHELARD, 2005, p. 65-66).

Essa segurança, mencionada por Bachelard, que os lares rústicos assentam, molda a personalidade hostil de personagens como Martinho Pereira e Manecão. As imagens da casa protegem o que há de mais

íntimo nos seres. Com receio de ter a sua intimidade exposta, e com isso demonstrar fraqueza, constroem paredes, ou seja, são imponentes, agressivos e vingativos. O ambiente rural, que por sua vez se mescla à materialidade da casa, desenha seres agrestes como o sertão, em especial quando colocados diante de personagens que cresceram em localidades urbanas como Cirino e Meyer, ambos de personalidade branda.

O ambiente está tão ligado à atividade hostil dos personagens que constantemente antes de pronunciar alguma truculência, colocam a palavra “sertão” na sentença como forma de justificar suas atitudes. O ambiente que os cerca é bruto, e para sobreviver à opressão do mesmo é necessário ser tão impetuoso quanto. Destacamos dois trechos do romance a seguir de forma a pontuar nossas proposições: “Aqui no sertão do Brasil, há o mau costume de esconder as mulheres” (TAUNAY, 2017, p. 101), “com um homem do sertão que há de amolar a faca na pele da barriga do mariola que vier mexer com a mulher dele” (ibid., p. 164).

Inocência é propriamente uma narrativa violenta, desde a menina que sofre maus-tratos do pai, até o assassinato à queima roupa de Cirino. O primeiro capítulo do romance, “O sertão e o sertanejo”, monta esse cenário agreste onde vão efetuar-se essas cenas de violência, da mesma maneira, este é moldado pela dinâmica que a câmera e as construções do cenário operam na obra fílmica. A casa misturada ao próprio ambiente rural é a transfiguração da rudeza de seus moradores. O espaço agreste nas *Inocência(s)* amalgama o espírito hostil dos personagens, que por sua vez executam ações execráveis no subterfúgio de que estão no sertão e são tão brutos quanto este.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais elementos que configuram a narrativa taunayana de *Inocência* (1872) é o agreste, espaço formado pelo sertão bruto, hostil, que por sua vez molda homens violentos. Entender esse componente foi a chave do êxito da obra fílmica homônima de Walter Lima, que não tinha as palavras de artifício como na prosa romântica, mas o duplo real da linguagem cinematográfica, que com sua dinâmica retomou as premissas do romance.

O agreste no romance é plasmado pelo apuro técnico das descrições do ambiente natural. A quantidade de detalhes associada ao conhecimento científico do bioma garante representações bastante verossímeis do espaço. No filme, esta elaboração é levada a cabo pelo duplo real da linguagem cinematográfica, a imagem direta do ambiente fornece uma representação mais acabada do que em relação ao romance, já que este deixa para a imaginação do leitor o molde do espaço.

Da mesma maneira que na narrativa literária, a obra fílmica inicia com a apresentação do espaço. No filme, as cenas iniciais não possuem trilha sonora ou filtros de imagem, apenas a desnuda

contemplação da natureza, bem como é efetuado no primeiro capítulo do romance, “O sertão e o sertanejo”, que ao contrário da linguagem cinematográfica, vale-se de destreza descritiva para alcançar esse espaço genuíno. Essa peculiaridade da escrita taunayana é até mesmo reconhecida por parte da crítica como uma transição para o realismo.

A hostilidade do espaço na obra fílmica ainda é destacada pelas cenas que se iniciam da direita para a esquerda, ao contrário do movimento de leitura do ocidente, o que causa incômodo, associado a planos que sobrepõem o meio ambiente em relação aos personagens. Essa soberania do espaço é reiterada constantemente no romance pela menção ao “sertão” toda vez que algum personagem pronuncia alguma truculência, como se fosse justificativa para as suas atitudes execráveis.

A relação com o ambiente bruto não se situa somente no caráter dos personagens, não obstante, encontra-se na construção dos cenários, em especial, da casa. A materialidade rural se mistura aos elementos da moradia, esta, por sua vez, cria uma ilusão de segurança, o que assenta a execução de atitudes brutas como a própria casa ou o sertão.

A transcrição de *Inocência*, romance para o filme, retomou a premissa essencial na narrativa taunayana: o sertão bruto e sua influência sobre os personagens. A dinâmica das cenas e a construção dos cenários moldam este espaço hostil, bem como reiterado na narrativa literária pelo apuro técnico e a destreza das descrições. *Inocência* é propriamente uma narrativa agreste, e entender essa peculiaridade é depreender o romance/filme em si.

7 REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 7. ed. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento. In: BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BORGES-FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

INOCÊNCIA, Direção: Walter Lima Junior. Produção: Lucy e Luiz Carlos Barreto. Brasil, 1983.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz (O Visconde de Taunay e os fios da memória)*. 1996. 301 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto Estadual da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

MEDEIROS, Sérgio. Prefácio para Esta Edição. In: TAUNAY, Visconde de. *Memórias*: Edição de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2004.

PONTES, José Couto Vieira. *História e Literatura de Mato Grosso do Sul*. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

SEFFRIN, André. Prefácio: Inocência, A Obra-prima de Taunay. In: TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Record, 2014.

SIJLL, Jennifer van. *Narrativa cinematográfica*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Record, 2014.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*: Edição de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Title

The agrest *Inocência*: the representation of space in the Visconde de Taunay's novel and in the Walter Lima's film work.

Abstract

The aim of this article is to analyze the representation of space in the novel *Innocence* (1872) by Visconde de Taunay and in the homonymous film work by Walter Lima from 1983, having as a link the proposition of transcreation, as well as conceptualized by Haroldo Campos (2019). The elaboration of space in a romantic regionalist novel is an unavoidable condition, allowing the plot to unfold and molding the characters' personality. We intend to clarify how Walter Lima's film narrative reproduces the Taunayan premise taking into account the "real double" of cinematographic language, punctuated by Jaques Amount (2012). With this, we propose to delineate how the space transcends its condition of scenery, blending a wild atmosphere, which is based on the characters' hostile actions and profile. Bearing in mind the representation of space as a narrative category, and this is the genre by which both productions elected as *corpus* of this article unfold, we chose Luis Alberto Brandão (2002), Osiris Borges Filho (2007), Jennifer Van Sijll (2017), in addition to Bordwell and Thompson (2013) as the main theoretical framework of our analytical path.

Keywords

Visconde de Taunay; Walter Lima; *Inocência*; Representation of space.

Recebido em: 07/07/2021.

Accito em: 24/08/2021