



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**

Departamento de Letras e Artes



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL**

**ULISSES MACÊDO JÚNIOR**

**NAÇÃO, HERÓI E PAISAGEM:  
*O SERTANEJO*, DE JOSÉ DE ALENCAR**

**ULISSES MACÊDO JÚNIOR**

**NAÇÃO, HERÓI E PAISAGEM:  
*O SERTANEJO, DE JOSÉ DE ALENCAR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientadora: Profª Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira

Feira de Santana - BA  
2012

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

Macêdo Júnior, Ulisses  
M125n Nação, herói e paisagem: *O sertanejo*, de José de Alencar /  
Ulisses Macêdo Júnior. – Feira de Santana, 2012.  
92 f.

Orientadora: Elvya Shirley Ribeiro Pereira.

Dissertação (mestrado) – Estadual de Feira de Santana,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural,  
2013.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Alencar,  
José de – Crítica e interpretação. 3. Sertão. I. Pereira, Elvya Shirley  
Ribeiro, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III.  
Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

**ULISSES MACÊDO JÚNIOR**

**NAÇÃO, HERÓI E PAISAGEM:  
*O SERTANEJO, DE JOSÉ DE ALENCAR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada em 31 de agosto de 2012.

---

Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup> Elvya Shirley Ribeiro Pereira  
Orientadora - UEFS

---

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima  
UEFS

---

Prof. Doutor Luiz Antonio de Carvalho Valverde  
UNEB

À minha amada esposa Geisiane  
Ao meu idolatrado filho Marcus Ulisses

## AGRADECIMENTOS

A minha esposa Geisiane pelo amor, compreensão e companheirismo diário.

Ao meu filho Marcus Ulisses pela ternura e amor incomensurável.

Aos meus pais pelo aconchego e apoio constante.

Aos meus irmãos e irmãs pelo respeito e carinho presente.

Aos meus sobrinhos pelo abraço afetuoso e fraternal.

Aos meus cunhados (as) pela amizade sincera.

À minha família pelo porto seguro e confiança.

Aos meus conterrâneos e alunos pela força e apreço.

Aos Professores do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pelo trabalho e sapiência.

À Prof<sup>a</sup> Elvya Pereira pela orientação, dedicação e competência, mas acima de tudo, pela sensibilidade e exemplo de ser humano abençoado.

Ao Prof. Francisco Lima pelo prazer da aula, profissionalismo e amizade.

Ao Prof. Humberto Oliveira pelo espírito democrático e humanidade.

Ao Prof. Luiz Antônio Valverde pela nobreza do gesto.

Ao escritor Antônio Torres pela admiração e qualidade da prosa.

Aos amigos Joseilton Sampaio, Manoel Gregório, Fernando Pereira e Rogério Ribeiro pela felicidade da conquista.

Ao amigo José Luís (in memoriam) pelo incentivo, companheirismo e vitória ainda que distante.

A Evanilson Oliveira e Analene Ferreira pela bondade e estima.

Às funcionárias do PPGLDC: Lindinalva, Jocinéia, Geórgia, e principalmente, Lúcia pela habilidade e cortesia.

A dona Branca pelo carinho e dedicação.

Ao amigo sertanejo Gildeone Oliveira pela cumplicidade da batalha e prosas sertanejas.

A todos os colegas do curso pela amizade sincera, troca de experiências e conhecimentos, em especial: Gildeone, Marcelo, Edinage, Carolina, Andréa(s), Tatiane, Goreth, Thiago(s), Luciano e Ricardo Pacheco.

A Deus, fonte e alento de inspiração maior do povo do sertão.

“Se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia”  
Leon Tolstói

“É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma  
de uma nação.”

José de Alencar

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma apreciação crítica da obra *O sertanejo* de José de Alencar, observando o processo de construção de uma identidade e paisagem sertanejas, erigidas a partir da confluência de elementos de uma cultura europeia e representações locais de cunho popular. Nessa perspectiva de correlação, são analisadas algumas nuances da literatura medieval, suserania e vassalagem, bem como, as influências do meio com o avanço da pecuária, configuradas nos rimances de boi, além da onipresente atuação do personagem Arnaldo, herói supremo dessa epopeia sertaneja. Para tanto, utiliza-se como suporte teórico, crítico e histórico, outras obras do próprio José de Alencar, *O nosso Cancioneiro* e *Como e porque sou romancista*; a revalorização do conceito de paisagem da geografia humanista e cultural de Paul Claval; as simbologias da imaginação material e dinâmica de Gaston Bachelard; as conceituações do herói de Joseph Campbell; além das contribuições gerais de Karin Volobuef e Valéria de Marco acerca da dimensão plural do Romantismo; de Jerusa Pires Ferreira, Doralice Alcoforado e Camara Cascudo quando se trata de cultura popular; de Jorge Araújo e Elvya Pereira nas suas leituras da obra de José de Alencar.

**Palavras - chave:** José de Alencar. Projeto nacional. Herói sertanejo. Paisagem. Rimances de boi.

## ABSTRACT

This dissertation aims to make a critic appreciation of the work *o sertanejo* by José de Alencar, observing the process of construction of an identity and paisagens sertanejas, erected from the confluence of elements of European culture and local representations of popular stamp. From this perspective of correlation are analyzed some nuances of medieval literature, suzerainty and vassalage, as well as the influences of the environment with the advance of the cattle rising, configured in the rimance of boi, besides the ubiquitous role of Arnaldo character, this epic hero supreme sertaneja. For this purpose, is used as theoretical support, critical and historical, other works of the own José de Alencar, and *o nosso cancionista* and *como e por que sou romancista*, the revaluation of the concept of landscape of the humanistic geography and cultural by Paul Claval; the symbols of material imagination and dynamics of Gaston Bachelard, the concepts of the hero of Joseph Campbell, in addition to general contributions of Karin Volobuef and Valéria de Marco about the plural dimension of Romanticism; of Jerusa Pires Ferreira, Doralice Alcoforado Krab and Camara Cascudo it comes to popular culture; Jorge Araujo and Elvya Pereira in their readings of the work of José de Alencar.

**Keywords:** José de Alencar. National project. Herói sertanejo. Landscapes. Rimances de boi.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – IDENTIDADE NACIONAL E SERTÃO NO SÉCULO XIX</b>	
1.1 ROMANTISMO: CONTEXTUALIZAÇÕES.....	14
1.2 O SERTÃO COMO PÁTRIA IMAGINADA.....	18
1.3 LOCALISMO E COSMOPOLITISMO EM <i>O SERTANEJO</i> .....	21
<b>CAPÍTULO 2 – INCURSÕES EM <i>O SERTANEJO</i> DE JOSÉ DE ALENCAR</b>	
2.1 ENTRE A TEORIA E PRÁTICA:A COMPOSIÇÃO DE UM PROJETO NACIONAL..	29
2.1.1 ANÁLISE DA OBRA <i>O NOSSO CANCIONEIRO</i> .....	33
2.1.2 <i>O SERTANEJO</i> : UMA SÍNTESE.....	38
2.2 O ESPAÇO ROMANESCO NAS NARRATIVAS DE ALENCAR.....	41
2.2.1 ANOTAÇÕES SOBRE SERTÃO E PAISAGEM.....	49
2.2.2 A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM EM <i>O SERTANEJO</i> .....	51
2.2.3 A NATUREZA SERTANEJA.....	55
2.3 UM HERÓI “DE CORAÇÃO INDOMÁVEL” E OUTROS PERSONAGENS.....	57
2.3.1 A CONSTRUÇÃO DOS DEMAIS PERSONAGENS.....	67
2.4 A ENCENAÇÃO DE UM DESAFIO: ENTRE TROVAS E CAVALGADAS.....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação se insere no campo de estudo da literatura, memória e representações identitárias, uma das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, e foi realizada entre os anos de 2010 e 2012.

O presente trabalho consiste num estudo sobre as tradições, costumes e paisagens do sertão nordestino, na obra *O sertanejo*, de José de Alencar, assim como na análise sobre a constituição do herói sertanejo como simbologia e representação de um povo e nação edificados a partir de determinadas influências. Para a execução e desenvolvimento do projeto foi utilizada a crítica literária, fontes historiográficas, conceitos da linha humanista e cultural da Geografia, como aporte e contribuições teóricas, além de uma série de intersecções com campos correlatos ao objeto examinado.

Para a composição dessa dissertação tentou-se seguir os caminhos abertos por José de Alencar em sua busca de uma identidade e paisagem sertanejas, erigidas a partir de elementos complementares: alguns oriundos de uma cultura europeia, como as relações de suserania e vassalagem, o perfil do herói medieval com seus códigos de ética e honrarias; outros emersos de fontes regionais, configuradas pelos rimances de boi, rapsódias sertanejas e demais representações relacionadas ao campo, associadas à pecuária na região.

Para a sua composição, levou-se em consideração a literatura Romântica do Brasil no século XIX, na função de construtora de uma “realidade” nacional, além da utilização da bibliografia de um escritor, José de Alencar, que adota tal linha de abordagem, na edificação do seu projeto literário. Como aprofundamento do trabalho, avançou-se na busca das representações locais, numa ótica de projeção do geral para o particular, do nacional para o local.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foram utilizados como operadores de leitura, algumas obras do próprio Alencar; as contribuições sobre os gêneros populares e sertão de Jerusa Pires Ferreira, Camara Cascudo e Doralice Alcoforado; a perspectiva plural de Romantismo segundo Karin Volobuef e Valéria de Marco; as conceituações do herói de Joseph Campbell; as simbologias da imaginação material e dinâmica de Gaston Bachelard, além das leituras de Jorge Araújo e Elvya Pereira sobre a obra de José de Alencar.

O capítulo 1 intitula-se “Identidade nacional e sertão no século XIX” e traz algumas pontuações sobre o surgimento do nacionalismo europeu em sua ligação com a estética romântica. Também é apresentado o contexto do Romantismo brasileiro com a edificação do projeto literário nacional de José de Alencar. Em momento posterior as discussões avançam sobre a gênese da literatura alencariana e o sertão como elemento representativo de uma aquarela nacional/regional. E, por fim, é traçado um quadro das influências europeias e locais na composição da obra *O sertanejo*.

O capítulo 2 – “Incursões em *O sertanejo* de José de Alencar”, a princípio desenvolve análises e considerações sobre algumas aberturas de romances que versam sobre a temática indianista, e de obras de caráter historiográfico e documental, que trazem as comprovações do estilo e concepções adotadas pelo autor. Posteriormente, são destacadas as construções do espaço romanesco, da paisagem e natureza do sertão na obra *O sertanejo*. Em momento sequencial, são evidenciadas as arquiteturas dos personagens da obra, sobretudo, a edificação de Arnaldo, o herói de coração indomável. Ao final, são elencadas as influências populares sertanejas por meio das representações locais das cavalgadas, das trovas populares e de diversas simbologias que compõem esse painel do sertão. A título de considerações finais, somam-se algumas notas e relatos sobre o desafio de composição da nossa própria escrita, que se queria “trova” a ecoar, paradoxalmente, um “forte brado sertanejo”.

## **CAPÍTULO 1**

### **IDENTIDADE NACIONAL E SERTÃO NO SÉCULO XIX**

## 1.1 ROMANTISMO: CONTEXTUALIZAÇÕES

“As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”.

Benedict Anderson

O Romantismo se estabeleceu como um movimento literário voltado às origens nacionais, à defesa da imagem pátria, de elementos que tornam grandioso o passado histórico de uma nação. Nessa perspectiva, é possível destacar que a estética está diretamente ligada ao ideário de nacionalismo aventado na Europa na transição do século XVIII para o XIX.

O termo nacionalismo apresenta uma série de questionamentos quanto à conceituação e origem, tendo em vista as diversas formas de manifestação em épocas e países distintos. Todavia, com o objetivo de apresentar suas imbricadas ligações, em sua forma mais plena do século XIX e a efervescência das individualidades em consonância com o movimento estético romântico, foi explicitada uma relativa linha temporal sobre a questão.

Segundo Célia Pedrosa em “Nacionalismo Literário” (1992), a expressão nacionalismo passa por uma gradativa ampliação de significados no decurso dos tempos. Em linhas gerais, algumas de suas designações primitivas estão atreladas ao nascimento de um indivíduo, posteriormente, no século XVII, é acrescentada a ideia de origem e descendência comum a várias pessoas, associada à concepção de povo. Com o advento da Revolução Francesa tais designações são somadas a povo soberano que se organiza em torno de um Estado com posse de um território. O pensamento de Dante Moreira Leite (2007) converge parcialmente com o de Pedrosa, no entanto, sinaliza que no século XVI já havia nacionalismo português, compreendido na ligação do povo com a terra, mas, obviamente, bem diferente do que seria o sentimento dominante no século XIX. Vale lembrar, que em fins do mesmo século XIX, Ernest Renan (ROUANET, 1997) em “O que é uma nação?” argumenta sobre a insuficiência, para a constituição de uma nação, do simples atrelamento da sua criação à ideia de raça, língua, religião ou geografia.

Já para Benedict Anderson (2008), a nação é uma comunidade soberana, pois lida com um projeto comunitário fundamentado no pluralismo de indivíduos; limitada, pela concretude das fronteiras; mas, sobretudo, imaginada, pois sua constituição estará veiculada, também, a um plano simbólico.

Assim, diante de diferentes contextos políticos e sociais, que culminam no século XIX, e com os desdobramentos dos Ideais iluministas, concretizados na Revolução Francesa, as individualidades ecoam e a liberdade criadora do movimento romântico resplandece numa missão assumida por seus escritores. Sobre essa perspectiva, Célia Pedrosa afirma que no Romantismo:

[...] o homem se conscientiza de sua identidade própria, em que a subjetividade individual interage com contingências sócio-históricas específicas. Conflituosa e diversificada, essa consciência rompe com a ideia de ordem transcendente, natural e universal que antes dava sentido e estabilidade à existência. Para recuperá-los, faz-se necessário o conhecimento profundo da realidade subjetiva onde estaria oculta a verdadeira natureza de cada indivíduo e do espírito humano, em suas inúmeras manifestações. Tal busca se apoia e se desdobra num movimento de apreensão particularizada e afetiva da realidade física. Ela passa a representar a terra natal onde se enraízam a origem e a essência da identidade individual e os fortes e harmoniosos laços que lhe dão uma inserção familiar, coletiva, nacional. (PEDROSA, 1992, p. 279)

Em meio a esse cenário, o nacionalismo emerge como uma forma de promoção da busca por uma unidade nacional. Assim, procura-se no retorno às origens um modo de elevar o passado histórico de um povo e nação a serem “glorificados”. Tal perspectiva se desdobra diversamente em importantes países da Europa: Inglaterra, Alemanha, França, que elegem a Idade Média como espaço e tempo que melhor representariam esse passado. Em nossas fronteiras, o símbolo dessa busca pelas raízes nacionais é configurado pelo indígena, a representação autóctone, posteriormente ampliada com o processo de miscigenação, que em meio à exuberância da paisagem local irá compor os elementos da nacionalidade em pleno período imperial.

Dessa forma, busca-se nos primórdios, na ideia de um mito fundador a simbologia para representar o berço da nação. Marilena Chauí, em *Mito fundador e sociedade autoritária* (2010), traça algumas reflexões acerca das relações entre mito e construção da sociedade:

Ao falarmos em *mito*, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego

da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. (CHAUÍ, 2010, p. 9)

Na obra em questão, Chauí analisa os pilares de edificação da sociedade brasileira, pautada em elementos ideológicos que, ao longo dos tempos, reforçam e ampliam as desigualdades sociais e o controle do poder por uma minoria. No entanto, ao final da citação destacada, quando a autora menciona a abordagem do mito no plano antropológico, encontra-se um ponto de abertura para algumas elucidações sobre a postura dos escritores românticos em relação ao projeto de construção da pátria.

Em meados do século XIX, o Brasil vive um contexto de país recém-emancipado e repleto de contradições. Diversos intelectuais, artistas e escritores contribuem para o despertar do sentimento nacionalista. Todavia, é no plano da ficção que muitos romancistas e poetas encontram a forma para abrandar ou silenciar os conflitos existentes e edificar a imagem da nação brasileira. Nesse contexto, José de Alencar, o maior representante da prosa romântica, em sua forma de percepção e influenciado pelo contexto da época, seleciona os símbolos que irão compor o cenário de um Brasil ficcionalizado. Ao escolher a imagem de um mito fundador, as características dos personagens são elevadas e estes se tornam heróis com seus atos grandiosos e em contato com a majestosa natureza local. Tais ações narrativas, preenchida com seres de atributos tão superiores somente são possíveis no âmbito da ficção. Portanto, é no plano ficcional, em que os caracteres são ampliados a ponto de se aproximarem do mito, que os impasses poderiam ser atenuados.

Nessa busca de construção de um ideário, José de Alencar procura resgatar as origens nacionais com uma marcação temporal, com um espaço delineado, com todo um contexto historicizado, mas é por meio da realidade subjetiva, nas relações telúricas dos seres que habitam essa terra, que emerge o espírito nacional. E, uma nova dimensão da realidade é vislumbrada em meio ao plano físico e subjetivo.

Zilá Bernd, em *Literatura e identidade nacional* (2003, p. 33) afirma: “A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido de união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de *uma palavra exclusiva*, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro. No caso da Literatura Brasileira este outro é o negro cuja representação é frequentemente *ocultada*, ou o índio

cuja representação é, via de regra, *inventada*.” O viés discursivo utilizado pela autora é um dos pontos mais explorados pela crítica ao autor de *Iracema*.

Claramente alguns aspectos da realidade brasileira não são contemplados na prosa romântica do período em questão. Elementos que vão desde a caracterização do índio como herói nas obras indianistas, que não corresponderia à imagem “verdadeira” do indígena, nem tampouco a sua diversidade de tipos, assim como a ausência do negro como elemento construtor da identidade brasileira. Sobre tais questionamentos, Karin Volobuef, em *Frestas e Arestas* (1999), sinaliza algumas perspectivas que, talvez, melhor elucidem as escolhas de alguns escritores do romantismo brasileiro.

[...] Segundo Heron de Alencar (1986, p. 259), o negro não se prestava ao papel de “valorizador da nacionalidade” dada a sua condição de escravo e sua origem estrangeira; Para Proença (1966, p. 49) foi a “sua condição de trabalhador braçal”. Já o índio permitiria desviar o foco do branco europeu colonizador e dirigi-lo para um elemento exclusivo do Brasil, quer dizer, não existente em Portugal. Além disso, por intermédio do índio o romancista teria ainda a possibilidade de fazer recuar no tempo e na história, alcançando até mesmo um período precedente à chegada de Cabral. [...] (VOLOBUEF, 1999, p. 170)

Obviamente que a diversidade e singularidades da cultura indígena não foram o foco maior do escritor de *O guarani*. Todavia, através da representação e elevação da figura do índio, pode-se construir a imagem do herói nacional dotado de um passado grandioso, ficcionalizado, mas coexistindo paralelamente ao plano histórico. Imagens e qualidades de herói, necessárias à formação do sentimento pátrio no contexto de Brasil da época. Também na obra de José de Alencar o negro não irá figurar com elemento formador da gênese brasileira, no entanto, o autor aborda a problemática da escravidão em *O tronco do ipê* (1871) e as peças de teatro, *Demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1860).

Conforme dito anteriormente, diversos aspectos do contexto histórico contribuíram para a peculiar ligação entre Romantismo e o nacionalismo. Influenciada pelas consequências de um conflituoso contexto externo, tendo como um dos pontos decorrentes a fuga da Família Real para a sua principal colônia e, desdobrando-se internamente, com o processo de Independência, a literatura brasileira assume aspectos singulares diante das realidades apresentadas. Por toda uma conjuntura de emancipação política na América Latina, e no caso específico no Brasil, essa literatura e as letras adquirem uma função específica: construir o ideário nacionalista, pautado na

composição de uma aquarela com tonalidades tropicais, miscigenadas, que teria, entre outros objetivos, transformar a nação recém-criada, numa pátria, na terra do pai, reunindo suas fraturas étnico-culturais num mesmo sentimento de pertença.

Maria Helena Rouanet, em seu ensaio “Nacionalismo” (1999) destaca a argumentação de Joaquim Manuel de Macedo:

A literatura tornou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou, aí, uma função efetiva. Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações sobre etnografia – podia ser instrumento para se atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado “útil e precioso” para a “pátria”. (MACEDO apud ROUANET, 1999. p. 17)

É nessa conjuntura que em 21 de outubro de 1838 é criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. Surge com a função de construir a história brasileira, enaltecer seus grandes personagens e heróis e trazer à tona o “verdadeiro” caráter da pátria. O próprio imperador D. Pedro II, quando assume o trono real, passa a fazer parte desse importante órgão do país, destinando grandes somas de recursos para o registro da nação.

Aos olhos da contemporaneidade e a pensar na missão assumida pelos românticos brasileiros, sobretudo José de Alencar, pode-se perceber o importante papel a que se propuseram romancistas, poetas e demais escritores, assim como quaisquer profissionais que assumissem o trabalho de construção da nação. Inicialmente, através de uma busca e volta às origens, e neste aspecto, semelhante aos rumos gerais do Romantismo em alguns lugares do mundo. No caso brasileiro, um retorno às raízes mais profundas da nossa gestação, através da mitificação e descrição da natureza, do elemento autóctone e dos colonizadores. Posteriormente, na busca das representações regionais, urbanas, que, juntamente com a vertente indianista, modelaram um painel de uma nação que ainda estava por se fazer, tanto no plano físico quanto na dimensão literária.

## 1.2 O SERTÃO COMO PÁTRIA IMAGINADA

A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalsamaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

[...]

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

A ele pertencem o *Guarani* e as *Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço.

O *Tronco do Ipê*, o *Til* e o *Gaúcho*, vieram dali; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido à proximidade da corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro. (ALENCAR, [1872] 1997, p. 15)

No prefácio da obra *Sonhos d'ouro* (1872), intitulado de “Benção paterna”, José de Alencar expõe a sua concepção de período orgânico da literatura nacional, tomando apenas obras de sua autoria como exemplo. A partir de uma peça de defesa da própria obra e de um ataque ácido aos críticos, firmam-se os propósitos do “fabulador da nacionalidade<sup>1</sup>” José de Alencar acerca da literatura nacional, principalmente se atentar ao fato que em tais narrativas sobressaem heróis e heroínas em plena integração com a natureza local. Semelhante ao cavaleiro medieval, protagonista do Romantismo europeu, mas, ao mesmo tempo singular, pois “impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço”. (Idem).

Ao observar o conjunto da obra do escritor, tem-se a comprovação da ideia de construção de uma imagem pátria. Através da catalogação de algumas regiões ou cenários vão se colocando algumas peças do imenso mosaico cultural brasileiro. Por meio de pesquisas realizadas, somadas à inventividade do escritor ou erigidas pelas penas da imaginação, os ambientes vão sendo meticulosamente edificados no desenrolar dos enredos.

Através da construção de personagens ambientados em espaços urbanos, em meio ao surgimento da nova classe burguesa, ou nas amostragens das relações estabelecidas entre o branco colonizador e o indígena surgem os perfis que

---

<sup>1</sup> Termo empregado pela Profª Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira no livro *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

protagonizam, no plano da ficção, uma gênese do povo e da nação brasileira. Os tipos regionais, a exemplo do sertanejo e do gaúcho, herdeiros da miscigenação, também compõem esse retrato, que tem a diversidade (na unidade) como base do projeto de construção nacional de Alencar.

