

O MONSTRO EM *INOCÊNCIA*

Rosana Cristina Zanelatto Santosⁱ

Resumo: Este ensaio tem por objetivo propor a análise do romance *Inocência*, de Taunay, segundo uma percepção metodológica na qual se associam as categorias relativas ao monstro e às monstruosidades, configuradas especialmente na personagem Tico, o anão.

Palavras-Chave: Monstros; Literatura Brasileira; Visconde de Taunay.

Abstract: *The aim of this essay is the proposition about the analysis of novel's Taunay, Inocência, based on a methodologic orientation of work which associates the monster and monstrous things in Tico, the dwarf.*

Keywords: *Monsters; Brazilian Literature; Visconde de Taunay.*

[...] aquele que desperta a extrema violência do sagrado condena-se a um destino trágico (Camille Dumoulié).

Reconhecido até hoje como o lugar do amor impossível entre Inocência e Cirino, o romance *Inocência* conheceu sua primeira edição em 1872. Além disso, serviu e ainda serve como referencial literário e empírico da exuberância e do pitoresco do sertão brasileiro como representado por Taunay em suas idas ao Oeste brasileiro, por ocasião da Guerra do Paraguai e também durante sua vida como político do Império.

O traço pitoresco da natureza como pintado por Taunay surge logo no primeiro capítulo, intitulado O Sertão e o Sertanejo:

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

Ora a perspectiva dos *cerrados*, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de S. 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, charneças meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso (Taunay, 1995, p. 8. *Itálico do autor*).ⁱⁱ

Essa exaltação da natureza da *terra brasilis* se por um lado marca uma proposição ideológica nacionalista de construção de uma identidade brasileira, por outro é referência característica do Romantismo. Em Santos lemos:

Um dos apelos românticos mais eloqüentes (*sic*) diz respeito à procura da Natureza não mais como o *locus amoenus* árcade, porém como o lugar onde o poeta expande seus estados d'alma, numa relação que parte de dentro para fora. Lembremo-nos de que, no Arcadismo, havia um movimento que partia do exterior para o interior: a Natureza bucólica, carregada de uma paz quase infinita, "tomava conta" do ser do poeta e espraiava-se pelos textos (2006, p. 1).

E não somente o poeta: seguindo esse trajeto, a rapariga Inocência aparece como uma extensão do seu entorno, marcada ainda pela virtude que está em seu nome:

[Diz o pai da jovem] Até agora era uma rapariga *forçada*, sadia e rosada como um jambo: nem sei até como lhe entrou a maleita no corpo (p. 17. *Itálico do autor*).

[...] E se o senhor visse os modos que tem com os bichinhos?!... Parece que está falando com eles e que os entende... Uma *bicharia*, em chegando ao pé de *Nocência*, fica mansa que nem ovelhinha parida de fresco... (p. 29-30. *Itálicos do autor*).

A natureza de Inocência dá azo aos alertas de Pereira a Cirino, para esquivar-se de qualquer relação com sua filha:

- Agora, prosseguiu Pereira com certo vexame, que eu tudo lhe disse, peço-lhe uma coisa: veja só a doente e não olhe para *Nocência*... falei assim a mecê, porque era minha obrigação... Homem nenhum, sem ser muito chegado a este seu criado, pisou nunca no quarto de minha filha... Eu lhe juro... Só em casos destes, de extrema *percisão* (p. 28. *Itálicos do autor*).

A estrutura tripartida da narrativa de Taunay é propícia à intelecção dos avisos do pai de Inocência:

1. O encontro do herói solitário, longe de casa, com a bela e inocente mulher, enferma, como que a esperá-lo para sua salvação, não somente física;
2. O pacto de amor de Cirino e a jovem sertaneja e a condição para a celebração da união: pedir a intervenção do padrinho Antônio Cesário contra o casamento com Manecão Doca;
3. A interdição do pacto dos enamorados, representada pela promessa das bodas entre Inocência e Manecão, com a coadjuvância de um ser aparentemente afeito à jovem: o anão Tico.

A primeira aparição de Tico acontece quando Cirino é levado por Pereira ao quarto da enferma:

- Ó Tico, disse [Pereira], venha cá...

Levantou-se, a este chamado, um anão muito entanguido, embora perfeitamente proporcionado em todos os seus membros. Tinha o rosto sulcado de rugas, como se já fora entrado em anos, mas os olhinhos vivos e a negrejante quedelha mostravam idade pouco adiantada. Suas perninhas um tanto arqueadas terminavam em pés largos e chatos que, sem grave desarranjo na conformação, poderiam pertencer a qualquer palmípede

- Oh! exclamou Cirino ao ver entrar no círculo de luz tão estranha figura [...] (p. 31).