Vale mencionar que principalmente nas narrativas que se desenrolam nos cenários vinculados no interior do país, seja indianista, histórica ou de cunho regional, há sempre um elemento preponderante: a grande ligação do homem com a terra. Em *O guarani* (1857), o espaço natural está diretamente integrado a Peri; em *Iracema* (1865) o sopro de vida da personagem homônima vai se esvaindo na medida em que se afasta da terra natal; em *O sertanejo* (1875), Arnaldo se encontra em constante integração com o ambiente que o circunda.

O cenário do sertão surge na obra alencariana como parte do seu projeto nacional. Na composição das narrativas que se desenvolvem em tal ambientação, há a predominância de um caráter documental alcançado por meio de uma escrita com grande riqueza de detalhes, de pormenores, aparentemente pautado na objetividade. Contudo, a essa face documental, se sobrepõe uma expressão subjetiva ativada uma por imaginação privilegiada, a qual se expande nas laboriosas recriações da natureza local. Sob a imagem do fabulador está a do pesquisador que se debruça sobre as tradições, costumes e falares de algumas regiões que compõem o cenário brasileiro. Obviamente que os modos de percepção da realidade, de apreensão de caracteres ligados a terra, quando abordados de forma subjetiva e repleta de simbologias, serão modificados quanto a uma relativa pretensão documental. Nessa perspectiva, o sertão irá assumir um importante papel nas narrativas românticas, figurando como elemento essencial que, em consonância com os personagens heroicos, trará um caráter grandioso à nação. Conforme afirma Karin Volobuef (1999, p.231) “o engrandecimento da Natureza para o engrandecimento do Brasil.”.

Nas obras de José de Alencar a natureza não é um mero acessório, e sim, um verdadeiro agente que se funde aos personagens, ao herói, dando-lhe certas características e feições. Basta recordar da plena integração de Peri e Arnaldo com os meios que os circundam. Assim, a forma de percepção do ambiente, da terra é influenciada pelas características que são concernentes a tais tipos: a honra, os códigos de moral, os atos grandiosos, a nobreza do caráter, e, principalmente, a íntima relação com a natureza. Tudo isso dá uma fulguração mais telúrica aos personagens, sobretudo, aos heróis e heroínas que integram tais espaços romanescos.

### 1.3 LOCALISMO E COSMOPOLITISMO EM *O SERTANEJO*

A importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.

[...]

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira. (ALENCAR, [1872]1997, p. 17)

Antônio Cândido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1981, 23, v.1), afirma que a “evolução da nossa vida espiritual” apresenta uma tensão dialética entre localismo e cosmopolitismo, ou seja, “uma tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão)”.

José de Alencar, em sua narrativa, utiliza elementos e artifícios de composição literária que se assemelham aos formatos de criação dos clássicos da literatura europeia, certamente pela grande influência que alguns autores exerceram em sua formação intelectual. No entanto, ao atravessar a linha do equador em direção ao hemisfério sul, tais aspectos, quanto à forma ou mesmo à temática, são aclimatados com à energia local, adquirindo o vigor e ares tropicais. Não se trata de uma simples adaptação ou *mímese* das tendências do velho mundo, mas sim, do modo como o escritor assimila tais elementos, por sua vez, adaptados ao seu projeto estético/cultural, com o propósito de despertar no público leitor um sentimento nativista. A “seiva” que corre nas veias dessa literatura se dá pelos traços externos, bem como a partir de pesquisas de fontes populares.

Assim, os cenários são compostos pela imagem do índio, primeiro ocupante das terras americanas; pelo elemento estrangeiro; pelo mestiço, descendente e herdeiro do legado indígena; pela fauna e flora brasileiras; as representações populares e a recém-surgida burguesia.

Sobre a questão, Karin Volobuef (1999) acrescenta:

Durante as primeiras décadas do século XIX – fase em que o Brasil abriu as portas ao mundo e se instituiu como nação independente –, brotou entre nossos literatos uma nova postura, que estimulou seu interesse pelo que o país tinha de peculiar. Embora os ideais românticos tenham origem europeia, o romantismo no Brasil empenhou-se em definir características próprias, intrinsecamente brasileiras na medida em que estavam arraigadas no contexto de nossa realidade na época. É um romantismo de descoberta e de exaltação nacionalista, pois seu maior interesse é destacar-se da antiga filiação ao modelo literário de Portugal. (VOLOBUEF, 1999, p. 32-33)

O romance *O sertanejo*, publicado em 1875, apresenta o cenário do interior nordestino do século XVIII, onde se desenrola a trajetória de heroísmo do personagem Arnaldo, homem do campo, dotado de força e perspicácia de um destemido e nobre guerreiro. Representa o sertanejo vincado as raízes, distante dos grandes centros do país, em uma íntima relação com o seu meio e povo. Pelas trilhas narrativas do romance, o espaço do sertão brasileiro é apresentado, ficcionalizado e exposto pelas minuciosas descrições da fauna e flora, castigadas durante o período de estiagem ou na demonstração de seus esplendores, com a temporada das chuvas. Nas suas linhas descritivas refletem-se aspectos de ordem histórica e social, edificados a partir da visão de um autor que pesquisa questões inerentes à região e o país.

O livro compõe, juntamente com as outras narrativas do escritor, parte de um projeto nacionalista, idealizado sob os ares do período de independência. Em seu ideário, Alencar tece um painel representativo de expressões locais, regionais e brasileiras.

No que tange à influência das letras e temas do velho mundo, pode-se destacar o modo de composição de alguns tipos locais, a exemplo do Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, poderoso fazendeiro da região, destacado pela honra e autoridade. Nesse contexto, pode-se afirmar que a construção do personagem é alicerçada nos códigos de honra e formalidade que norteiam a vida de um suserano. No caso específico, a nobreza é adquirida pela “invenção” de uma árvore genealógica.

Depois que abraçou a filha, sem arroubos, solene, mas prolongadamente, o capitão-mor levou-a para o sofá e sentando-a defronte de si esqueceu-se a fitá-la, como se não a tivesse visto por largo trato e se quisesse recuperar dessa privação de sua imagem.

Este pormenor mostrava o relevo do homem que era o capitão-mor. Formalista severo, adicto às regras e cerimônias, que se esmerava em observar escrupulosamente, imbuído de uma gravidade que tinha por

essencial ao decoro de uma pessoa de sua categoria e posição, sujeitava todos os afetos como todos os interesses a essa rigorosa disciplina das maneiras. Não era, porém, esse modo do Campelo a afetação ridícula de meneios em que se requinta a fatuidade; e sim uma temperança de gesto e de palavra, que se comediavam pelo receio de descaírem em vulgaridades. Nascia tal resguardo do nobre estímulo de manter o estado que lhe havia criado a fortuna. Campelo provinha de sangue limpo, mas plebeu; e almejando um pergaminho de nobreza, que enfim alcançara, ele queria merecê-lo por seus dotes e ser primeiro fidalgo na pessoa, do que no brasão. Assentava bem esse temperamento do gosto no porte avantajado do capitão-mor e imprimia-lhe ao aspecto muita dignidade. Sua compleição robusta ostentava-se na plenitude do vigor aos toques dessa moderação inabalável; e a fisionomia cheia, plácida e séria, impunha a quantos lhe falavam um irresistível acatamento. (IDEM p. 31-32)

A obra *O sertanejo* possui forte relação com as canções de gestas do período medieval. De tais poemas emerge um cenário em que os personagens se movem a partir de determinados códigos de ética e honrarias. O herói avulta como um destemido e infalível guerreiro, dotado de características superiores. No romance, alguns personagens e ações da narrativa são orientados por tais princípios. Vejamos uma cena bastante significativa: Arnaldo, após um desentendimento inicial com o Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, arquiteta um plano de resgate da confiança abalada. Parte em busca de uma estimada novilha que havia se perdido, pertencente a D. Flor, filha do fazendeiro. O protagonista resgata o animal e o entrega para sua dona. Ao visualizar a imagem do Capitão-mor, Arnaldo ajoelha-se e beija a sua mão em sinal de fidelidade e reverência. Um claro exemplo da releitura das cenas de suserania e vassalagem, característica do período feudal.

Na passagem abaixo tais aspectos ficam ainda mais evidentes:

Indagou o fazendeiro do caso; e Inácio Góis, insinuando-se como o descobridor da Bonina, começara uma história em que se derramaria sua habitual loquela, quando D. Flor o atalhou:

— Ali está quem a trouxe, meu pai!

O capitão-mor ergueu os olhos na direção indicada pela filha, e viu parado a pequena distância Arnaldo montado no cardão. O mancebo tirou o chapéu e ficou imóvel.

O ânimo de quantos assistiam a esta cena estava suspenso no pressentimento de um novo e terrível assomo de cólera da parte do fazendeiro.

Entretanto o mancebo aguardava tranquilamente o choque, embora o olhar e atitude indicassem a resolução em que estava de não ceder.

A fisionomia do capitão-mor conservava sua habitual seriedade. A surpresa que a animara um instante, cedera à concentração da vontade sempre morosa e tolhida, quando não a arrebatava a paixão.

Tendo demorado por algum tempo o olhar no semblante do mancebo, retirou-o afinal para volvê-lo na direção do Agrela. Este, porém, que previra o movimento, simulou uma distração a propósito e esquivou-se à consulta.

Então o capitão-mor revestiu-se de toda a solenidade de aparato e estendeu majestosamente a mão para Arnaldo, o qual apeando-se pronto veio beijá-la comovido.

— Vá tomar a benção à sua mãe, disse o fazendeiro paternalmente. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 113-114)

Outro contexto que revela a influência dos matizes medievais na obra pode ser observado na relação entre os personagens Arnaldo e D. Flor, filha do Capitão-mor. Entre ambos fulgura um amor idealizado, com grande afeição e caráter inatingível, imagem e semelhança aos caracteres das cantigas de amor. O cavaleiro Arnaldo está sempre pronto a defender sua amada de todas as iniquidades e perigos, assumindo para si as funções de protetor maior da dama sertaneja.

Todavia, a obra do autor não se resume ao estilo e temáticas externas. Alencar, como conhecedor da cultura nordestina, investiga e pesquisa diversas formas de representações populares, dentre elas, as rapsódias sertanejas. Em 1874, o escritor, com ajuda do jovem Capistrano de Abreu, começa a recolher materiais de tais composições para catalogação e registro.

Sobre a origem do romance e suas modulações no contexto brasileiro, Doralice Alcoforado em “A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais”, afirma:

O romance tradicional, uma criação literária original e representativa do povo espanhol, é uma construção narrativa em versos, destinada ao canto. Tem sua origem em cantares de gesta, cujos fragmentos, desgarrando-se do conjunto do poema, conservaram-se na memória popular ganhando vida própria; ou também pode resultar da produção poética jogralesca medieval. Os romances chegaram ao Brasil com os colonizadores, no século XVI, época do seu apogeu, e desde então vêm sendo recriados, adaptando-se ao novo contexto. Inventando novas construções, elegendo novos temas, dando-lhes cor local. (ALCOFORADO, sd, p. 4)

Sob relativa ótica, as composições poéticas e narrativas a que o autor de *O sertanejo* se debruça e investiga, conforme ratifica Doralice Alcoforado, também possuem origem europeia. Todavia, por já estarem arraigadas à nova pátria e adaptadas ao contexto de Brasil são tratadas com o termo popular e local. José de Alencar, atrelado ao pensamento do período, predominante entre os críticos e poetas, busca igualmente nas raízes do continente americano uma das representações para a identidade brasileira.

Como forma de destacar as características e influências das trovas populares em *O sertanejo*, foi utilizado como documento basilar e norteador, *O nosso cancioneiro* (1874), obra em formato de cartas, que versa, principalmente, sobre a catalogação e análise de alguns poemets conhecidos como rimances de boi.

Em específico, o autor estuda os poemas pastoris, “O boi espácio” e “O rabicho da geralda”. Nas pesquisas que desenvolve sobre tais criações, traz relevantes reflexões sobre o período de intensificação da pecuária no Nordeste, dos caracteres que compõem os poemas, e da intensa e épica relação do duelo entre o boi e o vaqueiro.

Ainda segundo Doralice Alcoforado, na segunda metade do século XVIII, o boi é tema de diversas manifestações populares no Nordeste brasileiro. Alencar, como pesquisador da cultura nordestina relata em *O nosso cancioneiro*, Cartas ao amigo Joaquim Serra:

Há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior; rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com esse epíteto. (ALENCAR, [1874]1993, p. 19)

O autor de *Ubirajara* utiliza dos poemas populares para criação da obra que trata da temática sertaneja. Em *O nosso cancioneiro*, o autor pesquisa, registra e comenta sobre as variantes e significados dos rimances de boi. Em *O sertanejo*, utiliza uma história que apresenta traços de enlevo lírico e épico, de elementos estrangeiros e locais, para inserir os poemas pastoris no contexto das simbologias e representações populares. Os versos de “O boi espácio” e de “O rabicho da geralda” são assimilados pela obra, e travam um grande “desafio” com alguns versos camonianos, citados/declamados por um personagem com formação erudita.

Em *O sertanejo*, o autor traz a influência heroica do vaqueiro em sua intensa relação com o meio. Nesse contexto, abre-se uma fissura na tradicional abordagem sobre a construção do herói nos romances alencarianos, somente aos moldes europeus. Alencar, como conhecedor da cultura cearense sinaliza outros vieses que merecem ser perscrutados e conhecidos em sua obra.

Em torno dos personagens que compõem as obras do autor em destaque, também são edificados elementos que caracterizam o ideário de construção da terra pátria. Arnaldo, o herói sertanejo, dotado de inteligência e coragem, representa a força do povo

local, alinhado a sua terra e ao seu código de conduta moral. Mantém-se sempre determinado em suas resoluções e objetivos. Possui como maior finalidade a proteção e segurança de Dona Flor, heroína do sertão e representante das belezas locais.

Nas amostragens dos cenários e personagens que compõem a obra, são delineadas as primeiras imagens identitárias do sertanejo. Em Gonçalo Pires Campelo tem-se o típico fazendeiro, detentor maior da força econômica e política da região. Arnaldo evidencia a identidade do sertanejo construída a partir do arquétipo do herói medieval e das influências locais em suas representações populares.

Pesquisando mais a fundo esse rol de inspirações na obra em questão, pode-se compreender a força simbólica que adquire o vaqueiro Arnaldo no elo com o meio natural. Em seu habitat os animais o temem e o respeitam. Uma onça não investe contra o nobre sertanejo, pois sente o poder da sua força e bondade. Nas cenas que tratam do duelo entre o vaqueiro e o boi a mesma relação de reverência é estabelecida.

Nessa perspectiva os capítulos que tratam da peleja entre o vaqueiro e o boi merecem um destaque especial, pois nas ações narrativas são ressaltadas as qualidades da rês com toda a força e agressividade, bem como a valentia do campeiro em busca do domínio do animal. Uma luta aguerrida que envolve o respeito e a consagração de um em detrimento da derrota do outro.

Os diversos recursos utilizados para a criação da obra, assim como a busca por composições que representem as vozes do povo, mais uma vez demonstram a postura de José de Alencar, na maturidade da sua vida de escritor, como passa a compreender o Nordeste com as suas representações e simbologias populares. Tal aspecto pode ser constatado na carta IV que compõe o mencionado cancionero.

[...] Depois da independência, senão antes, começamos a balbuciar a nossa literatura, pagamos, como era natural, o tributo à imitação, depois entramos a sentir em nós a alma brasileira, e a vazá-la nos escritos, com a linguagem que aprendemos de nossos pais. (ALENCAR, [1874]1993, p. 59)

Assim, conforme Karin Volobuef (1999, p. 304), “O romântico brasileiro foi[...] um colecionador de dados acerca da cultura popular de sua época. Para ele, essas informações serviram para criar um referencial cultural especificamente nosso, capaz de irmanar os brasileiros e diferenciá-los do estrangeiro.”.

O caminho adotado por Alencar, em suas linhas populares, é constatado através dos versos e argumentações acima levantados. Dessa forma, além da influência europeia

já apresentada, o autor volta-se a uma busca de fontes que possam representar o povo e a nação: uma mescla de elementos externos somados às formas de representações populares vincadas no ambiente sertanejo, logo, brasileiro.

**CAPÍTULO 2**  
**INCURSÕES EM O *SERTANEJO* DE JOSÉ DE ALENCAR**

## 2.1 ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA: A COMPOSIÇÃO DE UM PROJETO NACIONAL

José de Alencar nasceu em 1º de maio de 1829, na então cidade de Mecejana<sup>2</sup>, estado do Ceará. Filho de José Martiniano de Alencar, padre que abandonou a carreira eclesiástica para se unir a sua prima Ana Josefina de Alencar. Neto, pelo lado paterno, do comerciante português José Gonçalves dos Santos e de D. Bárbara de Alencar, cidadã pernambucana que se consagraria heroína da revolução de 1817. Ela e o filho José Martiniano, então seminarista no Crato, passaram quatro anos presos na Bahia, pela adesão ao movimento revolucionário irrompido em Pernambuco. Ao que parece, José de Alencar herdara um pouco do espírito polêmico e contestador de seus descendentes mais próximos.

As mais distantes reminiscências da infância do pequeno José de Alencar o apresentam lendo velhos romances para a mãe e as tias, em contato com as cenas da vida sertaneja, da natureza brasileira e sob a influência do sentimento nativista que lhe passara o pai revolucionário.

Em 1830, transfere-se com sua família para o Rio de Janeiro, em virtude da carreira política do pai. No final dos anos 30, viajou pelo interior do Ceará à Bahia, em companhia dos seus genitores, e as impressões dessa viagem iriam se refletir mais tarde em sua vida de ficcionista.

Em 1846, muda-se para São Paulo, ingressando na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. No decorrer do curso, em 1848, transfere-se para a Faculdade de Olinda, permanecendo por dois anos e regressando em seguida a São Paulo.

Já formado, volta ao Rio de Janeiro, quando passa a colaborar no Correio Mercantil e a escrever para o Jornal do Comércio os folhetins que, em 1874, reuniu sob o título de *Ao correr da pena*. É escolhido Redator-chefe do Diário do Rio de Janeiro em 1855.

Diferentemente da linha política adotada por seu pai, Alencar filia-se ao Partido Conservador, embora vivesse às turras com membros da própria bancada e com D. Pedro II, então governante maior da nação. Foi eleito diversas vezes deputado geral pelo Ceará, ocupando também o cargo de Ministro da Justiça.

---

<sup>2</sup> Histórica cidade cearense que no início dos anos 20 se transformou em bairro da zona sudeste de Fortaleza. O nome da localidade foi inspirado na Vila de Messejana em Portugal.

Antes de iniciar sua carreira literária, José de Alencar atuou como advogado, jornalista, deputado e ministro. Envolvido em diversas polêmicas tanto de cunho político, quanto literário, o escritor colecionou desafetos e admiradores durante a sua vida. O próprio imperador, quando da morte do escritor, afirmou: “Homem inteligente...mas muito mal criado!”<sup>3</sup>. Também ganhou admiração de Machado de Assis que, ao fundar a Academia Brasileira de Letras em 1897, o escolheu como patrono da sua cadeira.

No campo literário, sua obra fez parte de um projeto de construção da identidade brasileira por meio da ficção, através dos diversos romances e peças de teatro que compõem cenários do Brasil. Utilizou como temas, a figura do índio, o sertão nordestino, o ambiente urbano, alguns tipos regionais, a miscigenação de povos, e por meio das narrativas ou dos textos de crítica literária, defendeu a valorização da língua portuguesa falada no país.

Publicou obras de estilos variados, como os romances de costumes nos quais se destacam os livros: *Diva* (1864), *Lucíola* (1862), *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857). Os romances regionalistas: *O sertanejo* (1875), *O tronco do Ipê* (1871), *O gaúcho* (1870) e *Til* (1872). Dos romances históricos, fazem parte: *As Minas de Prata* (1865-1866) e *A Guerra dos Mascates* (1871 e 1873). No romance indianista, o índio é visto em três etapas diferentes: antes de ter contato com o branco, em *Ubirajara* (1874); um branco convivendo no meio indígena, em *Iracema* (1865) e o índio no cotidiano do homem branco, em *O guarani* (1857). Também escreveu algumas peças de teatro: *As Asas de um Anjo* (1858), *Mãe* (1860), *O Demônio Familiar* (1857). O autor faleceu na capital do Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1877, aos quarenta e oito anos de idade.

Observando a biografia do autor, torna-se evidente que sua produção literária esteve em consonância com o papel exercido como crítico, com o posicionamento assumido em face à fundação de uma literatura nacional. Na função de crítico literário, seja através do juízo de valor de alguma obra ou mesmo defendendo uma postura adotada em seus romances, a posição de Alencar converge para exposição do seu projeto nacional. Segundo Aderaldo Castello (1953, p.9), muito mais do que as críticas realizadas sobre uma obra em si, através dos julgamentos realizados em suas missivas

---

<sup>3</sup> MENEZES, Raimundo. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

são revelados os elementos da estética desenvolvida pelo escritor em suas narrativas de ficção.

O autor de *O sertanejo* utiliza como instrumento de apreciação um certo número de cartas, prefácios e posfácios, dirigidas a alguns “prováveis” interlocutores. O termo é posto em destaque, pelo fato desses textos serem endereçados a alguns amigos jornalistas ou possíveis receptores fictícios, mas indiretamente apontados aos críticos da sua obra e na defesa do seu projeto literário. As primeiras cartas que adquirem respaldo e abrem caminho para o escritor José de Alencar são aquelas que censuram o poema épico, *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, até então grande nome das nossas letras. Magalhães se utiliza de elementos históricos, do mote da aliança indígena, da figura de Aimberê, para construir uma imagem das terras brasileiras e seus primeiros habitantes. Em um total de oito, as epístolas escritas pela pena de Alencar, criticam fortemente o poema do renomado escritor e questionam, sobretudo, as módicas construções poéticas que não alcançam a magnitude e grandiosidade do assunto versado.

Outra desaprovação à composição de Magalhães é sobre a debilidade dos versos, em grande parte descuidados e inconsistentes. Utilizando, excessivamente, termos clássicos e, quando indígenas, inverossímeis, além da falta de arte e errônea escolha do gênero épico para tal produção. Assim, Alencar adquire notoriedade e, pouco tempo depois, aplica suas teses de cunho nacionalista com a publicação da obra *O guarani*.

As análises depreciativas feitas pelo autor de *Iracema* criam uma série de polêmicas em torno do assunto. Sob a forma do pseudônimo “O amigo do poeta”, Manuel Araújo Porto-Alegre e o próprio monarca D. Pedro II defendem Magalhães. Ironicamente Alencar, antes de identificar-se como emissor das cartas, assinava com IG, as iniciais de Iguassu, heroína do poema.

Em “Benção Paterna”, prefácio da obra *Sonhos d’ouro*, o papel se inverte e o autor sai em defesa de suas produções, diante da ofensiva dos críticos que atrelam seus romances a desígnios tão somente comerciais, considerando-os superados e esteticamente inferiores. Em específico nesse preâmbulo, o autor advoga em favor da mencionada obra, publicada em 1872. Utilizando um tom de relativa informalidade e ironia, quando faz uso da flexão de grau do substantivo “livro”, o autor se dirige ao próprio objeto como interlocutor da comunicação. Segue uma passagem de destaque: “Com alguma exclamação, nesse teor, hás de ser naturalmente acolhido, pobre livrinho, desde já te previno. Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que

nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes (p. 4)”. Contudo, o que mais se destaca no texto é a concepção do autor sobre o período orgânico da literatura brasileira, no que elege suas produções como aquelas que correspondem ao projeto literário da nação. Vale lembrar, que alguns comentários sobre a questão já foram realizados no primeiro capítulo da presente dissertação.

Em meio a tais escrituras de cunho crítico que afluem para a demonstração do projeto alencariano, há também o “Prólogo da primeira edição” e “Posfácio” (Cartas ao Dr. Jaguaribe) presentes no romance *Iracema*, de 1865. Nesses textos são levantadas questões referentes ao caráter do livro, criado a partir do desejo de uma composição poética não concluída, de nome *Os filhos de tupã*. Também é sinalizada a preocupação do autor com a recepção da obra pela crítica, além das discussões sobre a utilização do vernáculo linguístico adequado a um verdadeiro poema com tonalidades nacionais.

Em algumas passagens, o autor/narrador se insere no texto, por meio de suas lembranças de infância “Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu.” (p. 9). E, em tom de quase informalidade, se dirige a um amigo interlocutor, inicialmente não nomeado, somente revelado no posfácio da obra, através da alcunha de Dr. Jaguaribe.

No prólogo, são evidenciados os caracteres que compõem o tempo e a natureza do espaço romanesco. Há pontuações do momento e lugar em que o destinatário estaria recebendo o livro: “Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio de várzea, no doce lar, que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal. Imagino a hora mais ardente da sesta. O sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais. [...]”. (Idem). Marcações do espaço campesino do Ceará: “O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu cristalino azul. [...]”. (Idem/Ibidem). Faz menção ao tempo em que vai ser narrada a história: “[...] Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos.” (p.10). E, em tonalidade de nostalgia, apresenta o livro que deve ser lido: “[...] ao doce balanço da rede, entre os múrmuros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros.” (p. 9). Ademais, o autor traz, mais uma vez, suas abordagens do projeto de uma literatura nacional: “Este livro é pois um ensaio ou antes uma amostra. Verá realizadas nele minhas ideias a respeito da literatura nacional; e achará aí a poesia inteiramente brasileira.[...]”. (p.86).

Em *Como e porque sou romancista*, autobiografia intelectual do autor, são traçados os pilares de sua formação literária, assim como as influências no mundo da

leitura por alguns autores de origem estrangeira, principalmente da escola francesa. Escrita em 1873, a obra vem a ser publicada somente em 1893, dezesseis anos após a sua morte.

Em tais escritos, são enfatizados os aspectos que, de certa forma, influenciaram a construção de sua carreira de escritor. Há um destaque às qualidades do seu mestre de infância, Januário Mateus Ferreira pela importância e rigor que dava ao exercício do magistério e impregnava em seus alunos à boa leitura, com correção e eloquência. Nos capítulos que compõem tal documento também é possível constatar, através das palavras do escritor, a forma como se mantinha íntimo de obras diversas, por desejo, curiosidade e organização. Em outros momentos, o autor discorre sobre a oratória que fazia para a mãe, desde cartas, jornais, aos volumes de livraria romântica da época. Por meio dos primeiros estudos e pela imensa ligação com a leitura de um modo geral, principalmente nas repetições constantes em sua eloquência nas dicções diárias, Alencar adquire uma boa retórica, o tom adequado das narrativas, advindos do conhecimento e experiência obtida.

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda*, *Saint-clair da ilhas*, *Celestinas* e outras de que já não me recordo.

Essa mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços de novel escritor. (ALENCAR, [1873] 1990, p. 8)

Em uma das reedições de *Como e porque sou romancista*, (1987) pela Academia Brasileira de Letras, há uma apresentação realizada por Afrânio Coutinho que tece o seguinte comentário sobre a importância do documento, na vida literário de José de Alencar: “Autêntico roteiro de teoria literária, o qual, reunido a outros ensaios de sua lavra, pode bem constituir um corpo de doutrina estética literária, que o norteou em sua obra de criação propriamente dita, sobretudo no romance”. (ALENCAR, 1990, p. 1)

Assim, acredita-se que tais documentos vêm a servir, dentre outros aspectos, para perceber as primeiras influências da sua formação de leitor, orador e mais tardiamente, escritor de periódicos que deságuam na vida de romancista.

### 2.1.1 ANÁLISE DA OBRA *O NOSSO CANCIONEIRO*

Em conformidade com as argumentações anteriormente discutidas, neste segmento foram traçadas abordagens sobre a obra *O Nosso cancionero*, de José de

Alencar, documento em formato de cartas, dirigidas ao amigo Joaquim Serra e por ele enviadas ao jornal O Globo para publicação, no ano de 1874. Esse ensaio literário apresenta as mesmas ideias sobre as fontes nacionais da literatura brasileira, delineadas pelo escritor em documentos similares. É importante destacar que o estudo realizado neste trabalho dissertativo levou em consideração a obra *O nosso Cancioneiro*, reimpressa e publicada pela Pontes Editores de 1994, semelhante às publicações originárias de O Globo e, posteriormente, da Editora Aguilar, de 1960. Em tais edições, os ensaios vêm distribuídos num total de quatro cartas, diferente da edição da Livraria São José, de 1962, que conta com o acréscimo de mais uma carta, publicada no jornal O país, de São Luís do Maranhão.

A obra traz importantes informações sobre as pesquisas realizadas pelo autor sobre o cancioneiro popular, trazendo à tona diversos elementos e amostragens dos rimances de boi que entoavam o brado sertanejo no interior nordestino do sec. XVIII ao XIX. Motivado inicialmente pela leitura das crônicas coloniais, o autor se empenha na catalogação de poematos populares a exemplo do “Boi espácio” e “O rabicho da geralda”, buscando uma singularidade local na forma e conteúdo que pudessem também representar as nossas letras vernáculas. O autor reconhece a matriz lusitana no uso da língua, todavia destaca a nossa particularidade através da aclimação do idioma às terras brasileiras e de elementos que compunham as raízes nacionais.

Em tais epístolas, o autor sai em defesa do folclore brasileiro, na busca de uma originalidade poética das trovas sertanejas, que integram o contexto do ciclo da pecuária nordestina no interior do país. No início da primeira carta tal perspectiva é bastante evidente:

“ILUSTRE COLEGA:

É nas trovas populares que sente-se mais viva e ingênua alma de uma nação. E quem melhor o sabe do que o inspirado poeta das *Sertanejas*, que já colheu flores das mais graciosas neste nosso agreste vergel, ainda tão desdenhado da literatura militante? [...]

Estou convencido de que nosso cancioneiro nacional é tão mais rico do que se presume. Faltam-lhe sem dúvida o sabor antigo e o romantismo das formosas lendas góticas e mouriscas, pois no Brasil nem a terra é velha, mas tem o sabor pico e sobram-lhe em compensação o perfume de nossas florestas e o vigoroso colorido da natureza, como do viver americano. (ALENCAR, [1874] 1994, p. 19-20)

Joaquim Serra, talvez por apreço ao amigo ou por perceber a importância do documento, o reenvia ao Jornal O Globo com as seguintes afirmações:

“Meu caro Salvador de Mendonça

Destino ao Globo a série de cartas que me dirigiu o nosso amigo comum e mestre o Sr. Conselheiro José de Alencar. Versam elas sobre assunto literário de magna importância: a naturalização de nossa literatura; o estudo da poesia popular. [...]” (ALENCAR, [1874] 1994, p. 15)

Alencar, em seu projeto literário, procura traçar algumas feições de diferentes regiões do país. Do ambiente burguês das cidades à natureza dos pampas; da força telúrica do sertão às matas virgens dos primeiros habitantes. Todos esses elementos que compõem os cenários dão as tonalidades das obras do autor. Nessa perspectiva, em *O nosso cancioneiro* são evidenciadas algumas simbologias que integram o espaço do sertão. Os costumes, tradições e cultura do homem sertanejo são postos em destaque quando o autor narra as toadas e cantos da cultura oral popular, apresentados nos poemas de estilo simples em que predominam o gênero pastoril. As histórias orais, que descrevem a peleja do vaqueiro com o boi, adquirem um caráter épico, e, juntamente com as cantigas e rapsódias sertanejas, vão delineando uma tradição que ainda se mantém viva até o momento presente.

Ana Miranda, em *Rapsódias sertanejas: Alencar versus Romero* (2009, p. 01), afirma: “Havia no Brasil apenas um estudo reconhecido sobre a poesia popular, composto por uma série de artigos de Celso de Magalhães, publicados num jornal. Foi então que, em 1874, José de Alencar teve o tino de recolher as rapsódias, pedindo a ajuda do jovem Capistrano de Abreu”.[...] Vivendo em uma época que as manifestações populares tinham pouco apreço entre estudiosos e críticos literários, Alencar se apresenta, conforme nos afirma Elvya Ribeiro, um senhor dos caminhos, um piguara<sup>4</sup>.

É importante mencionar que a obra em destaque foi escrita a partir de uma viagem do escritor pelo sertão, observando as belezas naturais, a forma simples de viver do sertanejo, o modo de ocupação de suas terras, mas, sobretudo, o vínculo telúrico do homem com sua terra natal. Alencar observa tal cenário de passagem, através das viagens pelas fazendas do interior cearense, mas por meio de suas reminiscências, cataloga, reconstrói e busca outras versões dos poematos populares.

José de Alencar inicia sua primeira carta com uma descrição saudosista das poesias sertanejas, mencionada em citações anteriores. Para o autor, *O nosso cancioneiro* versa sobre a poesia popular do Ceará, e menciona o fato de colecionar

---

<sup>4</sup> Termo utilizado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elvya Shirley Pereira Ribeiro para descrever o caráter de José de Alencar em meio ao seu projeto de construção da literatura nacional do sec. XIX.

rapsódias de improvisadores desconhecidos, assim como de uma possível afinidade das trovas pastoris com os povos árabes, advinda de possíveis semelhanças na índole e nos costumes.

O autor narra o início da povoação, quando foram introduzidos animais domésticos no norte do Brasil pelos colonizadores. Em destaque, a inserção do gado manso no interior, criado solto em campo aberto, somente reunido para controle da criação. Dessa condição de liberdade, uma parcela do gado volta ao estado selvagem, difícil de ser capturado, fator que representava certo perigo às demais reses, pois muitos se tornavam barbatões. Torna-se importante destacar que inserção do gado, a que o autor faz alusão e suas representações poéticas/populares, se dá pela grande importância exercida pela pecuária na região.

Segundo Doralice Alcoforado (s/d, p. 2), o boi, introduzido no Brasil pelos colonizadores portugueses, tornou-se imprescindível às atividades econômicas da Colônia, quer como meio de transporte, junto principalmente aos engenhos de açúcar, quer como produtor de alimento da população, ou ainda pela utilização dos produtos de couro indispensáveis ao modo de vida da época.

É a partir desse contexto que adquire importância a atividade do vaqueiro, cuja necessidade se dá na busca das reses que se perdiam na imensidão dos campos. Aspecto que exigia um conjunto de indumentárias indispensáveis para atravessar matas fechadas em busca do touro bravo. Sobre esse caráter do vaqueiro, Câmara Cascudo (1956, p.11) afirma que a criação do gado em campo aberto possibilitou “ao homem um sentimento de liberdade de ação, e a ausência de todo um sistema fiscalizador diretivo: feitores, mestres, apontadores do ciclo da cana-de-açúcar, o que era para o vaqueiro um convite à iniciativa e às forças vivas da imaginação e da inventiva pessoal.”

Como a literatura também é reflexo das ações humanas e das relações estabelecidas com o seu contexto, as rapsódias sertanejas foram criadas por meio da tradição poética oral, repleta de manifestações que figuram no imaginário popular. Em tais produções são tematizadas o cangaço, a religiosidade popular, em outras, o ciclo de gado, com os rimances de boi. É por meio do duelo estabelecido entre o vaqueiro e boi no campear do sertão, que as narrativas adquirem um caráter épico.

Ainda na primeira missiva, Alencar enfatiza o fator que diferencia as poesias pastoris em Portugal e no Brasil. Pela força da singularidade que representa o meio local, tece comparações também sobre as pelejas entre o vaqueiro/boi no sertão e as touradas na Espanha. Ao final, o autor cita os poemas pastoris “Boi espaço” e “O

rabicho da geralda” como os mais antigos que se tem conhecimento na região e sai em defesa da língua portuguesa falada no Brasil. “Nós escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que traduz os usos e sentimentos.” (p. 26).

Na segunda carta, o autor continua a série de observações referentes às mudanças da língua portuguesa em nosso país, justificando o seu emprego por se tratar de um sistema vivo, em transformação constante. As argumentações se seguem com as descrições saudosistas do autor sobre as suas reminiscências da infância, passadas nas cercanias de Mecejana quando ouvia os versos do rimance “Boi espácio” e o aboio pelas toadas dos vaqueiros. “Naquela idade feliz, mais dada aos risos e folgares do que às ternuras, muitas vezes umedeceram-me os olhos de lágrimas de tristeza incutida pela toada merencória e sentida da rude cantiga.” (p. 32).

Através do fragmento é possível perceber um pouco da relação do escritor com a sua terra de origem. Talvez, não somente pela relação de pertença, haja vista o pouco tempo que o autor residiu na região, mas, sobretudo, por compreender e acreditar que no sertão estavam as mais antigas origens do povo brasileiro.

Outro extrato de relevância na segunda carta destaca as pesquisas dos romances e poemas populares, na busca das versões de registro escrito e oral do “Boi espácio”, e no auxílio do amigo Capistrano de Abreu para a realização do trabalho. É importante mencionar que mesmo sendo influenciadas pelo contexto do sertão nordestino, das lidas dos vaqueiros com os barbatões, as características do poema “Boi espácio” extrapolam as raias do verossímil e adquirem uma tez épica. As questões simbólicas permeiam o homem sertanejo numa ligação telúrica com o seu habitat natural.

Na terceira carta, o autor trata quase que exclusivamente da dificuldade de catalogação e descrição do poema popular “O rabicho da geralda”. Na quarta, são aventadas duas questões basilares: a análise de uma das versões de “O rabicho da geralda” e, mais uma vez, a utilização e adaptação da língua portuguesa no Brasil. No exame do poema destaca-se a sagração do boi como herói mítico do sertão. A ação narrativa do rimance se estende por nove anos, em uma versão, e onze, em outra. Em todo esse tempo da história a fama acompanha o touro indômito, haja vista a quantidade de renomados vaqueiros que não conseguem capturá-lo. Os heróis vaqueiros são celebrados para maior valorização da figura do boi. Para o autor, “Homero engrandece os guerreiros troianos para realçar o valor dos gregos. Os nossos rapsodos, imitando, sem o saberem, ao criador da epopeia, exaltam o homem para glorificar o animal.” (p. 53).

“Eu fui o liso Rabicho,  
Boi de fama conhecido  
Nunca houve neste mundo  
Outro boi tão destemido.

Minha fama era tão grande  
Que enchia todo o sertão.  
Vinham de longe vaqueiros  
Para me botarem no chão.

[...]  
Todos três muito contentes  
Trataram de me seguir,  
Consumiram todo o dia  
E à noite foram dormir,

No fim de uma semana  
Voltara mortos de fome,  
dizendo: “O bicho, senhores,  
Não é boi é lobisomem”.

[...]  
Veio aquela grande seca  
De todos tão conhecida;  
E logo vi que era o caso  
De despedir-me da vida.

Secaram-me os olhos d’água  
Onde eu sempre ia beber,  
Botei-me no mundo grande  
Logo disposto a morrer”  
(p.42, 44, 48)

Algumas características são evidenciadas no poema “O rabicho da geralda”. Dentre elas merecem destaque: a voz narrativa que é assumida pelo próprio boi, descrevendo suas qualidades e proezas; a visão dos vaqueiros, que mesmo com toda a coragem e destreza não conseguem capturá-lo, às vezes atribuindo-lhe um caráter sobre-humano; a derrota do boi por forças maiores da natureza, figuradas com a seca. E assim, permanece no imaginário popular a figura mitológica do animal.

Ao final, torna-se evidente que as diversas publicações de crítica, escritas em formato de cartas, revelam as reflexões e pensamentos do autor a respeito da literatura nacional. Em suas missivas, encontram-se elementos que fornecem uma melhor percepção da sua biografia e do seu ideário nacional, através da convergência entre as obras de ficção e os ensaios epistolares.

Por meio de *O Nosso cancionero*, são concebidas as principais ideias para a concretização de uma obra edificada sob a influência da cultura popular do sertão nordestino, juntamente com alguns elementos do romance europeu.

### 2.1.2 O SERTANEJO: UMA SÍNTESE

A obra *O sertanejo*, publicada em 1875, compõe, juntamente com o restante da produção literária do romancista José de Alencar, um amplo e variado painel ficcional acerca de diversas partes de um Brasil ainda pouco conhecido. Construída como peça de fundamental importância no projeto de enaltecimento do caráter nacional e edificada sob as implicações do período de “independência” política, a obra vem simbolizar o componente brasileiro do interior do país, distante do progresso e rumos do litoral, que mantém uma relação telúrica com a sua terra. A imagem do vaqueiro sertanejo, com toda a indumentária de ofício, que derruba o touro indômito, representa o avanço da pecuária no Nordeste brasileiro e, conseqüentemente, a ocupação das terras.

O escritor mescla nesse livro, elementos verossímeis, míticos, locais (de certa forma oriundos de outras paragens, mas já enraizadas à cultura popular sertaneja) e estrangeiros, advindos de diversos lugares e tempos. Tece o seu enredo unindo uma ativa imaginação criadora ao traço poetizado da palavra.

A obra *O sertanejo* é dividida em duas partes: A primeira composta de vinte capítulos, a segunda de vinte e dois, somando-se o capítulo intitulado conclusão. Vale mencionar que o autor não chegou a concluir o romance em questão. Os tópicos são construídos em uma sequência narrativa que vai traçando, à medida que o leitor adentra na história, os fatos e conflitos em torno do herói Arnaldo, sua terra natal e a Flor sertaneja (personagem/heroína).

No romance, também merece destaque a estratégia narrativa do escritor, quando desenvolve os planos gerais e específicos com os quais descreve boa parte dos cenários e ações dos personagens. Semelhante a uma câmera que filma do geral para o particular, os elementos são descritos com minúcia em que a importância maior se dá aos protagonistas e à própria natureza que adquire realce monumental. Por essas abordagens são apresentados alguns dos costumes, tradições e cultura do sertanejo, em sua relação subjetiva com o solo matriz e afastado dos aspectos que regem o modelo de vida do litoral.

Outro recurso utilizado pelo escritor na mencionada obra se dá na abertura do romance quando, através de uma visão saudosista, o narrador se insere como personagem e descreve as belezas e exuberância das terras sertanejas. A princípio, pode-se recordar da viagem realizada por Alencar em sua infância, fator que pode ter influenciado tal construção. Obviamente, as lacunas deixadas por uma memória distante, são preenchidas pela inventividade do escritor. Todavia, o autor também se cerca de uma série de pesquisas realizadas já na fase adulta, nas cercanias de Fortaleza,

tendo como foco o recolhimento de singularidades da fala do povo e elementos da cultura, principalmente, os rimances de boi.

Posterior a tal abertura de caráter nostálgico e, ao mesmo tempo, funcionando como recurso estilístico, há um recorte da imagem em que a narrativa é iniciada, um recuo temporal para o século XVIII. Para ser mais preciso, a história se inicia com o regresso da família Campelo, em comboio em direção à fazenda Oiticica, em 10 de dezembro de 1764 e termina na carta de Marcos Fragoso de 05 de janeiro de 1765. Portanto, toda a ação narrativa ocorre no intervalo entre essas duas marcações, perfazendo um total de vinte e seis dias. Contudo, a narrativa se alarga para outros períodos e momentos, através da imersão de alguns personagens em suas reminiscências, característico do tempo psicológico. Já o espaço que serve de palco às ações, acontece no território do Ceará, de Aracati a Icó, do Vale do Jaguaribi às raízes da Ibiapaba, além da cidade do Recife. Assim, percebe-se uma certa preocupação do autor em trazer um aspecto verossímil, no sentido de maior dar autenticidade à matéria narrada. Fechando mais o foco da câmera, é percebido alguns elementos que compõem o cenário: A fazenda da Oiticica, com uma casa principal e outras integradas a ela, fincadas em um local repleto de árvores, vales, montes, despenhadeiros, pedras, que se imbricam, fundindo-se em um só ambiente. Ainda sobre o espaço no romance, ganha destaque os elementos naturais que o compõe, estando em primeiro plano a natureza em toda a sua grandiosidade, sobretudo, como um personagem maior que dá força ao herói, sofre com um incêndio, com a seca e serve de palco para a grande peleja entre o sertanejo e o antagonista, nascido nas paragens do sertão, no entanto mais afeito ao modelo de vida do litoral.

O romance gira em tono de Arnaldo, [...] “moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil e delgado no talhe. Sombreava-lhe o rosto queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável.[...]” (ALENCAR, [1875] 2004, p. 18) herói sertanejo, dotado de sabedoria, inteligência e força, típicas de um grande guerreiro. Vale destacar, que no romance em questão, em diversas passagens, Arnaldo assume o caráter de personagem com qualidades superiores aos demais. Podemos citar como exemplo, o fragmento em que as chamas do incêndio, nas margens da fazenda, são comparadas à figura mitológica de uma hidra (espécie de dragão com diversas cabeças que ao serem cortadas aparecem outras mais) que não consegue suplantar o nosso valente. Na mitologia grega Hércules derrota o monstro, na

história mitificada do sertão, outro herói salva a bela Flor. Além disso, a personagem Flor também é protagonista da narrativa e herdeira da Oiticica, educada sob os princípios de fidalguia adquirida pelas posses e poder e, ainda assim, representa a doçura e beleza da flor que embeleza e embala o sertão nordestino. Arnaldo e Flor, irmãos colaços, amamentados com a mesma seiva que nutre os filhos dessa terra, trazem consigo um secreto amor que nunca irá se consumir, pois pertencem a castas distintas.

Contudo, a narrativa não se esgota em tais pontuações, outros elementos também são destacados na composição de Alencar, dentre eles, vale ressaltar, a utilização constante de artefatos que remetem a culturas estrangeiras, a exemplo da influência portuguesa em nosso território. Reencenando, por vezes, as relações de suserania e vassalagem do período medieval, figurados no personagem Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, chefe da Oiticica, e seus subordinados; nos adereços e utensílios do interior das casas do patriarca; na recriação das cavalcadas, ou até mesmo nos gestos de honrarias e nobreza. A cultura popular, através da influência dos rimances de bois, a exemplo de “O rabicho da geralda” e “Boi espácio”, presentes tanto na obra em análise, como nos estudos catalogados em *O nosso cancionero*. Também merecem destaque as comparações com símbolos da mitologia grega, às vezes como forma de dar uma maior valorização ao fato narrado ou ao personagem descrito, além do caráter intertextual de personagens como Jó e seu homônimo bíblico, Anhamum e a simbologia indígena.