Ao vislumbrar “tão estranha figura”, Cirino parece surpreso, como se enxergasse não um ser humano, um rosto humano, porém uma máscara “com dentinhos alvos e agudos”, mirando-o com “olhar inquisidor e altivo” (p. 32), com os de um monstro.

Além de um aspecto que beira a repugnância, Tico não fala, emitindo gritos, grunhidos e algumas poucas palavras, estas com dificuldade. Contudo, não é surdo, como veremos mais adiante. Ele é, nos dizeres de Pereira, “uma espécie de cachorro de *Nocência*” (p. 32. Itálico do autor), guardião das virtudes da sertaneja na espera pelo enlace com Manecão. Postado aos pés da cama da enferma, Tico parece assumir papel semelhante ao que Dante e John Milton conferiram a Medusa: o impedimento de ingresso dos vivos ao mundo dos mortos (cf. Brunel, 1997, p. 620-621). No caso de Inocência, uma morta

anunciada pela doença que a acomete e pelo compromisso assumido pelo pai junto ao *bruto* Manecão. A jovem vive em um mundo interdito a Cirino, que não sabe disso.

Anteriormente, chamamos Tico de monstro. Além dele, outras personagens carregam marcas monstruosas e também do duplo em *Inocência*: Pereira e Manecão são espécies de vampiros, sugando a força juvenil de Inocência para a manutenção de seus poderes de macho e de seus pretensos direitos patriarcais; Cirino e Meyer representam o duplo, com o cirurgião mineiro aproveitando-se da desconfiança de Pereira sobre o botânico e seus elogios à filha para dissimular suas intenções de enamorado; Inocência é a morta-viva, uma vez que sua presença no mundo como mulher apaixonada é interdita em favor de seus papéis como filha e como futura esposa, papéis estes de subordinação ao autoritarismo masculino. Pereira é categórico quando fala da filha-mulher a Cirino:

- 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... E depois, as histórias!... Ih, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo pode quebrar... Enfim, minha filha, enquanto solteira, honro o nome de meus pais... O Manecão que se agüente (*sic*), quando a tiver por sua... Com gente de saia não há que fiar... Cruz! botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho (p. 27. Itálico do autor).

Casar Inocência com Manecão não é uma questão sucessória de patrimônio ou de manutenção financeira, uma vez que Pereira declara ter um filho varão, “trabalhando em porcadas para as bandas do Rio” (p. 27), seu herdeiro. É, sim, um reforço autoritário da visão masculina da mulher na sua face feminocida, ainda que dissimulada em palavras de cuidado com a honra familiar.

Apresentados brevemente monstros, vampiros e o duplo em *Inocência*, nos deteremos, neste ensaio, no monstro Tico. Jeffrey Jerome Cohen, em *A cultura dos monstros: sete teses*, propõe sete assertivas sobre os monstros gerados pelas culturas: “(1) O corpo do monstro é um corpo cultural; (2) O monstro sempre escapa; (3) O monstro é o arauto da crise das categorias; (4)

O monstro mora nos portões da diferença; (5) O monstro polícia as fronteiras do possível; (6) O medo do monstro é uma espécie de desejo; e (7) O monstro está situado no limiar... do tornar-se” (2000, p. 26-55).

Entre as proposições de Cohen, interessam-nos: o escapar do monstro; o monstro às portas da diferença; o policiamento exercido pelo monstro; e a interdição do desejo.

Tomemos, inicialmente, a expressão monstro. Do latim *monstruōsus*, reconhece o “corpo organizado, que apresenta conformação anômala em todas ou em algumas de suas partes, [...] *fig.* pessoa cruel, desnaturada ou horrenda” (Cunha, 2000, p. 531). Assim, se comparado ao que se conhece como o corpo “normal”, “comum”, o monstro é um lugar de diferença que em geral escapa não somente fisicamente aos grilhões e aos preconceitos que o encilham, mas também à compreensão humana de sua configuração e de sua função no mundo. Na descrição que temos de Tico (*cf.* p. 31), encontramos os ingredientes que lhe conferem uma aparência monstruosa. Enfim, para que serve esse ser?

Em uma nova visita de Cirino ao quarto de Inocência, o anão encontrava-se ao pé da cama, “[...] sobre uma grande pele de onça” (p. 39). Aqui revemos Tico como o cão de guarda da filha de Pereira, policiando os domínios do patriarca sertanejo, que incluem a jovem. Em outra ocasião, Cirino pede que o guardião vá à cozinha busca a mezinha/o remédio. Ele não arreda pé a não ser depois das instâncias da própria Inocência:

Voltando-se então para o homúnculo, insistiu [a moça] com voz meiga e carinhosa:

- Vai Tico: é para mim, ouviu?