Assim, o romance é edificado através de uma particular tessitura que elenca diversos elementos para a sua composição, mas elege, ainda que de forma mitificada e romancizada, o representante do ser-tão nordestino.

## 2.2 O ESPAÇO ROMANESCO NAS NARRATIVAS DE ALENCAR

Tratar do espaço literário nos romances alencarianos envolve uma série de reflexões e questionamentos acerca da importância adquirida pelo território nacional no contexto do país, ainda regido sob os ares da emancipação política. Nessa perspectiva de percepção da espacialidade, a natureza passa a figurar como um relevante instrumento de construção da identidade brasileira. Assim, foram analisados alguns cenários de romances do escritor, colocando em destaque a estruturação da narrativa quanto à forma de intuição dessa natureza, na maneira que utiliza para descrevê-la com

garbo e grandiosidade. As apreciações realizadas seguem como exemplificação e parâmetro para a análise do espaço na obra *O sertanejo*.

Como forma de ampliação do olhar sobre a temática, foram traçadas algumas relações com áreas afins, numa possível troca de conhecimentos concernentes à questão levantada. Longe de ser novidade, a cada dia se torna mais recorrente a utilização de analogias entre as áreas do conhecimento para o estudo de um objeto. A literatura e a geografia, no que tange à noção de localização espacial, desenvolvem relações de afinidade e pontos de convergência. Nessa diretriz, se avança no processo de exegese do texto literário por meio da conexão entre o espaço do romance e alguns conceitos-chave da geografia.

Para o trabalho proposto foi adotado um enfoque mais próximo da geografia humanista e da geografia cultural quando “A paisagem torna-se um conceito revalorizado, assim como a região, enquanto o conceito de território tem na geografia humanista uma de suas matizes. O lugar passa a ser o conceito-chave mais relevante, enquanto o espaço adquire, para muitos autores, o significado de espaço vivido.”(CORRÊA, 2011, p. 30).

Vale mencionar que a escolha da perspectiva referida não exclui possíveis diálogos com outras vertentes da área, a exemplo da geografia crítica de Milton Santos, quando estabelece o conceito de espaço como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e ações” (SANTOS, 2009, p. 64). Contudo, a opção adveio pela correspondência mais próxima entre a diretriz dada ao objeto de pesquisa em questão e a linha geográfica adotada, que destaca as relações subjetivas e simbólicas entre o espaço geográfico e os personagens, numa ressignificação do conceito de paisagem.

No mencionado trabalho o ponto de ligação sobreveio, a princípio, a partir da construção de “lugar” e do espaço romanesco, apreendidos em sua exterioridade, na concepção física. Talvez, como tendência natural, surgida de uma necessidade corpórea do ser humano em tornar concretas as realidades narradas, num deslocamento do significante ao significado. Como afirma Gilberto de Melo, em *A pátria descoberta* (1992, p.78), “paisagem eleita é aquela imagem da Terra que leva cada povo em sua alma, empenhando-se por encontrá-la ou realizá-la nos limites do seu contorno geográfico”. Assim, o lugar nessa concepção e motivação inicial se referiu à descrição física que compõe o espaço romanesco. Obviamente, levou-se em consideração a dificuldade da expedição, pois como obra de ficção, a fantasia, a alegoria, os elementos

que extrapolam o real poderão estar presentes, principalmente, levando-se em conta o aspecto mitificado que a natureza e o espaço assumem na literatura de José de Alencar.

Para Carlos Monteiro, [...] “A noção de “lugar”, embora sendo obra da imaginação e criação literária, contém uma “verdade” que pode estar “além” daquela advinda da observação acurada, do registro sistemático dos fatos.”. (2002, p. 14). Logo, a opção de aproximação com o mencionado campo da geografia se deu, principalmente, pela convergência no modo de percepção do espaço, em que o lugar que se edifica através do olhar do personagem com sua formação, cultura e vivências. Um espaço de dentro do indivíduo, repleto de simbologias, revelando uma forma diferenciada de percepção da realidade, num resultado obtido a partir da relação dos personagens com o meio, com a natureza e com a terra natal. Para a linha da geografia humanista e cultural, através dessas inter-relações do homem com o seu meio, seja meio físico ou fruto das representações subjetivas, surge a construção da paisagem. Por essas diretrizes, as formulações se deram numa perspectiva de percepção geográfica do espaço, inicialmente na sua dimensão física e descritiva, somadas às formas subjetivas que envolvem os personagens e o meio.

Enquanto movimento literário, o Romantismo traz uma série de características particulares que delineiam as linhas gerais de suas narrativas: o traçado descritivista, a ordenação das partes que compõem o enredo, de modo a apresentar uma sequência evolutiva das ações, a riqueza de detalhes em suas minuciosas exposições, o enlevo lírico que envolve a trama, a tez grandiloquente da narração, são alguns dos traços das obras na estética suscitada. Como elemento da narrativa, o espaço literário faz parte desse quadro geral da tessitura romântica.

No Brasil, a prosa romântica é composta por tais formas e encontra em José de Alencar o seu maior expoente. De um modo geral, tais peculiaridades percorrem as suas narrativas, mas é através de seus romances indianistas ou nas obras que versam sobre a temática regional que o aspecto de mitificação dos elementos autóctones, figurados no indígena (ou em seus descendentes) e na natureza, fica mais evidente. O espaço é posto em realce, configurado pela natureza local com sua exuberante vegetação, acrescido do elemento humano, apresentado pelos personagens com seus costumes e tradições.

Nos romances alencarianos, a natureza ocupa um lugar de centralidade, assumindo, por vezes, o papel de protagonista da trama, ou até mesmo, representando um elo maior entre o espaço e personagem. Em algumas obras, o narrador se insere no texto, como uma forma de atribuir um caráter de veracidade à história. Diversas

narrativas de José de Alencar apresentam as mencionadas imbricações nas construções iniciais dos seus cenários. Como forma de amostragem, algumas foram selecionadas para análise e crítica. Na abertura de *Iracema* (1865) a sublimação da natureza e seu caráter majestoso são bem evidentes:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;  
 Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.  
 Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.  
 Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?  
 Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?  
 Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora;  
 Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.  
 A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas:  
 — Iracema!...  
 O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio.  
 Nesse momento o lábio arranca d'alma um agre sorriso.  
 Que deixara ele na terra do exílio?  
 Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a Lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares.  
 Refresca o vento.  
 O rulo das vagas precipita. O barco salta sobre as ondas; desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares; e a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas sobre o abismo.  
 Deus te leve a salvo, brioso e altivo barco, por entre as vagas revoltas, e te poje nalguma enseada amiga. Soprem para ti as brandas auras; e para ti jaspeie a bonança mares de leite.  
 Enquanto vogas assim à discrição do vento, airoso barco, volta às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa.  
 (ALENCAR, [1865] 1997, p.15-16)

Funcionando como uma espécie de final antecipado, o texto apresenta a partida do conquistador português, provavelmente, para a sua terra de origem. Leva no âmago a dor da saudade pela perda do grande amor, mas também carrega o seu fruto. Simbolicamente, a cena representa a formação do povo brasileiro, composto pelo branco europeu e o indígena local.

Na perspectiva de construção da narrativa, o espaço é mitificado com a elevação da natureza a foros épicos, em consonância com a inserção do narrador em uma espécie de visão afetiva do ambiente. Espaço e personagem compõem uma paisagem que reflete o enlevo do sentimento amoroso e a vinculação do homem com o lugar. A terra abandonada, que outrora representava o desejo de conquista e riqueza, passa a traduzir a felicidade, quando se apaixona por Iracema, e dor maior, quando perde a amada. Com a partida, um pouco de si permanece exilado nos solos brasileiros, preso nas lembranças do grande amor. As significações se alteram e o lugar de origem poderá se tornar o elemento estrangeiro. Nas entrelinhas textuais, o fragmento simboliza as relações e contatos estabelecidos entre os povos oriundos do velho mundo e o autóctone americano.

Em *O guarani* (1857), a abertura do romance também apresenta uma descrição imponente da natureza brasileira. Por meio da plasticidade da cena é anunciado o grande espetáculo em que os elementos naturais adquirem vida própria. O rio Paquequer se materializa em animal selvagem, personifica-se em serpente que se enrosca por entre as matas, e em tigre que salta agilmente sobre a presa. Em certo instante, quando o rio passa pelos rochedos e perde a força, torna-se calmo, vassalo e submisso. Todavia, é na natureza “selvática” que deve ser lembrado “como filho indômito desta pátria da liberdade”. Nesse rito simbólico, o rio, imagem metafórica advinda da mãe pátria (terra), apresenta-se como corporificação do povo brasileiro.

Ao traçar o espaço, onde a natureza se agiganta e adquire aspecto de monumentalidade, Alencar tenta fixar no imaginário do leitor um painel descritivo e ao mesmo tempo de verossimilhança histórica dos fatos narrados. É importante destacar que nas narrativas do autor, a natureza figura como componente diferencial da identidade brasileira. Ao final da abertura, diante da magnitude da natureza o homem se torna apenas um simples cúmplice.

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látego do senhor.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.

Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.

Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa. (ALENCAR, 1999, p. 15-16)

Em uma análise mais ampla e meticulosa da passagem, torna-se evidente o caráter plástico da cena, edificado por um conjunto de descrições que transpõe o leitor para o curso das águas em suas variadas intensidades e modelações. Num panorama de exame que valoriza as representações advindas da imaginação, da subjetividade da matéria, foram empregadas as linhas teóricas da vertente “noturna” de Gaston Bachelard. Nessa faceta da obra do autor, são construídos alguns princípios norteadores sobre poética que direcionam para as abstrações da matéria. Desvinculando-se de uma visão apenas contemplativa que percebe o objeto com distanciamento, característico da linha formalista, na facção noturna, o homem se apresenta em um papel de ativo construtor, numa grande valoração atribuída aos elementos da imaginação material e dinâmica. Segundo André Pessoa, em *Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica* (2008), o homem, na vertente em destaque, atua como um inventor da matéria e sua ação é a de um artesão, de um demiurgo. Nessa perspectiva, as linhas narrativas de José de Alencar convergem para essa forma que privilegia a imaginação, pois além de criar um elo com a realidade, dando veracidade ao objeto, também extrapola o verossímil nas figurações dos elementos da natureza e em sua relação com os personagens.

Para melhor ilustrar sua teoria, Bachelard utiliza os quatro elementos primordiais da Grécia pré-socrática: o fogo, a terra, a água e o ar. Por meio dessas imagens dotadas de caráter alegórico, podem ser representados os sentimentos humanos, as constituições relativas ao sonho ou as simbologias da matéria.

Na obra *A água e os sonhos* (2002), originalmente publicada em 1942, é possível traçar analogias sobre algumas das representações do elemento e um provável

significado na passagem de *O guarani*. Bachelard compreende a água como uma substância de várias acepções e sentidos. A depender do seu tipo, fluxo, nascente, qualidade, profundidade, a água assume figurações variadas. No entanto, de maneira generalizante, está ligada aos aspectos transitórios da vida, aos fluxos e influxos da natureza humana. Para o autor, “O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.” (p.7).

No introito do romance alencariano, através da ótica do narrador, pode-se contemplar o nascedouro do rio e seu percurso de transformação: de um “fio de água” que adquire volume e se torna um “rio caudal”; do movimento aguerrido e vivaz do princípio, materializando-se em serpente a cortar sinuosamente matas e vales, à sentida submissão; da plenitude da vida selvagem, a saltar pelas cascatas e corredeiras, à morte horizontal e lenta como escravo. Nessa perspectiva simbólica, o rio vem representar o autóctone, o filho primitivo das terras brasileiras, que anteriormente vivia em harmonia e liberdade com a natureza. Com o advento do processo de colonização, torna-se cativo e perece constantemente. Todavia, segundo Alencar, a imagem que deve ser edificada desse filho indômito é a da sua grandeza inicial.

Nesse contexto, torna-se relevante mencionar, que o autor de *Senhora*, mesmo optando por uma configuração mais harmônica e apaziguadora do processo de colonização na sua literatura, não deixa de abordar nas entrelinhas textuais, no silencioso interior da linguagem, as marcas e fraturas da colonização.

Em o *Troco do Ipê* (1871), a entrada laudatória que principia a narrativa também vem carregada de tintas de cores tropicais. Numa plena relação de harmonia entre natureza e caracteres do trabalho humano, a paisagem é erigida em um amplo painel de imagens dispares que se complementam. O espaço composto pelas casas e demais habitações, destinadas à religião e ao trabalho, são construídas como continuação da natureza grandiosa. Os elementos naturais, mais uma vez, adquirem vida e o rio Paraíba se personaliza na imagem de uma serpente mitológica, a píton que atravessa a selva brasileira:

Era linda a situação da fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão.  
As águas majestosas do Paraíba regavam aquelas terras fertilíssimas, cobertas de abundantes lavouras e extensas matas virgens.  
A casa de habitação chamada pelos pretos *casa-grande*, vasto e custoso edifício, estava assentada no cimo de formosa colina, donde se descortinava um soberbo horizonte.  
Assomava ao longe, emergindo do azul do céu, o dorso alcantilado da Serra do Mar que ainda o cavalo a vapor não escarvara com a férrea úngula.

Das abas da montanha desciam como sanefas e bambolins de verde brocado, as florestas que ensombravam o leito do rio.

Às vezes tardo e indolente, outras rápido e estrepitoso com a crescente das águas que o intumesciam, assemelhava-se o Paraíba na calma, como na agitação, a uma píton antediluviana coleando através da antiga selva brasileira.

Nas fraldas da colina á esquerda estavam as fábricas e casas de lavoura, a habitação do administrador da fazenda e as senzalas dos escravos. Todos estes edifícios formavam um vasto paralelogramo, com um pátio no centro; para este pátio, fechado por um grande portão de ferro, abriam os cubículos das senzalas.

Mais longe, derramados pelo vale, viam-se o monjolo, a bolandeira, o moinho, a serraria, tocados pela água de um ribeiro que serpejava rumorejando entre as margens pedregosas.

À direita da casa, onde se erguia a alva capelinha da fazenda, sob a invocação de Nossa Senhora, a colina declinando com suave depressão ia morrer às margens do Paraíba. Desse lado encontrava-se o jardim, o pomar, a horta, e vários sítios de recreio arranjados com muito gosto.

Se a natureza brasileira, tocada pela arte europeia, perdia ali a flor nativa e a graça indígena; em compensação tornava-se mais faceira. (ALENCAR, [1871]1998, p. 13)

As imagens geradas pelas descrições de abertura do romance trazem à tona um pouco das transformações do elemento natural em meio ao processo civilizatório. A água é vista como fonte geradora de vida que percorre o espaço da antiga floresta. Diferentemente da significação anterior em *O guarani*, nessa passagem, o autor esquece as fraturas do episódio colonial, ressalta os elementos positivos do processo, recriando uma nova realidade que somente é possível no plano da imaginação. Conforme Bachelard, “A imaginação literária desimagina para melhor reimaginar” ([1948]1991, p. 22).

Todas as citações mencionadas fazem parte das aberturas de romances de José de Alencar. Com grandiloquência, a natureza é elevada e a história passa a adquirir tonalidades de uma grande epopeia. Natureza e personagens se fundem e a paisagem, advinda dessa relação, adquire importância fundamental no desenvolvimento da narrativa.

Em *O sertanejo* (1875), Alencar dá continuidade aos aspectos acima discutidos. Como parte integrante do seu projeto nacional, o autor utiliza a figura do narrador para se inserir na obra, ressaltando-lhe os aspectos que mitificam a natureza, modificam a paisagem e dá um tom de veracidade histórica à prosa narrada. As mesmas fulgurações da tessitura descrita elevam o caráter natural do meio e dá uma tez de afetividade à matéria contada.

Assim, através de uma ampla integração do elemento natural com o componente humano, a paisagem é edificada numa variedade de produções de artefatos de cunho religioso, cultural, relativos ao trabalho, ao sentimento de pertença.

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, ao morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que abóia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra.

Quando te tomarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz da minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia.

A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações.

Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 13).

### 2.2.1 ANOTAÇÕES SOBRE SERTÃO E PAISAGEM

O Sertão brasileiro tem sido tema de variadas pesquisas em diversas áreas do conhecimento, assim como tem servido de painel para uma série de representações, artísticas ou não, que algumas vezes retratam o ambiente de forma verossímil ou explorando seus elementos simbólicos, em outras, subvertem e dão, até mesmo, uma conotação diferente das “reais” perspectivas que configuram a região. Na literatura, tal cenário é apresentado com diversas aparências, tendo em vista a imensidão e variedade de elementos geográficos, culturais, religiosos, políticos que compõem uma paisagem sertaneja. Basta pensar nas amplitudes e contornos que adquirem as significações do termo para autores que exploram tal ambientação: da natureza desoladora das vidas secas gracilianas às veredas de Rosa, dos painéis descritivos de José de Alencar com seu sertanejo à imagística fantasiosa de Ariano Suassuna, às fragmentações do sertanejo exilado em si mesmo, a exemplo dos personagens Nelo e Totonhim de Antônio Torres, além de uma gama de autores que trabalham com tal panorama e contribuem com os seus focos interpretativos sobre a região.

Vale ressaltar que a utilização do sertão, como cenário e elemento representativo em algumas obras literárias, traz consigo todo um rol de problemáticas de cunho econômico, social, religioso, cultural que envolvem a localidade. Logo, uma variedade de questões é posta em evidência, desde elementos que compõem a geografia do lugar à universalidade adquirida, quando a obra transcende à particularidade da região para falar da condição humana.

As primeiras designações do termo sertão remontam aos séculos XV e XVI com os descobrimentos. Posteriormente, outras modulações no vocábulo são acrescentadas com o decurso do tempo. Segundo Câmara Cascudo, que discute sobre as origens e modificações do termo, sertão poderia ser uma forma evolutiva de desertão.(CASCUDO, 1962, p. 698). Para Jerusa Pires Ferreira, sertão está ligado à concepção de interior, seja unido ao conceito de fertilidade do solo, de abundância vegetal ou no sentido de aridez, de despovoamento. ( 2004, p. 26-27). Em seu artigo “Um longe perto: Os segredos do sertão da terra”, a autora reflete sobre o surgimento e modificações do conceito durante os tempos, além de uma série de hipóteses que apresentam a expressão. No entanto, na conclusão do mencionado artigo um conceito é relativamente posto:

Pode-se acompanhar a transformação social de um vocábulo, seu crescimento expressivo em função de condições de várias espécies, literárias ou extraliterárias, sociais, políticas etc. o que se afirma, sem medo de equívocos, é que, no Brasil, este vocábulo desenvolveu significação de oposição a litoral e, em condições brasileiras, sertão estaria sempre em interior. No Nordeste, em circunstâncias que se conhece dirigiu-se a significação para a preexistente conotação de aridez, documentada em parte nos textos antigos. Inospitalidade da natureza, povoado, ermo. (PIRES, 2004, p. 35)

Assim, por essas abordagens, foi tratada a ideia de sertão como algo construído e edificado, inicialmente pelo viés de lugar, de espaço geográfico a ser investigado e problematizado, levando-se em conta a sua gente, vista através dos personagens que o compõem e dão certa tonalidade ao ambiente. Todavia, juntamente com esse modo de observação, também foram destacados os elementos simbólicos de ligação do homem com sua terra de origem. Concepções que extrapolam as designações relativas ao telúrico e seguem para uma amplitude de maior dimensão, pois abordam os vieses que emergem desse sertão a partir da convergência do espaço físico e de elementos intrínsecos da alma do sertanejo: as caracterizações exteriores, descritivas e geográficas em conexão com os componentes interiores, simbólicos, míticos e epifânicos.

Segundo Carlos Monteiro, na obra *O mapa e a trama* (2002), o espaço no romance está relacionado ao tempo, e o tempo pressupõe uma variação de sentidos e percepções dos personagens e do leitor, pois tais fatores ampliam e modificam os diversos contextos que envolvem o meio. Assim, numa obra literária os aspectos simbólicos alteram a concepção de lugar, pois tais descrições se apresentam, por vezes, atreladas a elementos da memória, concretamente esparsa e falha, perpassadas com as extrapolações dos desejos e sentimentos que reconfiguram a noção de lugar, ampliando-se a contornos indelimitáveis. O espaço surge como uma projeção da visão dos personagens, edificados pela carpintaria inventiva do escritor.

Ainda segundo Carlos Monteiro quando trata do cenário sertanejo na obra de Guimarães Rosa:

[...] O lugar cujo nome trocamos, que se aparenta ou que não existe bem pode ser obra do inconsciente. Dentro do espaço geográfico, o lugar – com seu nome – revela a instância pessoal, individual. O lugar que serve a defini-lo em sua fragilidade, em sua precariedade, ao longo da sua “travessia”. Daí ele estar embaralhado, como no jogo de cartas, misturando o real ao imaginário. O físico ao metafísico. (MONTEIRO, 2002, p. 221)

Em semelhante perspectiva sobre a obra de Guimarães Rosa, Antônio Cândido (1957, p. 12) afirma: “O meio físico tem para ele uma realidade envolvente e bizarra, servido de quadro à concepção de mundo e *suporte do universo inventado*”. (grifo meu).

A partir de tais inferências, foi analisado o romance *O sertanejo*, de José de Alencar, obra vincada no século XIX, com todas as relações com o seu meio e tempo, na qual o escritor assume a missão de pintar as cores da pátria e se apropria da natureza para construção de um projeto nacional.

Deste modo, seguiu-se nessa expedição destacando os fatores que relacionam e ligam a terra a seu povo. Adentrando no íntimo dos sentimentos que compõem o ser sertanejo. Um misto de fatores delimitáveis concretamente e simbologias vincadas no telurismo.

## 2.2.2 A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM EM *O SERTANEJO*

“A natureza detém a posição superior apenas por existir. Ela é sublime artista, ela cria, ela partilha do plano divino; enquanto a indústria do homem deve apurar sua habilidade para construir seu lugar.” (Valéria de Marco)

Em *O sertanejo*, a paisagem é construída através da relação estabelecida entre a natureza, em toda sua pujança, e o componente humano, que modifica e reelabora o ambiente. O espaço natural, composto por elementos que se apresentam em variadas formas, a topografia, o clima, a vegetação, sofre a ação do homem que, harmonicamente ou não, atua sobre o meio e edifica uma nova realidade. O resultado desse novo contexto pode ser percebido pelas diversas produções do trabalho, da cultura, das edificações, dos costumes e da culinária. Na obra em destaque, o palco da ação narrativa acontece no sertão nordestino, predominantemente no interior do Ceará, pelo Vale do Jaguaribe às mediações da Ibiapaba, de Icó a Aracati, no sertão do Quixeramobim à fazenda Oiticica. Nesse cenário, compreende-se que além da intenção do autor em traçar um retrato geográfico da região, também é apresentada a interferência do homem, que age sobre o meio e o transforma segundo suas necessidades e aspirações. No romance, as primeiras ações da inserção dos personagens sobre o meio natural podem ser observadas na construção das habitações da fazenda e nos setores das atividades ligadas ao trabalho no campo. No capítulo “A herdade”, seguem as amostragens dos domicílios que são exibidos como extensão da natureza local. Na encosta da serra, pelas planícies, vales e montanhas, a paisagem é erigida numa atuação relativamente “precária” e harmônica do homem sobre a terra. As casas que compõem a morada são construídas com base forte e preparadas para as defesas contra os possíveis inimigos ou adversidades. A solidez e firmeza oriundas dessa fortaleza advêm do capricho e esmero na sua constituição, mas, sobretudo, no elo estabelecido com a natureza, que traduz a força advinda das terras brasileiras.

A morada da Oiticica assentava a meio lançante em uma das encostas da serra.

Erguia-se do centro de um terrado revestido de marachões de pedra solta. Por diante, além do terreiro, descia a rampa com suave ondulação até à planície; atrás da habitação, remontava-se ao dorso de uma eminência donde caía abrupta sobre um vale profundo que a separava do corpo da montanha.

Na frente elevava-se no terreiro, a algumas braças da estrada, a frondosa oiticica, donde viera o nome à fazenda. Era um gigante da antiga mata virgem, que outrora cobria aquele sítio.

Na ocasião da derrubada, sua majestosa beleza moveu o fazendeiro a respeitá-la, destinando-a a ser como que o lar indígena da nova habitação fundada aí nesses ermos.

As casas da opulenta morada eram todas construídas com solidez e dispostas por maneira que se prestariam sendo preciso, não somente à defesa contra um assalto, como à resistência em caso do sítio.

Ocupava a maior área do terreiro um edifício de vastas proporções que prolongava duas asas para o fundo, flanqueando um pátio interior, bastante espaçoso para conter horto e pomar.

À extremidade de cada uma dessas asas prendiam-se outros edifícios menores, alguns já trepados sobre os píncaros alpestres, porém ligados entre si por maciços de rochedos que formavam uma muralha formidável.

A tapeçaria e alfaias da casa eram de uma suntuosidade que se não encontra hoje igual, não só em toda a província, mas quiçá em nenhuma vivenda rural do império.

Naquela época, porém, os fazendeiros tinham por timbre fazer ostentação de sua opulência e cercar-se de um luxo régio, suprimindo assim em torno de si o deserto que os cercava.

Havia fazendeiro, e o capitão-mór Campelo era um deles, que não comia senão em baixela de ouro, e que trazia na libré de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 28-29)

Os interiores das residências são alicerçados com todo o luxo e requinte oriundos da cultura portuguesa, representando de certa forma, além da influência lusitana na constituição da paisagem local, também a concretude do projeto nacional do autor, através do hibridismo entre o elemento estrangeiro e o autóctone, configurado pela natureza.

A análise da obra *O sertanejo* apresenta claramente a existência de um princípio geral que revela uma estratégia narrativa adotada pelo autor para a sua composição. Através da riqueza de detalhes, do caráter descritivo da prosa, são traçados painéis que trazem uma tez de plasticidade à história. Com um recurso semelhante a uma câmera que capta e reproduz as imagens em focos variados, a narrativa é desenvolvida em planos gerais e planos específicos. Quando a focalização exhibe as dimensões mais amplas, o plano é mais espaçado, mas ao se concentrar nas particularidades, o recorte se fecha. A câmera assume um caráter movente em alguns momentos e segue juntamente com o olhar do protagonista Arnaldo, numa espécie de *road movie*, em outros, estaciona e o acompanha em um plano mais horizontal. Às vezes, abre-se todo o foco e apresenta a enorme dimensão do cenário, como forma de ascensão da natureza, em outros instantes, focaliza no detalhe da cena para destacar algum elemento que julga importante.

Na abertura da obra, o narrador se insere como personagem e faz alusão ao sertão da sua infância. Através de uma descrição que exalta os elementos naturais, os planos se apresentam numa disposição do geral para o particular. Inicialmente, descreve-se o sertão como a “imensa campina que se dilata por horizontes infindos”. Na sequência das cenas, o foco se fecha nas ações e lidas do “destemido vaqueiro cearense”. Posteriormente, o narrador numa visão saudosista, questiona-se sobre as imagens do “sertão feliz da sua infância”, bem como na pureza dos ares agrestes com

sua seiva e perfumes. Novamente o foco se alarga e há um destaque à modificação da paisagem que gradualmente perde sua primeira rudeza e encanto, levada pela intensificação do processo civilizatório. Nesse princípio, o ato de narrar se dá em um tempo presente e o narrador enfatiza as belezas naturais do sertão num momento passado:

Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província. Então o viajante tinha de atravessar grandes distâncias sem encontrar habitação, que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afoito sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias tanto à comodidade como à segurança. Assim fizera o dono do comboio que no dia 10 de dezembro de 1764 seguia pelas margens do Sitiá buscando as faldas da Serra de Santa Maria, no sertão de Quixeramobim. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 13)

É importante destacar que somente posterior à enaltecida descrição do sertão de outrora, unicamente depois de atribuir um caráter afetivo e sublime à natureza, é que o autor introduz a demarcação temporal em que a história é contada. O ato de narrar é apresentado num tempo presente, e a narrativa acontece num período anterior. Assim, o cenário é aberto num imenso painel de infinitos horizontes, onde acontece a maioria das cenas que compõem o enredo. A natureza sertaneja como protagonista, vincada em um período no qual possuía grande esplendor, e o elemento humano que vai aprimorar sua habilidade para construir seu lugar.

Vale ressaltar, que em algumas passagens da obra, quando o autor faz alusão aos aspectos superiores da natureza, o tom é elevado, atribuindo um caráter eloquente à descrição. No início do capítulo “O comboio”, conforme foi demonstrado, e ao final da primeira parte do livro, nos capítulos, “Ao cair da tarde” e “O aboiar”, tais figurações são bem evidentes.

“Ao cair da tarde” (capítulo XIX): Os borrazeiros do natal tinham continuado a cair por volta da madrugada; e o sertão de Quixeramobim, o mais formoso de todo o dilatado vale da Ibiabiaba, vestia-se cada manhã de novas galas ainda mais brilhantes do que as da véspera.

A terra, que adormecia com o fechar da noite, já não era a mesma que despertava ao raiar do sol. Como se a houvesse tocado o condão de uma fada, ela transformava-se por encanto: e mostrava-se tão louçã e donosa que parecia ter desabrochado naquele instante, como uma flor do seio da criação.” [...]

“O aboiar” (capítulo XX): O sol transmontara. As sombras das colinas do poente desdobravam-se pelos campos e várzeas e cobriam a rechã desse candor da tarde, que em vez da alegria da alva matutina tem o desmaio, a languidez e a melancolia da luz que expira.

Por aquelas devesas já envoltas no umbroso manto, só destacam-se as copas das árvores altaneiras ainda imergidas nos fogos do arrebol, e que de longe parecem as chamas de um incêndio rompendo aqui e ali do seio da mata.

O gado espalhado pelas várzeas solta os profundos e longos mugidos com que se despede do sol, e que propagam-se pelo ermo, como os carpidos da natureza ao sepultar-se nas trevas. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 103, 108-109)

Todavia, no momento da demarcação temporal em que é iniciada a ação narrativa com a descrição do comboio, a voz adquire um caráter mais sóbrio e a nota é arranjada em um tom menor. A partir de tal instante no enredo, a sequência de planos é continuada com a descrição dos integrantes que compõem o comboio, de modo a enfatizar a relação social e hierárquica dos personagens, mas, sobretudo, como forma de dar um destaque à estrela principal do espetáculo, D. Flor. Primeiramente é exibida a vasta campina do sertão, em seguida é focalizado o lugar nesse prado por onde é descrita a comitiva. O foco se fecha mais ainda e são destacados os membros do comboio com sua indumentária e funções. E, por fim, incide sobre D. Flor que protagoniza o primeiro conflito da narrativa no episódio do incêndio.

### 2.2.3 A NATUREZA SERTANEJA

Nos romances indianistas e de cunho regional, de forma verossímil e ao mesmo tempo de maneira poetizada, José de Alencar constrói os enredos que integram e dão vida às suas histórias. No curso das narrativas, a dicção do autor adquire, em alguns momentos, a sobriedade de um relato histórico, em outros, intensifica as tonalidades primitivas, através de uma linguagem envolvente e garbosa. Nas composições do cenário, quando elenca os elementos da natureza, a narrativa assume uma tez mais altiva e as descrições seguem as linhas que extrapolam o caráter documental. Como fenômeno natural do sertão, a seca é um dos componentes destacados pelo autor na concepção da paisagem sertaneja.

Longe de ser um elemento desconhecido, a escassez das chuvas tem assolado o sertão nordestino desde que se tem conhecimento sobre o assunto, através das primeiras descrições que versam sobre a questão. Motivo de pesquisas e estudos em diversas áreas do conhecimento, o fenômeno tem inspirado escritores e artistas que tratam do tema com a peculiaridade de cada olhar. Na literatura, a temática tem servido de matéria prima a um grande número de prosadores e poetas. De Franklin Távora a Afonso Arinos, de Euclides da Cunha a JJ Veiga, de Raquel de Queiroz a Graciliano Ramos, de Ariano Suassuna a Antônio Torres, de João Cabral de Melo Neto a Patativa do Assaré.

Todos tratam o fenômeno a partir dos seus respectivos contextos e de maneira particularizada. José de Alencar, escritor do século XIX, não se exime em verificar a matéria e mesmo em um enredo romantizado e ao mesmo tempo épico, o tema é abordado. Na obra *O sertanejo*, a seca, assim como toda a natureza descrita pelo autor adquire uma imagem de cores carregadas. Se por um lado, o elemento natural é descrito com graça e vivacidade, por outro, a seca se corporifica em elemento maléfico que transfigura a imagem primaveril do sertão dos tempos chuvosos. Ao final do capítulo “O comboio”, o autor corporifica a imagem do sertão, como um imenso deserto devastado pela seca, repleto de árvores fanas que se assemelham a um cortejo de mortos, “em um vasto ossuário da antiga floresta.”.

A chapada, que os viajantes atravessavam neste momento, tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da seca.

Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto, como chamavam poeticamente os indígenas.

Pela vasta planura que se estende a perder de vista, se erriçam os troncos ermos e nus com os esgalhos rijos e encarquilhados, que figuram o vasto ossuário da antiga floresta.

O capim, que outrora cobria a superfície da terra do verde alcatifa, roído até à raiz pelo dente faminto do animal e triturado pela pata do gado, ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas.

O sol ardentíssimo cõa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos.

Apenas ao longe se destaca a folhagem de uma oiticica, de um juazeiro ou de outra árvore vivaz do sertão, que elevando a sua copa virente por sobre aquela devastação profunda, parece o derradeiro arranço da seiva da terra exausta a remontar ao céu.

Estes ares, em outra época povoados de turbilhões de pássaros loquazes, cuja brilhante plumagem rutilava aos raios do sol, agora ermos e mudos como a terra, são apenas cortados pelo vôo pesado dos urubus que farejam a carniça. (ALENCAR, [1875] 2004, p.15-16)

Somente as árvores de raízes longas e mais adaptadas à seca, a exemplo da oiticica e do juazeiro, sobrevivem na aridez do sertão. Com igual intensidade, mas invertendo a qualificação dos elementos naturais para um perfil positivo, Alencar descreve os primores da terra sertaneja com a chegada das chuvas. No capítulo “O rosário” ocorre uma transfiguração da natureza, que passa a ser dotada de vida e esplendor.

A primeira gota d’água que cai das nuvens é para as várzeas cearenses como o primeiro raio do sol nos vales cobertos de neve: é o beijo de amor trocado

entre o céu e a terra, o santo himeneu do verbo criador com a Eva sempre virgem e sempre mãe.

Nunca vi o despertar da natureza depois da hibernação. Não creio, porém, que seja mais encantador e para admirar-se do que a primavera do sertão. Aqui a transição se opera com tal energia que assemelhava-se de certo modo à mutação.

Aquela várzea que ontem ao escurecer afigurava-se aos vossos olhos o leito nu, pulverento e negro de um vasto incêndio, bastou o borraceiro da noite antecedente para cobri-la esta manhã da virescência sutil, que já veste a campina como uma gaze de esmeralda.

Não há em cada uma das raízes do capim seco e triturado mais do que um broto imperceptível; porém rebentam os gomos com tanto luxo e abundância que, à guisa dos tênues liços de uma teia cambiante, formam esse gaio matiz da primavera.

Aquela árvore também que ainda ontem parecia um tronco morto já tem um aspecto vivaz. Pelos gravetos secos pulula a seiva fecunda a borbulhar nos renovos para amanhã desabrochar em rama frondosa.

Que prodígios ostenta a força criadora desta terra depois de sua longa incubação! Dela pode se dizer sem tropo que vê-se rebentar do solo o grelo e crescer, assistindo-se ao trabalho da germinação como a um processo da indústria humana.

Nas abas da serra onde as árvores tinham conservado a verdura, sentia-se passar pela floresta um estremeamento como de prazer. A brisa da manhã enredando-se pela ramagem rociada não mais arranca os murmúrios plangentes da mata crestada. Agora o crepitar das folhas é doce e argentino, como um harpejo sorridente.

Não eram somente as matas, os silvaçais e as várzeas que se arreavam com as primeiras galas do inverno. O espaço, até ali mudo e ermo na limpidez de seu azul diáfano, começava por igual a povoar-se dos pássaros, que durante a seca se refugiam nas serras e emigram para climas amenos.

Já se ouviam grazinar as maracanãs entre os leques sussurrantes da carnaúba e repercutirem os gritos compassados do cançã, saltando pela relva. O primeiro casal de marrecas, naquele instante chegado das margens de Parnaguá, a centenas de léguas, banhava-se nas águas de um alagado produzido pela chuva. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 58-59)

Além do reavivamento da natureza com as chuvas, as simbologias relativas à sua escassez e precipitação estão inerentes ao caráter do sertanejo em sua relação com o meio. Nesse contexto, a paisagem é arquitetada nos modos como os personagens interagem com as realidades locais, através das produções do trabalho no campo, das lidas com gado, nas representações culturais e religiosas, nas subjetivações advindas do fenômeno das águas.

## 2.3 UM HERÓI DE “CORÇÃO INDOMÁVEL” E OUTROS PERSONAGENS

Era o viajante moço de vinte anos, de estatura regular, ágil, e delgado do talhe. Sombrea-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável.

[...]

Vestia o moço um traje completo de couro de veado, curtido à feição de camurça. Compunha-se de véstia e gibão com lavores de estampa e botões de

prata; calções estreitos, bolas compridas e chapéu à espanhola com uma aba revirada à banda e também pregada por um botão de prata.

[...]

Trazia o sertanejo, suspensa à cinta, uma catana larga e curta com bainha do mesmo couro da roupa, e na garupa a maleta de pelego de carneiro, com uma clavina atravessada e um maço de relho. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 18-19)

Em consonância com as características gerais da prosa Romântica, a narrativa de José de Alencar se orienta a partir da constituição de enredos que trazem como um dos componentes centrais a representação e função que assumem os personagens na trama romanesca. Dispostos em principais e secundários, estes possuem uma delineação clara e um específico emprego na ação narrativa. Por um lado, o herói protagonista com um caráter altivo e postura ilibada, a mover todas as forças em atos extraordinários, por outro, o antagonista na missão de dificultar e ao mesmo tempo tornar valorosa a ação do “mocinho”. Além de uma variedade de personagens de segunda ordem, que têm a definida ocupação de preencher os cargos auxiliares e ajudar a compor os quadros da história.

De forma geral, os personagens que integram *O sertanejo* foram concebidos à luz dos arquétipos característicos das narrativas do Romantismo. Nesse contexto, construídos com um realce de idealização, em meio a um cenário que desempenha uma relevante função, destaca-se a figura de Arnaldo, herói sertanejo que segue numa aventura de proezas e atos fantásticos. Na categoria de personagem, simboliza a condição humana, a representação do povo do sertão envolto nas relações com o meio físico e social, num modo peculiar de lidar com a natureza. Todavia, na qualidade de herói, transcende e extrapola a mesma condição, na medida em que apresenta qualidades que o homem comum não consegue atingir. Cândida Gancho, em *Como analisar narrativas* (2000), concebe o herói como o protagonista que possui características superiores aos demais membros de seu grupo. Jorge Araújo, em *Retrós de espelhos – O Romantismo brasileiro com lentes de aumento*, afirma que (2011, p. 588), [...] “o herói, Arnaldo, é travestido de mito e persona de alguém com existência e estatuto de pessoa real, verossímil, fiel às origens, conquanto elemento de transfiguração idealística da paisagem social e humana atribuída pelo romancista à geografia da sua terra”.

O personagem Arnaldo (esse nome de origem latina significa aquele que tem o “poder da águia”), representa o homem do campo em uma intensa e total integração aos elementos naturais. Como figuração simbólica, advinda da ave da liberdade, o herói

suplanta em atributos e ações qualquer personagem que compõe a obra. Como protagonista, dotado de características que se assemelham a um cavaleiro medieval ou mesmo um herói da mitologia grega, Arnaldo é comparado a Hércules em um de seus doze trabalhos, quando esse digladiava com a hidra de Lerna.

Segundo Joseph Campbell (1992), nas narrativas que possuem um caráter épico, a história gira em torno das aventuras de um herói que habitualmente passa por uma sequência de provações, configurando um ciclo de existência. A sucessão perpassa um chamado à aventura, quando o personagem abandona a vida de “simples mortal”, rompida por algum acontecimento inesperado, para uma ação grandiosa; depois na passagem pelas primeiras fronteiras, simbolizada pela travessia e aceitação do herói à sua nova condição e realidade; Seguida pela provação maior e conquista da recompensa, que nem sempre representa um “happy end”, e um retorno transformado, quando o herói evolui da sua primeira condição e regressa para sua terra. É importante ratificar que a jornada do herói se perfaz com o círculo partida, transformação e retorno.

Nessa conjuntura estabelecida, pode-se perceber que o modo de construção do personagem Arnaldo em diversos pontos se aproxima das estruturas detectadas por Campbell.

No capítulo intitulado “Desmaio”, início das ações narrativas e momento disparador das complicações do enredo, são delineadas as características basilares de composição do herói sertanejo, desde elementos de descrição física à formação das qualidades de conduta moral, ou até mesmo, aos atributos sobre-humanos que se agregam a sua constituição. Como recurso estilístico, Alencar compõe, de forma gradual, a imagem do herói com diversas caracterizações e adereços. Inicialmente na amplitude descritiva, destacando as propriedades superiores de Arnaldo. Em seguida, num traço também subjetivo, é posto em realce a qualidade da vestimenta tradicional do vaqueiro cearense, juntamente com alguns demais artefatos, a exemplo da catana (pequena espada curva de origem japonesa) e a clavina (carabina), armas trazidas ao Brasil pelos portugueses.

Posterior à concepção do perfil do herói sertanejo, são iniciadas as ações do capítulo, a princípio, com um plano fechado na figura de Arnaldo que espreguiça e vigia o comboio. Sequencialmente, na cena que se amplia para o contexto do incêndio em que Flor está imersa, local onde o grande duelo é travado. Ao final, a câmera se desloca, juntamente com os personagens, para um lugar mais ameno e distante do tormento das chamas. Torna-se relevante mencionar o modo como Alencar constrói o enredo, pois na

qualidade de um exímio dramaturgo, monta um autêntico espetáculo com o combate entre o protagonista e o antagonista corporificado pela hidra. As imagens suscitadas, com as descrições do evento, adquirem a forma de um painel de cores épicas. Arnaldo, como um Hércules do sertão, supera o monstro mitológico e resgata D. Flor.

O incêndio, causado por alguma queimada imprudente, propagava-se com fulminante rapidez pelas árvores mirradas que não passavam então de uma extensa mata de lenha. A labareda, como a língua sanguinolenta da hidra, lambia os galhos ressequidos, que desapareciam tragados pela fauce hiante do monstro.

No seio do denso pegão do fumo, que já submergia toda a selva, rebolecava-se o incêndio como um ninho de serpentes, que se arremetiam furiosas, enristando o colo, brandindo a cauda, e desferindo silvos medonhos.

[...]

Do meio desse torvelinho, o dragão de fogo se arremessava desfraldando as duas asas flamantes, cujo bafó abrasado já crestava as faces mimosas de D. Flor, e a revestiam de reflexos purpúreos.

Entre as duas torrentes ígneas que transbordavam inundando o campo e não tardavam soçobrá-lo, a donzela não desanimou, e fez um supremo esforço para arrancar seu cavalo do estupor que lhe causava o terror do incêndio.

Negros rolos de fumo, porém, a envolveram, e sufocada pelo vapor ela sentiu desfalecer-lhe a vida.

Então com um gesto de sublime resignação cruzou as mãos ao peito, reclinou a linda frente, e abandonou-se à morte cruel que vinha ceifar-lhe sem piedade a primícia de sua beleza, quando apenas desabrochava.

[...]

O corpo desmaiado resvalou pelo flanco do baio, mas não chegou a cair. Um braço robusto o suspendeu quando já a fralda do roupão de montar arrastava pelo chão.

Apenas o sertanejo conheceu o perigo em que se achava à donzela, rompeu-lhe do seio um grito selvagem, o mesmo grito que fazia estremecer o touro nas brenhas e que dava asas ao seu bravo campeador.

No mesmo instante achava-se perto da moça, a quem tomara nos braços. Para salvá-la era preciso voltar antes de fechar-se o círculo de fogo, que já o cingia por todos os lados com exceção da estreita nesga de terra por onde acabava de passar.

Não houve de sua parte a mínima demora; o campeador devorou o espaço, e não se poderia dizer que chegara, pois sem parar voltara sobre os pés. Mas o incêndio tinha as asas do dragão; retrocedendo, achou-se o sertanejo em face de um bulcão de chamas que o investia.

As duas trombas de fogo, que desfilavam pelo campo fora, se haviam encontrado, não frente a frente, mas entrelaçando-se, de modo que deixavam ainda, de espaço em espaço, restingas de mato poupadas pelas chamas.

Arrojou-se o mancebo intrepidamente nessa voragem. Estreitando com o braço direito o corpo da donzela cujo busto envolvera em seu gibão de couro, com um leve aceno da mão esquerda suspendia pelas rédeas o bravo campeador que, de salto em salto, transpôs aquelas torrentes de fogo, como tantas vezes sobrepusera os rios caudalosos, abarrotados pelas chuvas do inverno.

Fustigado pelas chamas que já o atingiam, e instigado também do exemplo, o baio, saindo afinal do torpor que dele se apossara, disparou à cola do brioso campeador; porém, menos intrépido e ágil, muitas vezes tropeçou no brasileiro, donde a custo pôde safar-se. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 20-21)

Alguns recursos de linguagem utilizados na obra *O sertanejo*, metonimicamente figurados no fragmento, são organizados por uma escrita que corporifica os elementos

naturais, atribuindo-lhes um caráter de existência concreta. Para o autor, não é suficiente construir apenas a história em si, delineando a natureza e destacando as proezas do herói sertanejo, mas também, adentrar no âmbito da linguagem que materializa as imagens e as torna plena de significações. Na citação acima está explícito um ativo trabalho de construção textual que materializa os elementos de uma imaginação privilegiada.