Transformou-se repentinamente a fisionomia do anão. Pairou-lhe nos lábios inefável sorriso, meneou a cabeça duas ou três vezes com a força de uma afirmação, mas, *colérico*, enrugou a testa e moveu olhos *inquietos e duvidosos* (p. 58. *Itálico* nosso).

Os adjetivos por nós ressaltados – colérico, inquietos e duvidosos – reforçam não somente o policiamento autoritário exercido pelo monstro, mas também a sua presença como interdição ao desejo, neste caso, de Cirino por

Inocência. Depois da saída de Tico, o cirurgião beija clandestinamente o braço e a mão da enferma, provocando uma reação de debilidade (ou desejo dissimulado?) que quase leva a manceba ao desmaio. É o momento em que Cirino aproveita para incitar o anão a ser seu colaborador, no que não é retribuído:

- Então está com cuidado, Sr. Tico?... Não é nada... sua ama fica boa logo... Não é o que você quer?

Ao ouvir esta interpelação, levantou-se o anão e correspondeu ao simpático anúncio do moço com um olhar de desprezo e pouco caso, com que a dizer:

- Não se meta comigo, que não quero graças com você, médico de arribação! (p. 59).

Segundo Jerome Cohen (2000, p. 45),

Como veículo de proibição, o monstro freqüentemente (*sic*) surge para impor as leis da exogamia, tanto do tabu do incesto [...] quanto os decretos contra a mistura sexual inter-racial (que limita os parâmetros daquele tráfico [do incesto] ao policiar as fronteiras da cultura, em geral a serviço de alguma idéia de 'pureza' grupal).

Tico coloca-se ao lado de Inocência para “proteger” sua pureza e seu destino como futura esposa de Manecão, num policiamento que serve não à sua ama, mas a Pereira, o senhor vampírico do destino de suas terras e das pessoas que vivem sob seu teto. A fazenda, os escravos, Tico, Inocência, tudo pode ser alocado na categoria de bens materiais, bens estes que, com o matrimônio da filha com o *bruto*, se manteriam agregados como propriedade pertencente e protegida da mão de possíveis forasteiros. Se permitido fosse ao de fora, ao outro entrar em contacto com o que pertence a Pereira, não somente seus bens poderiam lhe escapar, mas também o poder que se concentra em suas mãos. Assim, ele opta por transferir esse poder a um semelhante, a um *bruto* como ele, mantendo a tal “pureza grupal” a que se refere Cohen (2000, p. 45).

Para proteger seu senhor, Tico ronda como um fantasma o entorno de Inocência. Após a declaração de amor de Cirino à jovem (*cf.* p. 75-76), o cirurgião sofre o primeiro “atentado”:

Soou nesse momento, e repentinamente, ao lado do laranjal um assobio prolongado, agudíssimo, e uma pedra, arremessada por mão misteriosa e com muita força, sibilou nos ares e veio bater na parede com surda pancada, passando rente à cabeça de Cirino.

[...] o mancebo, esgueirando-se com celeridade pela sombra, resoluto correu para o ponto donde presumia ter partido a pedra.

Não viu ninguém (p. 78).

O monstro escapara... Cohen afirma que “Vemos os estragos que o monstro causa, os restos materiais [...], mas [ele] em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (2000, p. 27). No caminho entre o laranjal e a casa, Cirino dá buscas ao seu possível algoz. Nada encontra até chegar ao terreiro: “Quando lá chegou, parou atônito. / O mesmo assobio, prolongado e finíssimo desta feita talvez mais estridente, feriu-lhe os ouvidos” (p.78). É o aviso de que um regresso virá e de que “[...] o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar [e a regressar]” (Cohen, 2000, p. 28). O vestígio do ser monstruoso em *Inocência* é seu assobio, a presença volátil e constante desse ser a rondar Cirino.

Desde que se desenvolvem definições sobre o monstro, a marca comum entre elas está no fato de que esse ser encontra-se no limite entre o que se conhece, o que se defende, e o que difere disso. Julio Jeha (2007, p. 21-22) explica que

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem do mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes elementos cognitivos. [...] A disjunção não precisa ser apenas entre níveis cognitivos; elas podem se dar entre a idéia que temos do que é próprio de uma coisa ou um ser e a coisa e o ser.