Em sua obra, *Psicanálise do fogo* (1994), Bachelard analisa diversas representações desse elemento (fogo):

O fogo e o calor fornecem meios de explicação dos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. [...] O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como ódio e vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no paraíso e abrasa no inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. (BACHELARD, 1994, p. 11-12)

Por essa perspectiva e examinando as figurações oriundas da cena do embate entre o herói Arnaldo e a hidra, diversas nuances se abrem como foco interpretativo. No episódio em análise, nas primeiras complicações do enredo, o incêndio é iniciado por um terceiro personagem, Aleixo Vargas, conhecido por Moirão. Numa ação disparadora, utiliza a flama como elemento maléfico, de vingança contra Campelo e sua família. O fogo, cotidianamente utilizado pelo homem para o seu auxílio e serventia, é aproveitado para fins nocivos. Com o incêndio, o fogo em sua altaneira e imperiosa forma, serve-se da vegetação seca como alimento para a disseminação do ódio. Por meio da ação vingativa do personagem, a natureza fisicamente debilitada e exaurida, em um estado abalado, alimenta e intensifica a fúria das chamas que na sua plenitude se transfigura na imagem monstruosa da hidra. O fogo passa a ser a representação personificada do mal e do ódio. Do outro lado da linha, surge o herói sertanejo, representação da bondade e imponência, que peleja com a efígie danosa, num verdadeiro duelo de titãs. Ao final, Arnaldo se sagra vencedor, pois as chamas não conseguem atingi-lo, realizando o resgate de D. Flor. Posteriormente, o incêndio é contido e apagado com o auxílio de outros personagens. Na história de Hércules, a hidra é vencida com a assistência do amigo e sobrinho Lolau.

O autor de *O sertanejo*, para tornar mais valorosa a ação do protagonista, transfigura o elemento fogo no retrato do monstro mitológico. Através de uma linguagem que mescla o verossímil, numa busca pela autenticidade da história narrada,

e o surreal, quando as representações da imaginação ganham destaque, Alencar forja a identidade do herói sertanejo. No decorrer da narrativa, diversas outras características de Arnaldo são postas em destaque, através das inúmeras façanhas do personagem nas ações do enredo.

No capítulo “Malhada”, as cenas adquirem, mais uma vez, uma tonalidade épica com alguns realces de lirismo, quando descrevem o protagonista no topo de um jacarandá em sua rede que funciona como moradia e ponto de vigilância. Em uma de suas observações, o herói participa ao longe da missa em agradecimento à chegada da família Campelo e se inebria com as ladainhas entoadas. Em meio aos cânticos, apura a audição para ouvir Flor: “[...] Houve uma fascinação que não lhe deixava discernir as vozes, mas logo após começou a destacar o timbre mavioso de D. Flor, com tamanho vigor que já não escutava ele senão esse hino celeste, surdo para toda outra cantoria.”(p. 38). Em momento posterior, Arnaldo se depara com a chegada de uma onça que o espreita com olhos de terror. Sem demonstrar o menor temor afugenta o animal selvagem (príncipe das trevas) para longe. No capítulo “O alvoroço”, apresenta-se um plano geral, quando a câmera se dirige para a área externa da casa no surgir de um forte rosnado. Todos saem para descobrir a causa de tanto furor. Nesse instante, Arnaldo pega o gibão, a faca e entra na floresta. Ao retornar traz um tigre seguro pelas orelhas e, novamente, penetra no mato, desaparecendo. Para o narrador, “O que maravilha a esses homens valentes e habituais às façanhas do sertão não era a coragem de Arnaldo, mas a submissão do tigre.” (p.69). Ao final, Campelo, Padre Teles e Agrela conversam sobre a façanha. Segundo o padre, aquilo é uma virtude sobrenatural transmitida por um poder superior, à vontade do céu.

Joseph Campbell, em *O poder do mito* (1990), afirma, “[...] há dois tipos de proeza. Uma é a proeza física, em que o herói pratica um ato de coragem, durante a batalha, ou salva uma vida. O outro tipo é a proeza espiritual, na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem.”. Essas concepções de proeza descritas por Campbell se evidenciam na construção do herói sertanejo de Alencar.

Algumas significações podem ser abstraídas do capítulo mencionado. As mais evidentes enfocam o lirismo que perpassa a relação entre Flor e Arnaldo e a devoção extrema (“maculada” por um grande amor) desse herói pela “Flor sertaneja”. Vale lembrar que as mesmas fulgurações de vassalagem amorosa que edificam a postura do cavaleiro medieval são encontradas no herói sertanejo, assim como na maioria dos

heróis das prosas do período romântico. Todavia, é na elevação do perfil de Arnaldo, quando o protagonista é posto num patamar superior ao feroz animal, forjada no modo como este o obedece, que Alencar personaliza a imagem do herói, tecendo sua imagem imponente.

Outras simbologias também podem ser interpretadas na cena em destaque. Uma bastante proeminente é sobre a morada de Arnaldo nas copas de um jacarandá (planta rústica e adaptada a terrenos secos). Como formação da gênese do herói, o sertanejo é assentado nos cimos da natureza, nos limites entre o céu e a terra. Nesse entre-lugar, entre o divino, representado pela posição acima da superfície, e o humano, simbolizado pela árvore em seu profundo enraizamento nas terras sertanejas, Alencar erige o perfil do destemido e valente guerreiro.

Ainda na construção da imagem do herói, o autor de *Iracema* faz alusão a variadas representações da mitologia grega como forma de destacar os atributos e qualidades do protagonista. Na continuação da cena anterior, (no capítulo “Moirão”) quando a onça se afasta, Arnaldo se acondiciona na rede e adormece. Todavia, mesmo envolto no sono, permanece em estado de alerta para qualquer eventualidade na mata, pois “o sertanejo aprendera essa arte prodigiosa de dormir acordado, quando era preciso. Podia-se dizer dele que reproduzia o antigo mito grego e tinha o dom especial de repartir-se em dois, para que um velasse, enquanto o outro se entregava ao repouso”. (p. 42).

No capítulo “Dois amigos”, a câmera está centrada em Arnaldo e Aleixo Vargas que digladiam num pequeno embate para medir as forças. Com agilidade, mas, sobretudo, inteligência, o herói sertanejo vence o Moirão por duas vezes e sem muito empenho. Tudo na arquitetura de um plano de Arnaldo para afastá-lo da família Campelo. Nesse contexto de descrição da cena surgem alguns elementos de ordem simbólica. Em momento de conversa, anterior ao duelo dos amigos, o Moirão dava baforadas em seu cachimbo. A fumaça das pitadas lhe dava aspecto de um “éolo pintado na tabuleta de alguma taverna clássica.” (p, 47). O deus dos ventos na mitologia grega foi quem presenteou Ulisses, em *A odisseia*, com um vento favorável em uma sacola de couro. Os marinheiros do herói, pensando se tratar de algum metal precioso, abrem a bolsa e os ventos impulsionam a embarcação para longe do destino pretendido. Éolo, arrependido por ter amparado Odisseu, rejeita ajudá-lo novamente. Ao final da recusa o deus se justifica afirmando que quem semeia ventos, colhe tempestades. Numa análise dos elementos referidos é possível destacar algumas nuances para tais simbologias. Na

obra *A odisseia*, o deus dos ventos, num ato de amizade, auxilia o herói em sua jornada de retorno à Ítaca e se arrepende posteriormente pelo mau uso da ajuda. Em *O sertanejo* a representação de Éolo advém das baforadas de Moirão na conversa amistosa com o amigo Arnaldo. Inversamente à significação da história de Ulisses, na narrativa alencariana, Arnaldo é que se decepciona com o amigo, pois esse urdira e colocou em ação um plano de atentado contra Campelo e sua família. Aleixo possuía uma dívida com o vaqueiro, pois o herói já o tinha salvado dos índios jucás e, ainda assim, investiu contra a vida de seus amigos. Ao final, Arnaldo, com a firme palavra de sertanejo, dá um ultimato a Moirão, pois mesmo o respeitando com o amigo, numa alusão a honraria do código de amizades da época, não deixaria nenhum mal afligir a bela Flor, Campelo e D. Genoveva.

Em meio ao processo de composição do personagem Arnaldo, dois tópicos são bem elucidativos. O capítulo “Infância” apresenta a personagem Flor em seu quarto, magoada com Arnaldo e envolta em pensamentos. Em meio às lembranças, há uma imersão que a desloca para outro tempo e espaço. As memórias de sua infância com o irmão colaço deixam-na feliz e, aos poucos, a tristeza vai se dissipando. Nessa parte do episódio são narrados os pormenores da vida de Arnaldo com todas as suas peripécias e proezas inimagináveis para uma criança, bem como o modo que Flor encontra para controlar os arroubos do herói. Por fim, a personagem retorna ao tempo presente.

No capítulo “Adolescência”, há uma continuação das ações anteriores. A personagem se dirige até a janela e contempla a bela manhã de inverno. Com o olhar na imensidão, novamente adentra num tempo passado do período de adolescência. Mais uma vez, há um destaque para as incríveis façanhas de Arnaldo e na forma como Flor se utiliza para satisfazer os seus desejos mais arriscados. Alguns aspectos importantes podem ser ressaltados nos eventos. A princípio, o modo como o autor continua a forjar o caráter do herói sertanejo com todos os atributos e façanhas, desde o período da infância.

Nesse aspecto, faz-se necessário mais uma vez, ratificar a convergência de algumas características de Arnaldo com as conceituações do herói para Campbell. Nas concepções do autor de *O poder do mito*, o herói, em seu processo de desenvolvimento, é iniciado com um rito de passagem que sempre lhe exige um grande sacrifício e marca a transformação de uma primeira condição a uma nova realidade. A iniciação ocorre em sua idade juvenil quando ele sai do mundo comum e é chamado à aventura. No caso de

Arnaldo o amadurecimento se dá no período da infância para a adolescência, quando o herói vai adquirindo a noção de sua potencialidade e magnitude. Em um desses ritos de passagem o protagonista grava a inicial (em formato de Flor) de sua senhora no lado esquerdo do peito, numa espécie de tatuagem com tintas extraídas das árvores. A partir desse ato cerimonial, o herói atravessa um portal simbólico e é transportado para a sua nova condição de servo e protetor maior de sua amada. Semelhante a uma ação posterior, quando o vaqueiro sertanejo ferra o boi Dourado com igual marca e símbolo. Herói e animal passam a pertencer à mesma senhora. Torna-se importante destacar o episódio quando Arnaldo, ainda com poucos meses de vida, aparece misteriosamente com um relicário, posteriormente concebido como sagrado.

Outro importante questionamento que pode ser extraído dos eventos mencionados versa sobre a forma como a paisagem é construída para o leitor. O autor se utiliza da visão e sentimentos da personagem Flor para construir o perfil do herói em seus feitos. Assim, por meio de um tempo psicológico, composto por elementos de uma memória afetiva, a paisagem é erigida através da relação do sertanejo com o meio natural. Nesse aspecto, os contornos do herói sertanejo também vão sendo edificados para o leitor, através da ótica de uma personagem que já possui um juízo de valor. Para a geografia humanista e cultural, o espaço vivido traz um rol de significações de cunho subjetivo que revela o lugar construído através da ótica de quem narra o evento. No último capítulo da primeira parte da narrativa, “O aboiar”, também fica evidente outro grande feito do vaqueiro Arnaldo. Após uma desavença com o Capitão-mor, Gonçalo Pires Campelo, o herói do sertão consegue descobrir o plano de Marcos Fragoso e resgatar a novilha perdida de D. Flor. A façanha gerou grande satisfação ao Capitão-mor que esquece o desentendimento. Além do grande ato realizado pelo vaqueiro cearense, pois desfaz a trama do antagonista, Arnaldo ratifica a tez do homem sertanejo com seus valores e costumes locais, em um grande enlevo de lirismo.

Ainda retiniam as últimas badaladas das trindades, quando longe, pela várzea além, começaram a ressoar as modulações afetuosas e tocantes de uma voz que vinha aboiando.

Quem nunca ouviu essa ária rude, improvisada pelos nossos vaqueiros do sertão, não imagina o encanto que produzem os seus harpejos maviosos, quando se derramam pela solidão, ao pôr do sol, nessa hora mística do crepúsculo, em que o eco tem vibrações crebras e profundas.

Não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala ao seu gado, com essa outra linguagem do coração, que enternece os animais e os cativa.

Arrebatado pela inspiração, o bardo sertanejo fere as cordas mais afetuosas de sua alma, e vai soltando às auras da tarde em estrofes ignotas o seu hino agreste.

A voz que aboiava naquele momento tinha um timbre forte e viril que não perdia nunca, nem mesmo nas inflexões mais ternas e saudosas. Ainda quando sua melodia se repassava de suavíssimos enlevos, sentia-se a percussão íntima de uma alma pujante, que brandia as comoções do amor, como o bronze ferido pelo malho.

O gado dos currais, que já se tinha acomodado e ruminava deitado, levantando-se para responder ao canto do aboiador, mugia não ruidosamente como pouco antes, mas quebrando a voz, em um tom comovido, para saudar o amigo. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 112)

Além dessa gama de características superiores do herói, outras são erigidas para destacar o caráter do vaqueiro sertanejo com seus costumes e pelejas com o gado bravo. Nesse aspecto, o elemento verossímil é posto de modo a representar os caracteres da cultura popular sertaneja, advindas do avanço da pecuária no período em questão. Assim, observa-se que as caracterizações do valente campeador são edificadas com uma eloquência narrativa, que enfatiza a posição briosa e destemida desse herói do sertão. Nessa perspectiva, Alencar, além de descrever os afazeres cotidianos do vaqueiro cearense, também realça as suas qualidades e a completa harmonia com o meio natural.

Na segunda parte da obra, nos capítulos “O surubim” e “A carreira”, as ações valorosas, de coragem, são ratificadas. Na primeira sequência, Arnaldo com grande agilidade protege a personagem Flor do perigo iminente, quando o boi surubim ruma em sua direção. Todavia, é por meio das montearias, em capítulo sequencial, que Arnaldo adquire as qualificações maiores com os atos de bravura. Muito mais do que a cena em si, a pertinência e importância do episódio se dá pela qualidade de sua composição. Com grande riqueza de detalhes nas descrições que adjetivam o embate entre o vaqueiro e o gado barbatão, Alencar constrói não somente o perfil de Arnaldo, mas, sobretudo, a magnitude do evento, uma verdadeira epopeia sertaneja. Através da palavra registrada que poetiza o feito, o autor de *O sertanejo* intensifica os tons das cenas, numa qualificação ativa das ações do vaqueiro do sertão. Mais uma vez as propriedades do herói são elevadas como forma de edificar a sua imagem, assim como forma de destacar e valorizar a cultura, os costumes e linguagens do povo sertanejo.

No âmbito de composição do herói sertanejo, todos os episódios que elencam os feitos de Arnaldo confluem para a apoteose da narrativa: a segurança e proteção de D. Flor. Como momento de complicações maiores para realização do intento, o herói em atos nobres, sublimes e envolvido em grandes pelejas, além de frustrar os planos do antagonista que pretendia sequestrar a Flor sertaneja, arma todo um plano que, com o auxílio dos índios jucás, opera a ação maior de preservação da família Campelo e, sobretudo, da sua amada.

### 2.3.1 A CONSTRUÇÃO DOS DEMAIS PERSONAGENS

O núcleo temático da obra em questão gira em torno da simbologia amorosa de Arnaldo pela dama sertaneja. As ações narrativas, direta ou indiretamente, estão relacionadas à defesa e adoração de Flor pelo herói. Com nome que talvez possa revelar o intento do autor em fundir a imagem feminina à beleza da natureza local, a personagem Flor compõe o perfil como a heroína do sertão, educada nos moldes e requisitos de uma classe elitizada, mas, também, sob as influências da cultura popular, por meio dos contatos com o espaço e personagens das camadas mais simples. Como uma das grandes protagonistas do romance, a personagem é criada com uma gama de atributos que revelam tonalidades da sua beleza e caráter superiores.

A última pessoa da cavalgada, ou antes a primeira, pois rompia a marcha, era D. Flor, a filha do capitão-mór. Formosa e gentil, esbeltava-lhe o corpo airoso um roupão igual ao de sua mãe com a diferença do ser azul a cor do estofo.

Trazia um chapéu de feltro à escudeira, com uma das abas caída e a outra apresilhada um tanto de esguelha pelo broche de pedrarias donde escapava-se uma só e longa pluma branca, que lhe cingia carinhosamente o colo como o pescoço de uma garça.

Na moldura desse gracioso toucado, a beleza deslumbrante de seu rosto revestia-se de uma expressão cavalheira e senhoril, que era talvez o traço mais airoso de sua pessoa. No olhar que desferia a luminosa pupila; na seriedade dos seus lábios purpurinos, que ainda cerrados pareciam enflorar-se de um sorriso cristalizado em rubim; na gentil flexão do colo harmonioso; e no garbo com que regia o seu fozoso cavalo, assomavam os realces de uma alma elevada que tem consciência de sua superioridade, e sente ao passar pela terra a elação das asas celestes. (ALENCAR, [1875] 2004, p.15)

Jorge Araújo (2011, p. 590) afirma: [...] “*O sertanejo* tem um enredo típico da galantearia medieval, com direito a histórias internas cobertas de mistérios, gestas e coplas de salão e quintal e vaqueiros enaltecidos como os antigos cruzados [...]”.

Nessa perspectiva, torna-se possível compreender o modo de composição dos personagens, através das relações estabelecidas entre Arnaldo e D. Flor. Sob os foros e características de um cavaleiro medieval, o herói sertanejo, além de realizar uma série de façanhas que atribuem uma tez épica à narrativa, também desenvolve o ritual do amor cortês e desmesurada dedicação à sua donzela. Em diversos episódios do enredo de *O sertanejo* podem ser constatados tais enlevos e afinidades com as narrativas medievais. Arnaldo, com todos os atributos de herói, dedica a sua vida ao amparo e devoção extrema a D. Flor, seja por meio do salvamento com o incêndio e com inimigo maior que pretende arrebatá-la, seja por meio da ferra do afamado boi Dourado com a

letra inicial do nome Flor, ou mesmo no encantamento em que a dama exerce sobre o herói. Todavia, para fins de exemplificação e constatação das argumentações acima mencionadas, foram destacadas algumas passagens de capítulos do romance.

Nos episódios iniciais são apresentadas algumas amostragens que sinalizam o modo de concepção amorosa, a forma idealizada de o herói sertanejo conceber a sua amada Flor.

Saltou o mancebo em terra sem esperar auxílio, e atravessando a varanda deitou o corpo desfalecido de D. Flor no longo canapé de couro adamascado, que ornava a sala principal.

Compôs rapidamente, mas com extrema delicadeza, as amplas dobras da saia de montar, para que não ofendessem o casto recato da donzela, descobrindo-lhe a ponta do pé, nem desconsertassem a graciosa postura dessa linda imagem adormecida. Com os olhos enlevados na contemplação da formosa dama, agitava como leque a aba de seu chapéu do couro, refrescando-lhe o rosto.

[...]

Indefinível era a unção desse olhar em que o mancebo embebia a virgem, como para reanimá-la com os eflúvios de sua alma, que toda se estava infundindo e repassando da imagem querida. Ninguém que o visse momentos antes, lutando braço a braço com o incêndio, gigante contra gigante, acreditara que esse coração impetuoso encerrasse o manancial de ternura, que fluía-lhe agora do semblante e de toda sua pessoa.

[...]

Ajoelhou então o sertanejo à beira do canapé; tirando do peito uma cruz de prata, que trazia ao pescoço, presa a um relicário vermelho, deitou-a por fora do gibão de couro. Com as mãos postas e a fronte reclinada para fitar o símbolo da redenção, murmurou uma avemaria, que ofereceu à Virgem Santíssima como ação de graças por haver permitido que ele chegasse a tempo de salvar a donzela.

Terminada a oração, voltou a vista em torno como se temesse que as paredes se crivassem de olhos para espia-lo, e perscrutou o semblante da donzela com uma expressão pávida e suplicante. Afinal, trêmulo, pálido, qual se cometesse um crime, curvou-se e beijou a franja que guarnecia o fraldelim do roupão, como se beija a mais santa das relíquias.

[...]

Já próximo à porta, violenta comoção o abalou. Dos lábios frouxos da donzela se desprendera em mavioso queixume um nome, e esse nome era o seu:

– Arnaldo!

Irresistível impulso arrojou-o para a donzela; mas, como o cedro que o vento inclina, sem arranca-lo do solo onde lançou a profunda raiz, o sertanejo tinha dentro d'alma um poderoso sentimento, que lhe encadeava os assomos da paixão, e o soldava ao pavimento.

Foi lentamente e com supremo esforço tornando do primeiro enlace, até que, arrancando-se enfim ao encanto que ali o prendera, desapareceu da sala. (ALENCAR, [1875] 2004, p.21-23)

No fragmento acima, além de uma série de descrições sobre o amor de Arnaldo, no modo como concebe a sua heroína, também é aberta uma fissura, pelo contexto da cena, que revela um pouco do secreto sentimento que Flor alenta pelo herói sertanejo. Analogicamente, no capítulo “A viúva”, a personagem se questiona sobre o irmão colação: “Essa afeição que tinha a Arnaldo seria mais do que a simples amizade de uma

irmã de criação por seu companheiro de infância? Não. Ela, a filha do Capitão-mor Campelo, não podia ver em um vaqueiro outra coisa senão um agregado da fazenda [...]”. (p.197). De certa forma, a passagem antecipa o final do romance em que o amor fica no plano do irrealizável, pois Flor e Arnaldo pertencem a castas diferentes.

Em um dos mais belos capítulos da obra, intitulado “Cavanhada”, tais aspectos, acerca das relações e concepções amorosas entre o herói sertanejo e a jovem Flor, são bastante expressivos, bem como uma série de outras simbologias que emergem do texto.

A Cavanhada é uma celebração portuguesa que se originou no período medieval, na qual onde os nobres exibiam sua desenvoltura e coragem por meio de espetáculos públicos. Era um torneio que, nos intervalos das guerras, servia como exercício aos combatentes que cultivavam a tradição da galanteria. Nesse tipo de evento são recriadas as batalhas entre cristãos e mouros, frequentemente inspiradas na história de Carlos Magno e Os doze pares da França. Agrupada ao folclore, a narrativa do rei ganha destaque através dos trovadores que cantam seus feitos e atos contra os árabes. No Brasil foi introduzida pelos jesuítas com o objetivo de catequização dos índios e escravos africanos, disseminando a fé cristã. Em cada região que se instalou foi sendo adaptada, segundo as influências do meio e do contexto local.

Na obra em análise, a cavanhada é descrita a partir das lembranças de D. Flor sobre o evento ocorrido durante o período em que esteve na cidade do Recife. Em conversa com a personagem Alina, a heroína sertaneja descreve todos os pormenores e ocorrências por ela vividos na competição, quando das festividades pela chegada do novo governador D. Antônio de Menezes, conde de Vila Flor. A apoteose do evento se dá com o jogo das argolinhas e Flor destaca a habilidade do Capitão Marcos Fragoso que a presenteia com um primeiro anel. No entanto, a argola mais disputada por todos os cavaleiros do embate é obtida por um homem com rosto encoberto e roupas diferentes dos demais participantes. Numa peleja direta com Marcos Fragoso, o desconhecido acerta a argola ao mesmo tempo em que o oponente, retira-lhe a prenda e a dedica a D. Flor. No ato de entrega da argola o campeão profere a frase: “À mais formosa”. Estava consumada a primeira derrota do antagonista. Regressando ao tempo presente, Flor conclui a história bastante feliz por ter sido aclamada, e, por ter recebido a mais valiosa joia. Alina suspeita da identidade do cavaleiro e questiona se acaso não se assemelhava a Arnaldo.

O capítulo também se torna fundamental, pois, mais uma vez, o autor enfatiza as qualidades do herói sertanejo, colocando-o em um patamar mais elevado do que os

demais, no entanto, a significação se torna mais valorosa pelas motivações de Arnaldo em participar da competição. Nesse aspecto, o objetivo maior do protagonista está em preservar a amada de todas as possíveis ameaças que possam acozá-la, e, sobretudo, em conservá-la imaculada, no intocável lugar em que a assenta. Para que isso ocorra, Arnaldo oculta-se em meio à multidão e no momento do clímax rouba a cena, adquirindo os louros da disputa. Ao retirar o foco do seu adversário, busca a admiração silenciosa da bela dama, assim cumprindo a sua obstinada missão.

Adentrando nas simbologias do capítulo, torna-se importante destacar sobre a escolha do autor, quanto à utilização de uma festividade de origem lusitana (mourisca) na narrativa. Obviamente que esta é oriunda de outras paragens e tal motivo só confirmaria a simpatia de Alencar pela cultura portuguesa. Todavia, ao tratar da cavalhada a concebe como um evento nacional já incorporada às raízes e tradições da cultura popular do sertão.

Dessa forma, o autor de *Iracema* ratifica as suas concepções nacionalistas, quando agrega elementos de uma cultura estrangeira aos rudimentos e formas locais. Uma configuração híbrida, arquitetada através da combinação de elementos de civilidade com a rusticidade natural, dos artefatos da nobreza às adaptações populares.

Outro possível foco interpretativo para a recriação da cavalhada no romance em questão pode ser concebido por meio de uma nova configuração simbólica da peleja entre cristãos e mouros. Ao ser introduzido no Brasil com o objetivo de evangelização dos gentios e propagação da fé cristã, ideologicamente o evento se realinha quando os infiéis são agora representados pelos indígenas. Enquanto a festividade vai se adaptando a novas formas e ao meio, os índios vão sendo dizimados ou abandonam a sua cultura e assimilam os elementos estrangeiros. Assim, de maneira sutil e silenciosa, nas frestas da linguagem, José de Alencar apresenta as fraturas e dores do processo de colonização.

A arquitetura dos demais personagens da obra *O sertanejo* coloca em evidência as diretrizes traçadas pelo autor na ratificação do seu projeto literário de cunho nacionalista. Num processo de valorização dos elementos locais, através das inúmeras descrições e invocações sobre o meio físico, social, os tipos, a construção e resignificação da paisagem, são realçados os aspectos da cultura popular sertaneja, com diversas reproduções dos costumes e tradições.

O caráter da produção alencariana no romance em questão destaca, sobremaneira, os enlevos da natureza, exibidos através de uma escrita que personifica os elementos naturais, atribuindo-lhes um caráter vivaz e imponente. Como componentes

que auxiliam na integração do quadro narrativo, e igualmente relevantes, são criados os personagens que retratam e simbolizam a vida no interior do sertão nordestino. Nesse contexto, destaca-se a figura do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo que representa a pujança do período coronelista, oriunda da ocupação de terras no sertão nordestino e impulsionada com o avanço da pecuária na região. Com uma personalidade forjada nos códigos de honra e formalidade que norteiam a vida de um “fidalgo de fortuna”, alcança a nobreza pelo poder da posição que ostenta, como um dos maiores detentores de terras no período. Assim, “nascia tal resguardo do nobre estímulo de manter o estado que lhe havia criado a fortuna. Campelo provinha de sangue limpo, mas plebeu; e almejando um pergaminho de nobreza, que enfim alcançara, ele queria merecê-lo por seus dotes e ser primeiro fidalgo na pessoa, do que no brasão.” (p. 32).

No romance, a herdade foi transmitida como herança do velho Campelo, pai do Capitão-mor, que obteve as terras através do regime de sesmaria no início do século XVIII. Algumas descrições físicas e psicológicas sobre o senhor da Oiticica, numa comparação direta com o ajudante Agrela, seguem como exemplificação no fragmento abaixo:

Esses dois homens formavam no físico, tanto como no moral, perfeito contraste. De Campelo já se disse que era sujeito robusto e corpulento, de marca superior ao estalão humano. Agrela, franzino e de exígua estatura, parecia ao lado do fazendeiro um espadim à fiveleta de um matamouro.

Quanto ao moral, o que tinha o capitão-mor de passado e formalista pagava-lhe o ajudante em viveza e prontidão. O tempo que o primeiro consumia a tomar uma resolução, bastaria ao outro para realizá-la.

Daí provinha naturalmente a volubilidade e inconstância do gênio do moço, assim como a tenacidade do velho em sustentar sua resolução, uma vez tomada.

Entretanto por contraprova do anexim, que – dois gênios iguais não fazem liga, – fora precisamente o contraste daquelas duas naturezas a solda que as unira a ponto de já não fazerem mais de uma pessoa, embora repartida por dois corpos.

O capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, ali presente, não seria o mesmo opulento fazendeiro que era, comandante das ordenanças da freguesia de Santo Antônio de Quixeramobim e o maior potentado daquela redondeza, se arredassem dele o Agrela, seu ajudante.

Equivaleria a amputar-lhe uma faculdade d’alma e a mais ativa. A energia, de que o velho dera tantas provas e que lhe granjeara admiração e respeito, desapareceria como a rigidez do aço privado de sua têmpera.

Nem podia ser doutra forma, pois essa energia resultava da combinação dos dois caracteres. Com a volubilidade de seu gênio, Agrela tinha em qualquer circunstância um alvitre pronto e o comunicava ao capitão-mor, em cuja vontade lenta, mas robusta, essa lembrança tomava logo a força de uma inabalável resolução. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 71)

Além da ratificação das características do Capitão-mor anteriormente mencionadas, também são delineadas os diferentes e complementares perfis entre

Campelo e seu ajudante. Agrela exerce a importante função de auxiliar e conselheiro maior nas decisões do dono da Oiticica e simboliza o tipo local, com conhecimento da paragem e seu efetivo funcionamento. Traz consigo um amor secreto por Alina, personagem que fora prometida ao herói Arnaldo.

O personagem Campelo representa o poder dos grandes latifundiários da região nordeste, adquirido na introdução e desenvolvimento da pecuária no interior do país. Possui um caráter altivo e austero, condizente com a posição que ocupa como dono da fazenda Oiticica, e uma imensidão de terras herdadas e adquiridas. Assume a imagem de capitão-mor, semelhante a diversos fazendeiros que utilizavam as nomenclaturas (coronel, capitão, major) das forças militares para ostentação do poder. Como grande mandatário, possui influência e controle sobre os demais membros da comunidade local e circunvizinha, além de trazer consigo alguns códigos baseados em princípios de fidalguia à moda europeia. Criado à imagem de um nobre suserano, os preceitos que norteiam a sua conduta se refletem nas ações, postura, decisões e até mesmo nos trajes que o personagem utiliza.

O traje do fazendeiro distinguia-se dos outros pela riqueza. Era de uma camurça finíssima, preparada de pele de veado, e toda ela bordada de labores e debuxos elegantes. A véstia, o gibão e as luvas tinham os botões de ouro cinzelado; e eram do mesmo metal e do mesmo gosto, o broche que prendia a aba revirada do chapéu, e as fivelas dos calções ou perneiras. A aguilhada também fazia diferença das outras. A haste cuidadosamente polida, tinha o lustre de um verniz escarlata usado pelos índios. O conto era de prata, como a ponteira, onde engastava o ferrão.

[...]

Havia naquela época entre os abastados criadores da província essa bizzaria de se vestirem de couro à sertaneja, e associarem-se assim por mero recreio às lidas dos vaqueiros, cujo ofício desta arte enobreciam. Nisso não faziam senão imitar os castelões e fidalgos da Europa que também se trajavam de monteiros, à moda rústica, para ir à caça.

[...]

Era a uma dessas montearias ou vaquejadas que naquela madrugada saía o capitão-mór, e a presença de sua família indicava ainda um traço de semelhança entre os nossos costumes sertanejos daquela época e as tradições da nobreza europeia. Como as castelãs de além mar, as nossas gentis fazendeiras tomavam parte nesses jogos fidalgos, e animavam com sua graça o ardor e os brios dos campeões.” (ALENCAR, [1875] 2004, p. 118-119)

Como pai e chefe de família, Campelo não é afeito a arroubos e disposições sentimentais, no entanto, é um pai e marido dedicado e nutre imenso afeto pela filha, D. Flor, e a esposa, D. Genoveva. Controla a Oiticica com pulsos firmes, sempre dispondo do seu fiel escudeiro, todavia, não compreende e não aceita a insubordinação de Arnaldo em algumas situações. Como ativo defensor dos valores da terra não admite as

troças do personagem Marcos Fragoso aos elementos e tradições da cultura e valores sertanejos. Resoluto nas decisões e destemido na peleja, com o auxílio de Arnaldo e dos índios Jucás, trava uma épica batalha contra o antagonista que almeja furtar o seu mais valioso bem, a filha D. Flor.

O Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo representa a elite oriunda dos primeiros donatários de terras no país, bem como simboliza a continuação do projeto lusitano de conquista de território e riquezas. De certa forma, o personagem implanta a civilização no sertão, por meio das diversas modificações e alterações da paisagem. Todavia, enquanto conquistador emprega todos os esforços para a manutenção da riqueza e poder. No início da expansão da pecuária e na instalação das habitações, avança pelas matas remodelando os elementos da natureza. Em frente à fazenda somente a árvore régia permanece como marca das primeiras civilizações. A oiticica, planta típica do interior do sertão nordestino, representa a vivacidade e seiva do sertanejo que se mantém firme mesmo diante dos maiores tormentos como a seca. Com raízes longas e galhos frondosos traz a sombra que ameniza o sol adusto que assola a região, e sua matéria é aproveitada para diversos fins. No contexto do romance, simboliza o elemento autóctone, a imagem primitiva da floresta imponente e que agora ficou relegada a uma única representante.

Numa perspectiva de exegese mais pertinaz do texto literário, pode-se compreender que os objetivos do autor de *O sertanejo*, na forma de organização dos elementos que compõem o enredo, estão concatenados com a sua ideação nacionalista. Evidente é o fato de que José de Alencar era um forte defensor da cultura brasileira, mas, ao mesmo tempo, possuía admiração pelo modelo de civilização europeia. Dessa forma, desenvolve grande parte da sua obra alinhada por esses preceitos. Como conhecedor do processo de colonização, principalmente do seu *modus operandi*, o autor opta, através da literatura, por uma integração mais atenuada e pacífica das relações entre colonizador e colonizado. No entanto, em uma análise ainda mais acurada do texto, pode-se destacar uma outra forma de percepção. Em *O sertanejo*, Alencar apresenta o representante da descendência portuguesa, repleto de qualidades positivas e nobres, e, de maneira bem sutil, exhibe as refrações da empresa exploradora com a devastação da natureza e perseguição aos indígenas. A oiticica, metaforizada em suas raízes, local por onde retira a seiva da vida, vem a simbolizar como o elemento natural, nativo, que sobrevive e permanece às sombras da cultura estrangeira.

Sob a égide das mesmas formulações, o capítulo “Anhamum” tem, na arquitetura do enredo e desenvolvimento da trama, aspectos complementares às configurações anteriores. No episódio, através de um tempo psicológico, com as lembranças juvenis de D. Flor, são narradas as cenas dos atos de selvageria da nação Jucá, descrita como uma tribo que dissemina o ódio e a violência, liderada pelo “feroz gentio” Anhamum, que no dialeto indígena significa “irmão do diabo”.

Torna-se importante mencionar que a imagem erigida dos índios é dada por D. Flor, imersa em suas reminiscências, e, de certa forma, a partir de suas concepções. Assim, a imagem edificada é configurada por meio da ótica da personagem, portanto, parcial e distorcida. Ela rememora o que os seus pares lhes ensinaram, apoiados num discurso colonizador.

Acerca de tais formulações, Demian Castro afirma:

Sendo a paisagem o que se vê, supõe-se necessariamente a dimensão real do concreto, o que se mostra, e a representação do sujeito, que codifica a observação. A paisagem resultado desta observação é fruto de um processo cognitivo, mediado pelas representações do imaginário social, pleno de valores simbólicos. [...] (Castro, s/d, p. 3)

Ainda pelas lembranças da dama sertaneja continuam sendo descritas as cenas sobre as ações dos indígenas. Da localidade dos Cratiús até o Jaguaribe os Jucás assolam a região com suas atrocidades. Como reação a alguns atentados a membros da fazenda Oiticica e à plantação, o Capitão-mor em um ato surpresa arrasa grande parte da tribo. Anhamum luta bravamente até suas forças se esvaírem e, aprisionado, é levado à fazenda para punição exemplar. Depois de melhor ponderação, Campelo resolve enviar o guerreiro indígena em uma jaula para Portugal a ser visto como um dos exóticos animais da região. Antes do envio à metrópole lusitana, o mantém encarcerado em um calabouço, uma espécie de alçapão construído de pranchas de pau-ferro e fechado com peças de madeira de grande peso. Arnaldo ainda na idade juvenil não compreende o ato e acredita que os indígenas somente agem de tal forma por defender suas terras contra invasores. O herói tece um plano para libertar o chefe da nação Jucá com a lembrança de uma passagem subterrânea que adensa boa parte da fazenda. Oculta na caverna as raízes da oiticica agregam duas realidades que se integram e não se percebem. Dentro de uma das raízes, carcomidas pelos cupins, abrolham as águas advindas das chuvas que aumenta a erosão do terreno. Retirando apenas alguns tijolos Arnaldo liberta secretamente o indígena que lhe agradece chamando-o de amigo.

Num aspecto de complementaridade e das diretrizes traçadas acerca das relações entre brancos e indígenas, a cena é bastante reveladora. De forma simbólica, Anhamum, semelhante à oiticica, permanece vivo no subterrâneo e mesmo depois de liberto, juntamente com o que restou da tribo, sobrevive às escondidas nas sombras da cultura do civilizador. Assim, definem-se os rumos e escolhas de José de Alencar na formulação da sua escritura. Recria e ameniza os aspectos mais violentos da empresa colonizadora, todavia, sutilmente, em diversas passagens da obra, destila e apresenta elementos mais contraditórios do processo de conquista. Em *O sertanejo*, mesmo com grande destaque às qualidades do Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo no seu procedimento e caráter, também são exibidos os aspectos cruéis e devastadores do processo de colonização, durante o qual os primeiros habitantes das terras brasileiras foram dizimados ou aculturados ou obrigados a sobreviver no subterrâneo da história, recalcados. No episódio, mesmo com pouca idade o personagem Arnaldo atua de forma diferenciada, trazendo à tona algumas marcas do seu caráter de herói. Através do olhar do sertanejo, uma outra paisagem é erigida e outras possibilidades interpretativas se abrem.

Seguindo na mesma linha de abordagem e construção, o personagem Jó cumpre desígnios semelhantes ao seu homônimo bíblico. É um personagem com idade avançada que, provavelmente, passou por muitas aflições e sofrimentos. Vive isolado do convívio humano e embrenhado nas matas, sua moradia. Tem por Arnaldo uma sincera relação de amizade e estima. Ao longo das ações narrativas, participa do enredo sempre de forma a auxiliar o amigo nas pejeja que se apresentam. Mantém-se sempre resignado e atento à sorte das eventualidades. Ainda muito cedo ensinara ao herói a linguagem dos indígenas que, de maneira não revelada, aprendera com alguma tribo. Atua decisivamente em favor dos representantes do campo, mas, sobretudo, de Arnaldo.

Continuamente às análises interpretativas de Anhamum e da oiticica, Jó também é mantido nas bordas da cultura civilizada. Provavelmente por não se ajustar ao modelo civilizatório, mas, sobretudo, por trazer consigo o legado dos primeiros habitantes dessas paragens. Compreende a linguagem e cultura dos indígenas, (a forma com que o personagem aprendeu não é explicitada) e conhece toda a amplitude da natureza local.

Outro personagem de destaque na obra é Marcos Fragoso, natural das terras sertanejas, mas muito influenciado por uma cultura citadina. Residiu algum tempo na capital pernambucana, apreendendo costumes e modos urbanos. Filho do falecido Coronel Fragoso, antigo vizinho da Oiticica e dono da fazenda Bargado. Possui terras e

posses, inclusive outras herdades na região dos Inhamuns. Regressa ao sertão para colocar em prática seu projeto de casamento com D. Flor, por quem se apaixona na ocasião da festividade de uma cavalcada. Juntamente com os amigos do Recife, é um representante das ideias urbanas e a uma cultura erudita. É o componente que acaba com a harmonia local, causando as complicações que movem o enredo. Assume a função de antagonista da história e é sempre apresentado como um adversário de Arnaldo, pelo fato de concorrerem ao amor da mesma dama. Utiliza de todas as formas para alcançar seus objetivos e, quando da recusa do Capitão-mor Campelo em permitir o casamento com Flor, se enfurece e arquiteta um plano para conseguir a donzela. Ao final, tem os seus propósitos frustrados e é vencido numa batalha contra Arnaldo e o grupo de Campelo. Na narrativa, após a derrota do antagonista, a harmonia é reintegrada e os tempos de tranquilidade retornam a Oiticica.

Ao adentrar na análise das simbologias e função do personagem, pode-se constatar a intencionalidade do autor em apresentar um antagonista que possui um certo número de requisitos e qualidades para assumir tal função. Como forma de tornar mais valorosa a ação do herói sertanejo, seu adversário é erigido com uma gama de propriedades que lhe conferem relativa potencialidade no embate. No entanto, suas qualificações, além de não serem usadas para atos nobres e de boa índole, também estão vinculadas a uma cultura elitizada. Nos meandros do texto e de maneira tácita, Alencar expõe a oposição entre os valores naturais do povo sertanejo e uma cultura que representa os matizes do litoral. Esse binômio simbolizado por Arnaldo e Marcos Fragoso se estende na formação dos grupos de aliados de cada personagem durante toda a narrativa. O primeiro representando a natureza e o modelo de vida do campo, o outro, embora nascido no sertão, traduz a “instrução” da cidade. De certa forma, o autor de *O sertanejo* mais uma vez saí em defesa dos valores vinculados ao campo, onde estariam as “autênticas” raízes da gente sertaneja.

Outros personagens também compõem o cenário da fazenda Oiticica, dentre eles, pode-se destacar: D. Genoveva, esposa do Capitão-mor, mulher de grande devoção religiosa. Justa, ama de leite de Flor e mãe de Arnaldo. Em segundo plano, Alina, educada como membro da família, Agrela, fiel ajudante de Campelo, e Padre Teles, autoridade religiosa da herdade. Tais personagens ajudam a integrar o quadro do enredo e suas funções estão condicionadas às ações principais dos protagonistas. D. Genoveva, com nome de origem germânica, tem por denominação uma mulher tecelã dotada de grande honestidade, bem representa a função da esposa do Capitão-mor Gonçalo Pires

Campelo. Religiosa e dedicada, atua como figura exemplar na educação da filha e nos cuidados e gerenciamentos das atividades da fazenda. Adquire importância na trama como parte complementar da família tradicional sertaneja, dotada de posses, terras e riquezas. No capítulo “O aboiar” alguns cenas são bem elucidativas sobre as lidas diárias da fazenda Oiticica, assim como da função exercida por D. Genoveva nesse contexto.

Nessa hora a lida jornaleira das fazendas torna-se mais pressurosa, como para aproveitar os últimos instantes do dia.

Os lenhadores voltavam do mato carregados de feixes, enquanto os companheiros conduziam à bolandeira cestos de mandioca, ainda da plantação do ano anterior, para a desmancharem em farinha durante o serão.

As mulheres livres ou escravas, umas pilavam milho para fazer o xerém; outras andavam nos poleiros guardando a criação para livrá-la das raposas; e os moleques as ajudavam na tarefa, batendo o mata-pasto, ou dando cerco às frangas desgarradas.

As cozinheiras, encaminhando-se para a frente a fim de lavar ali na água corrente a louça de mesa e fogão, assim como as caçarolas, cruzavam-se em caminho com as lavadeiras que já se recolhiam com as trouxas de roupa na cabeça.

Nos currais tirava-se o leite, acomodavam-se os bezerros, e cuidava-se de outros serviços próprios das vaquejadas, que já tinham começado com a entrada do inverno, porém só mais tarde deviam fazer-se com a costumada atividade.

Era a este, de todos o mais nobre dos labores rurais, que o capitão-mor costumava assistir regularmente, para o que todas as tardes à hora da sombra transportava-se ele do seu posto no patamar da casa, e vinha com a família sentar-se defronte do curral na mesma poltrona, que o pajem levava após si.

D. Genoveva entendia mais particularmente com o leite, o qual ali mesmo distribuía; uma parte entregava-se às doceiras incumbidas dos bolos e massas; outra repartia pelas crias, e o resto era levado à queijaria. Isto quando não tinha chegado ainda a força do inverno, porque nesse tempo havia tal abundância, que enchiam-se todas as vasilhas e até os coches onde os cães do vaqueiro iam beber. (ALENCAR, 1875, p. 109)

De forma a integrar o ambiente nostálgico do entardecer, são descritas as cenas das lidas diárias numa grande fazenda do sertão nordestino, a Oiticica. De maneira pormenorizada e saudosista são narradas as lidas habituais dos lenhadores, cozinheiras, serviços dos currais, mulheres livres, escravas que cuidam da plantação e das criações. Nesse contexto, tornar-se importante destacar a configuração cênica das descrições e o modo de edificação das imagens. Numa estética de espetáculo, os contornos vão sendo delineados com a precisão de um artista que utiliza de tintas vivas para pintar um “autêntico” quadro. Em cada uma das particularidades das cenas, são traçadas as marcas de ligação do homem com o meio natural, num processo constante de edificação da paisagem. Através das minuciosas descrições, diversos aspectos relativos aos afazeres rurais vão sendo apresentados. Vale destacar que, para Paul Claval (2002, p. 24), “o espaço jamais aparece como um suporte neutro na vida dos indivíduos e dos grupos. Ele

resulta da ação humana que mudou a realidade natural e criou paisagens humanas. Os lugares e as paisagens fazem parte da memória coletiva.”.

Retornando ao ponto inicial, D. Genoveva cumpre os desígnios de esposa do patriarca da família e simboliza um pouco do elemento externo (ao menos o exemplo de fidalguia adquirida com a fortuna), que mesmo possuindo suas raízes locais, vem representar juntamente com o marido, o rigor, a postura, o recato, a “civilidade” estrangeira. Ainda assim, integra o conjunto que compõe o ambiente rural da fazenda Oiticica.