Numa leitura freudiana do monstro e sua interdição do desejo, Cohen (2000, p. 48) observa que ele corporifica aquilo que deve ser destruído, subjugado, lembrando também que o reprimido, apesar de o ser, sempre está pronto a retornar. No ensaio *Das Umheimliche*, em português, O Estranho, Freud, ao discutir o título eleito para seu texto, escreve que “[...] o estranho é

aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p. 238).

Freud seleciona então um conto de E. T. A. Hoffmann, O Homem de Areia, para deslindar o seu conceito de estranho, ao mesmo tempo o conhecido e o não (re)conhecido, chegando à proposição:

Neste ponto vou expor duas considerações que, penso eu, contêm a essência deste breve estudo. Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional [...] transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se se algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estender *das Heimliche* [...] para o seu oposto, *das Umheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão (1996, p. 258. Itálicos do autor).

A ansiedade que toma conta de Cirino e de Inocência durante seus encontros é o represamento do desejo sentido por ambos. Não qualificamos como amor o que os jovens sentem: é sim o desejo da cópula, da união sexual. E Tico funciona como o ser que interdita, que tenta neutralizar o possível rompimento de uma fronteira que ameaça a já referida “pureza grupal” do meio onde vivem Pereira e seus agregados. Como monstro ele corporifica, a um só tempo, aquele que esconde algo e aquilo que está escondido, represado. A ansiedade é gerada, pois o que se esconde constantemente dá sinais da sua existência e o monstro assinala o perigo do jorro do desejo com avisos, como no caso de *Inocência*, em um novo “atentado” contra Cirino n’outro encontro com a enamorada:

- Deixe-me... deixe-me, implorou ela. Adeus, estou com um medo!... Felizmente ninguém nos viu...

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

Inocência quase caiu por terra. [...]

No momento em que passava por junto de uma laranjeira mais copada, [Cirino] viu de repente certa massa informe cair-lhe quase na cabeça e no meio das folhas e ramos quebrados vir ao chão com surdo grito de angústia. [...]

E, como uma visão, passou-lhe por perto uma criaturinha, desaparecendo logo entre os troncos das árvores (p. 91-92)

Como advertimos logo no início deste ensaio, Tico não é surdo, sabendo escutar os apelos desejosos de Inocência e de Cirino. Na qualidade de receptáculo da interdição, emite os avisos de perigo, que não são ouvidos pelo casal. Assim, quando a jovem recusa-se a casar com Manecão, Tico está presente, com “[...] seu corpo raquítico [estremecendo] de impaciência e susto” (p. 110), a fim de auxiliar Pereira.

Ao anúncio de que Manecão partiria no encalço do alemão Meyer, a fim de matá-lo, Tico coloca-se entre o pai e o noivo preterido por Inocência, para “[...] apressando mais a gesticulação e por sons meios articulados, fazer ver que Pereira laborava em engano, tão-somente quanto à pessoa” (p. 111-112).

Desfeito o engano e sabedores do verdadeiro enamorado de Inocência, Pereira e Manecão engendram a vingança, perpetrada pelo *bruto* depois de três dias de tocaia a Cirino em sua busca por socorro nas terras do padrinho da jovem, Antônio Cesário. O não saber (ou não querer) reconhecer os avisos da interdição ao desejo, ao retorno do reprimido leva tanto Cirino quanto Inocência à morte: ele fisicamente alvejado pela garrucha do *bruto* (cf. p. 115) e ela vítima da ansiedade advinda do desejo represado.

Tico, por nós categorizado como monstro, não é aqui tomado como aquele que representa o mal. Ele é a configuração da coisa reprimida e as significações que essa coisa pode trazer à tona. E se os monstros não existissem, “[...] como existiríamos nós?” (Cohen, 2000, p. 54)

Referências:

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Brasília: Ed. da UnB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60. (Coleção Estudos Culturais; 3).

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREUD, Sigmund. O 'Estranho'. In: _____. Trad. Jayme Salomão. Edição *Standard* brasileira. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.235-273. (V. XVII).

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: _____ (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007. p. 9-29. (Humanitas Pocket).

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. A tradição wertheana das dores de amor românticas. *Revista Interletras*, Dourados, UNIGRAN, v. 2, n. 4, p. 1-13, jan./jun. 2006. Disponível em: <www.interletras.com.br>. Acesso em: 21 fev. 2010.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. (Coleção Prestígio).

ⁱ Docente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Campo Grande. Bolsista de Produtividade em Pesquisa – CNPq – Nível 2.

ⁱⁱ Doravante, quando nos referirmos ao romance *Inocência*, mencionaremos tão somente a página, uma vez que todas as citações foram tomadas à 29ª. edição publicada pela Ediouro (Coleção Prestígio) em 1995.