Derivada de Justino e com nome de origem no latim, a personagem Justa representa a mulher simples do campo, voltada aos valores de sua terra e gente. Trabalha com os ofícios da cozinha e demais funções que giram em torno dela. Possui grande amor pelo filho Arnaldo e por Flor (também considerada uma filha). Fora casada com Louredo, pai de Arnaldo e falecido vaqueiro da fazenda. Pela personalidade e caráter, Justa talvez possa simbolizar a cor local (mulata), descendente da mistura étnico-cultural. Como mãe de consideração de D. Flor é a que mais representa o elemento popular, totalmente integrada à cultura local. Nesse contexto, Genoveva e Justa, duas mulheres que unidas passam a figurar como a imagem grandiosa de mãe da Flor sertaneja. Por um lado, Genoveva concedendo a educação primorosa, com o esmero e apuro, necessários ao engenho de uma dama pertencente a uma casta elevada. Por outro, Justa realizando os caprichos da jovem e mimando-a, além de aproximá-la dos valores ligados a terra e as espontaneidades das pessoas mais simples. Assim, ambas vêm simbolizar a gênese de duas culturas na formação da dama sertaneja, personagem típica das narrativas alencarianas.

## 2. 4 A ENCENAÇÃO DE UM DESAFIO: ENTRE TROVAS E CAVALGADAS

Conforme já foi dito, a obra *O sertanejo* apresenta como uma de suas vertentes temáticas, a combinação de elementos da cultura local, delineada com a valorização das tradições populares, e uma cultura europeia, advinda das influências lusitanas. De acordo com tais premissas, figura na narrativa a representação das montearias e cavalgadas sertanejas, apresentadas com as especificidades descritivas que conferem um caráter altivo a narração, e uma projeção da imagem, na cena.

A cavalgada é uma espécie de jornada de curta distância, realizada por um grupo de cavaleiros que pode ser cumprida por motivações religiosas, cívicas ou para fins

recreativos. De origem europeia e africana, foram trazidas ao Brasil e se difundiram por boa parte do interior. No sertão nordestino, estão relacionadas a elementos da cultura sertaneja, habitualmente associadas às “lidas” da pecuária. Na obra em destaque, o evento ocorre em fins do século XVIII, quando duas comitivas se encontram para estabelecer relações de cortesia (ao menos num primeiro instante) e para entretenimento com a caçada do gado barbatão. No capítulo “Montearia”, alguns episódios apresentam as campeadas de dois dos personagens principais da narrativa: Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e Marcos Fragoso.

A cavalgada atravessa agora uma zona, onde o sertão ainda inculto ostenta a riqueza de sua vária formação geológica.

[...]

A essa hora em que o capitão-mor com sua família seguia pelos tabuleiros em busca das margens do rio Quixeramobim, outra cavalgada, que partira de ponto diverso, caminhava na mesma direção, e no passo em que ia, com pouco devia cortar o rumo da primeira.

Compunha-se esta segunda do capitão Marcos Fragoso e seus hóspedes e parentes. Também eles vinham encourados; mas a vara de ferrão, a tinham dado aos pajens para carregá-la, como outrora com as lanças usavam os cavalheiros de tratamento.

O dono do Bargado trazia consigo uma grande porção de vaqueiros sob as ordens de José Bernardo, seu vaqueiro principal. Essa récuca de sertanejos com os pajens formavam-lhe uma comitiva respeitável, que sem nenhuma aparência de escolta, era mais numerosa do que a do capitão-mor.

Vinham logo após a comitiva uns comboieiros, tocando animais de carga. As canastras suspensas às albardas, que ainda se usavam então em vez das cangalhas, continham os aprestos necessários para o lauto almoço, depois da montearia. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 123-124)

A passagem descreve as orientações gerais das cavalgadas, comandadas pelos personagens envolvidos, mas também, o modo como eram compostas e aparelhadas.

No capítulo “A carreira”, a montearia é narrada, a princípio, quando os personagens observam a imensidão de bois espalhados pelas terras e pastagens e, em momento posterior, na descrição da peleja entre o herói sertanejo e o afamado boi Dourado. O encadeamento das cenas adquirem, gradativamente, fortes tonalidades épicas e as imagens assumem uma modelação que irrompem do texto narrado.

Quando o Dourado ouviu o brado de Arnaldo, conheceu que tinha homem em campo; e abrindo então a carreira, em dois corcovos deixou o Fragoso a uma grande distância.

[...]

Essa corrida cega pelo mato fechado é das façanhas do sertanejo a mais admirável. Nem a destreza dos árabes e dos citas, os mais famosos cavaleiros do velho mundo; nem a ligeireza dos guaicurus e dos gaúchos, seus discípulos, são para comparar-se com a prodigiosa agilidade do vaqueiro cearense.

Aqueles manejam os seus corcéis no descampado das estepes, dos pampas e das savanas; nenhum estorvo surge-lhes avante para tolher-lhes o passo; eles desfraldam a corrida pelo espaço livre, como o alcíon que transpõe os mares.

O vaqueiro cearense, porém, corre pelas brenhas sombrias, que formam um inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipós, mais fortes do que uma corda de cânhamo, e crivados de espinhos. Ele não vê o solo que tem debaixo dos pés, e que a todo o momento pode afundar-se em um tremedal ou erriçar-se em um abrolho.

Falta-lhe o espaço para mover-se. Às vezes o intervalo entre dois troncos, ou a aberta dos galhos, é tão estreita que não podem passar, nem o seu cavalo, nem ele, separados, quanto mais juntos. Mas é preciso que passem, e sem demora. Passam; mas para encontrar adiante outro obstáculo e vencê-lo.

Não se compreende esse milagre de destreza senão pela perfeita identificação que se opera entre o cavalo e o cavaleiro. Unidos pelo mesmo ardente estímulo, eles permutam entre si suas melhores faculdades. O homem apropria-se pelo hábito dos instintos do animal; e o animal recebe um influxo da inteligência do homem, a quem associou-se como seu companheiro e amigo.

O pundonor do vaqueiro, que julga desdouro para si voltar sem o boi que afrontou-lhe as barbas, o campeão o compreende e o sente; essa corrida é também para ele um ponto de honra; e por isso não carece o seu ardor de ser estimulado.

Esses dois entes assim intimamente ligados no mesmo intuito, formando como o centauro antigo um só monstro de duas cabeças, separam-se quando é mister para tornarem-se pequenos e passarem onde não caberiam juntos. Cada um cuida de si unicamente, certo de que o outro basta-se; mas ambos aproveitam da observação do companheiro, e reúnem seus esforços no momento oportuno. (ALENCAR, [1875] 2004, p. 143; 147)

A integração entre cavalo e cavaleiro é tão grandiosa quanto a materialidade das imagens descritas. A sequência das cenas no fragmento, por uma organização textual bem produzida e organizada, adquire um matiz poetizado.

A maior parte do episódio acontece no campear de Arnaldo para capturar o boi Dourado. Com uma série de descrições de fortes tonalidades é composta a sinfonia do vaqueiro em seu cavalo à imagem de um centauro, a romper a mata cerrada. Uma das mais belas descrições do romance, dotada de certo lirismo e cunho épico, somente finalizado com a sensibilidade do nobre vaqueiro que preserva o afamado animal da humilhação com aprisionamento após a derrota.

Inicialmente, a câmera segue com o vaqueiro campeador, mas a imagem ganha ares de epopeia quando a visão panorâmica é apresentada, pelo olhar dos espectadores. Nessa conjuntura, a paisagem é construída a partir de uma perspectiva de grande feito, pela ótica dos personagens maravilhados com a ação narrativa, no entanto, pela visão de Marcos Fragoso, prejudicado com o ato, a cena se apresenta com sentimento de fúria.

O capítulo “O surubim” acrescenta mais algumas informações acerca desse tipo de campeada exibida no romance:

As vaquejadas do gado bravio, ou montearias como ainda as chamavam à moda portuguesa e clássica, pouca diferença tinham quanto ao modo das que se fazem ainda agora no sertão, durante o inverno e depois.

Naquele tempo é certo que o gado barbatão multiplicava-se com prodigiosa rapidez; e os vastos campos incultos, bem como as florestas ainda virgens, ofereciam às manadas selvagens refúgios impenetráveis.

Daí provinham essas famosas correrias tão celebradas nas cantigas sertanejas, e nas quais os vaqueiros gastavam semanas e meses à caça de um boi mocambeiro, que eles perseguiam com uma tenacidade incansável, menos pelo interesse, do que por satisfação de seus brios de campeadores.

Não era, porém, uma vaquejada de campeiros essa, para a qual o capitão Marcos Fragoso tinha convidado o senhor da Oiticica e sua família. Tratava-se de uma verdadeira montearia, ou caçada à moda europeia, com a diferença de serem as armas e trajos venatórios substituídos pelos petrechos de vaqueiros. (ALENCAR, [1875] 2004, p.137)

No fragmento acima, o autor continua a destacar o caráter de tal reunião de cavaleiros, como seguimento das complicações do enredo e, também, como forma de corroborar com o rol de imagens suscitadas. Torna-se relevante destacar a citação da semelhança entre a cavalgada portuguesa e a sertaneja. No entanto, a modalidade proposta pelo antagonista Marcos Fragoso se assemelha mais ainda ao modelo europeu, pois traz todas as indumentárias e artefatos que se necessita para um evento dessa modalidade. Obviamente que o modo de composição temática de Alencar não passa despercebido, principalmente, quando se observa o hibridismo ou combinação de elementos locais e lusitanos presentes. Todavia, essa passagem merece uma atenção especial, devido à única diferenciação no tipo de evento escolhido pelo antagonista. Ao invés de trajes e armas advindas do velho mundo, são utilizados artefatos do vaqueiro sertanejo, revelando assim, além do desenvolvimento do seu projeto, também uma escolha pelos valores vincados na terra e representações locais. Sutilmente, o autor submete os símbolos de uma cultura estrangeira à cultura local, sertaneja e brasileira.

No capítulo “O vizinho”, enquanto Marcos Fragoso não dá muita importância às ações do vaqueiro sertanejo, Campelo destaca-lhe as qualidades e o compara a Rolando, personagem da famosa “Canção de Rolando”, e Lancelot, personagem da novela de cavalaria *Rei Arthur e os cavaleiros da tábola redonda*. A história de Rolando se passa no período do governo de Carlos Magno, durante a dinastia carolíngia. Após regressar à França para conter a invasão dos saxões, Carlos Magno deixa o conde de Rolando com sua guarda pessoal, os Doze pares de França, na batalha contra os sarracenos. Os aliados do Rei são mortos em ação e perdem a batalha. No entanto, mesmo com a derrota, a proeza foi amplamente difundida por trovadores que percorriam toda a Europa, como símbolo de coragem e fidelidade cristã. Conhecida como a “Canção de Rolando”, a

trova de cunho épico passou a ser utilizada como forma de incentivo à população cristã contra os ataques dos mouros. No caso de Lancelot, destacam-se os predicados de exímio e destemido guerreiro. O melhor dentre os doze cavaleiros do Rei Arthur.

Assim, com o claro intuito de exaltação das características dos vaqueiros sertanejos, numa efetiva defesa dos valores culturais do sertão, e por extensão do Brasil, o autor de *O sertanejo* utiliza-se da comparação com personagens tidos como símbolos de honra e bravura para elevação dos atributos de um “autêntico” representante do sertão nordestino.

As trovas e versos populares são outras formas encontradas pelo autor para cantar os valores do sertão e da pátria. Essa literatura de caráter oral é versada por cantadores que abordam diversos temas e motivações. Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores* (1984), afirma:

O cantador é o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Lee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabas, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestre-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. [...] É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical [...] (CASCUDO, 1984, p. 126)

Alguns aspectos elucidados pelo historiador são de suma importância para as argumentações acerca das trovas sertanejas e sua relação com a obra alencariana. A princípio, não se trata de um modelo que surgiu em solos brasileiros, mas que transmigrou para nossas paragens, a partir da vinda dos portugueses no processo de colonização. As origens remontam tempos e lugares variados, e algumas vertentes da sua constituição, continuam ainda presentes no contexto atual. No que permanece como temática ou agente do discurso, pode-se destacar o seu caráter documental, de crônica de episódios e feitos de tempos passados, assim como da ligação com os elementos da cultura popular. Trazidas ao Brasil, adaptam-se de acordo com as variantes e influências do contexto local. No sertão nordestino, unem-se aos assuntos ligados à pecuária e ao mundo rural. Utilizando como mote a valentia e imponência do gado barbatão, modula-se em rapsódias sertanejas e rimances de boi. Sempre a destacar o caráter destemido e selvagem do animal, que às vezes assume uma tez de invencibilidade. Simbolicamente, as cantigas e o boi, representam o próprio povo do sertão, vincado às suas raízes e

adepto de uma vida mais voltada aos elementos naturais. Sobre a questão Doralice Alcoforado comenta:

No Nordeste brasileiro permaneceram inúmeras manifestações populares, cujo tema é o boi, registro inequívoco da importância da pecuária como atividade econômica do qual todos dependiam e, também, documento de um estágio em que a criação do gado era exclusivamente realizada em campo aberto, sem limites cercados, em que a atividade do vaqueiro, por isto mesmo, exigia deste profissional destreza e coragem no rastrear e trazer o boi ao curral. (ALCOFORADO, s/d, p. 3)

Conforme mencionado em tópicos anteriores, a obra *O nosso cancioneiro* (1874) (conjunto de quatro cartas que versam sobre trovas sertanejas) traz uma série de informações acerca dos registros e versões desse tipo de poesia popular no Nordeste. Claramente o documento modificou a forma de percepção do autor sobre a realidade no sertão e influenciou na criação da obra *O sertanejo*, haja vista as inserções de poematos populares e rimances de boi, no romance. Ainda em *O nosso cancioneiro* ([1874] 1994, p. 40), o autor destaca: “Na primitiva poesia popular do Ceará, predomina o gênero pastoril como era razão em populações principalmente dadas à indústria da criação, e derramadas por ubérrimas campinas coalhadas de toda espécie de gado.”.

Na obra *O sertanejo* pode ser comprovada diversas inserções de versos de rimances de boi, entoados pelas vozes de alguns personagens, numa efetiva valorização da cultura popular e dos valores locais.

Ao final do capítulo “O aboiar”, em pleno luar do sertão, o canto sertanejo ecoa por toda a Oiticica. O poeta difunde o som com os cânticos do afamado Boi Espaço, tão conhecido pelos sertões do Ceará.

Vinde cá meu Boi Espaço,  
 Meu boi preto caraúna;  
 Por seres das pontas liso,  
 Sempre vos deitei a unha.  
 Criou-se o meu Boi Espaço  
 No sertão das Aroeiras;  
 Comia nos Cipoais,  
 Malhava nas capoeiras.  
 Foi este meu Boi Espaço  
 Um boi corredor de fama;  
 Tanto corria no duro,  
 Como na varge de lama.  
 Nunca temeu a vaqueiro,  
 Nem a vara de ferrão;  
 Temeu a José de Castro  
 Montado em seu alazão.  
 (ALENCAR, [1875] 2004, p.114-115)

Além das propriedades valorosas e aguerridas do animal, contidas nos versos, também merecem destaque, no contexto do capítulo, o lirismo do canto do vaqueiro entoado numa típica noite de inverno, e o sentimento de orgulho e identificação com Boi Espácio, como se as qualidades do animal fossem uma extensão do próprio caráter do povo. Numa passagem da obra tal aspecto pode ser revelado quando “O capitão-mor falou com ufania, como se as proezas do animal se contassem entre os braços de sua fidalguia sertaneja. Nisso mostrava bem que era cearense da gema.” (ALENCAR, [1875] 2004, p.131).

No capítulo “O Dourado” é posta em evidência amostragens do repertório de cantadores sertanejos na valorização dos touros bravos do sertão, e, por outro lado, algumas simbologias de conhecedores de uma cultura erudita. Num primeiro instante, novamente surge a divergência de opiniões entre Campelo e Marcos Fragoso sobre os predicados do Boi Dourado. Em algumas passagens, o personagem Ourém, instruído amigo de Fragoso, licenciado em Lisboa, faz uso de citações do poeta Camões, de referências a histórias da mitologia grega, a exemplo dos atos de Teseu contra o touro de Maraton ou em oposição ao Minotauro, como forma de satirizar e depreciar o animal do sertão. No entanto, sua voz é logo contida quando se comparam as ações entre o boi dourado e o rabicho da geralda, outro touro bravo da região. Segue um conjunto de trovas acerca do mais indômito animal daquelas paragens. O personagem Daniel Ferro, seguido por Padre Teles, declamam alguns versos do rimance de boi “O rabicho da geralda”.

No contexto da obra *O sertanejo*, pode-se afirmar que ocorrem alguns ensaios de desafio em versos entre um erudito, representante da cultura portuguesa e alguns cantadores populares que entoam o brado sertanejo. Em algumas passagens da obra destacam-se os cantares poéticos, ora apresentados pelo personagem Ourém citando Camões, ora no destaque à valentia de afamados bois, com os rimances. O licenciado amigo de Marcos Fragoso, sempre em exibidas demonstrações de conhecimento, satiriza a ferocidade e imponência dos lendários animais. Contudo, quando observa Arnaldo resoluto em duelo com o Boi Surubim, cravando-lhe um agulhão no meio da testa, é embebido pela plasticidade da cena e numa profunda admiração do ato, cita alguns versos de Camões:

Qual o touro cioso que se ensaia  
 Para a erma peleja, os cornos tenta  
 No tronco de um carvalho ou alta faia.  
 E o ar ferindo, as forças experimenta.

(ALENCAR, [1875] 2004, p. 141)

Nas entrelinhas textuais, pode-se declarar que o personagem sucumbe às forças e influências do novo contexto. Pela admiração do ato e caráter da cena, Ourém utiliza-se dos versos camonianos agora para louvar o destemido campeador. Numa ótica de percepção de estilo, faz-se necessário compreender que José de Alencar, de maneira silenciosa, nas fissuras e meandros do texto, submete uma cultura europeia às representações e inspirações locais.

No capítulo “A Carreira”, os versos novamente são entoados, devido à empolgação dos espectadores com a carreira de Arnaldo na caça ao Boi Dourado.

Tinha adiante um pau caído  
Na descida de um riacho;  
O cabra saltou por cima,  
O ruço passou por baixo.

Corra, corra, camarada,  
Puxe bem pela memória;  
Quando eu vim de minha terra  
Não foi p’ra contar história.  
(ALENCAR, [1875] 2004, p. 145)

Nessa perspectiva, torna-se relevante destacar a postura adotada pelo autor de *Iracema*, que compõe seus quadros romanescos de acordo com as posturas assumidas como crítico literário, em defesa de uma literatura que se inspira nos ares de um mundo moderno europeu, mas que se estabelece, de fato, a partir da releitura de tais concepções em uma mescla aos valores locais. Por meio das simbologias das cavalhadas, desafios, rapsódias, cavalgadas, poematos e cantos sertanejos, são postas em evidência as primeiras representações das raízes culturais do sertão brasileiro que, por vezes, abrandam as implicações do processo colonial, em outros momentos, apresentam as suas fraturas e contradições.

Numa relação intertextual que aproxima e acrescenta novos significados aos versos acima mencionados, José de Alencar também vem para a sua terra, Ceará, Rio de Janeiro, São Paulo, Nordeste, Brasil, para contar, cantar, elevar, construir, a sua e nossa história, sertaneja e brasileira.

Concluindo a análise, mas não o desafio, enceno esses últimos versos como mote de uma jornada.

Ao som do último toque  
depois de alicerçado o caminho,  
contando uma viagem

repleta de desafios.

Sob as bênçãos da nobre (Nossa)Senhora  
a livrar-me dos maiores espinhos,  
fui galgando a cada dia,  
mesmo quando a dor me afligiu.

Depois de grande período  
na longínqua campeada,  
deparei-me com Corisco (de Arnaldo)  
numa noite alucinada.

Corre, corre, camarada  
pois o tempo sucumbiu  
mesmo com toda bondade  
daquele que te viu.

Corre, corre, camarada  
puxe bem pela memória  
quando veio da sua terra  
foi também para contar (sua) história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do objeto de estudo se deu, principalmente, a partir do desejo de compreensão do “ser sertanejo”, de um sentimento de pertença, de estar inserido em um “mundo”, ao mesmo tempo particular e universal, repleto de simbologias e significações.

Na busca de conhecimento e acreditando que as repostas para tais indagações não se dariam simplesmente no plano físico das exterioridades, os rumos também foram direcionados para as concepções advindas do campo subjetivo, em que a arte está inserida.

Somando-se a tais afirmações e por acreditar no desígnio das letras, da força do texto literário, das construções de paisagens e seres somente concebíveis num plano e realidade paralelas, no círculo da invenção mitopoética, é que o caminho foi traçado com inúmeras dificuldades e, também, devaneios.

Os desafios foram tomando as dimensões de uma grande epopeia, de uma saga sertaneja, quanto as adversidades surgiam a cada contexto. Uma história construída desde a indagação das simbologias, do princípio do sonho, da cavalgada longínqua, do retorno apressado, do trabalho bem feito, da trilha apertada, da peleja com os cavaleiros, do rito de passagem, da sagração do vaqueiro, do aperto no peito, da tristeza plangente, do retorno à peleja, da perseverança constante.

Assim, o trabalho foi sendo construído pelas trilhas do “fabulador de nacionalidade”, do construtor de uma realidade erigida pelo fino trato da palavra.

José de Alencar, através de uma linguagem vivificante, repleta de elementos que transcendem os valores reais e simbólicos, constrói a obra *O sertanejo*. Como parte integrante do seu projeto nacional, a obra figura como representação do Brasil encravado em seus grandes interiores.

O romance traz em si alguns dos elementos que compõem o cenário “histórico” e mítico do Brasil do século XVIII. Por meio de suas belas e fortes paisagens, somos conduzidos por mundos onde eixos são deslocados, contornos são realçados e reinventados, e o ficcional, trilha paralelamente com a “história”. Há momentos, que acreditamos estar diante de fatos autênticos, em outros, mergulhados em ambientes surreais onde destemidos guerreiros lutam por honra e justiça.

Por meio do herói sertanejo ampliamos os horizontes e a perspectiva do olhar, com representações que mesclam lendas, ambientes históricos e míticos, cenários

campesinos de grandes embates, influências estrangeiras, representações populares. Pela organização discursiva de Alencar são criadas realidades verossímeis, inimagináveis e surreais que passam a figurar no imaginário “popular” brasileiro, na doce alma do ser sertanejo.

**REFERÊNCIAS:**

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 2004.

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1999.

ALENCAR, José de. *O tronco do Ipê*. São Paulo: Ática, 1998.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1998.

ALENCAR, José de. *Sonhos D'ouro*. São Paulo: Ática, 1997.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1997.

ALENCAR, José de. *O nosso cancionista*. Campinas: Pontes, 1994.

ALENCAR, José de. “Senhora”. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959a, vol. I.

ALENCAR, José de. “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, vol. IV.

ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista”. In: ALENCAR, José de. *Ficção Completa*. São Paulo: Companhia Aguiar Editora, 1959b, vol. I.

ALENCAR, José de. “O Demônio Familiar”. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, vol. IV.

ALENCAR, José de. “Benção Paterna”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959a, vol. I.

ALENCAR, José de. “Ao correr da pena” In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, vol. IV.

ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, vol. I-IV.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais*. São Paulo: sd.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Retrós de espelhos – O Romantismo Brasileiro com lentes de aumento*. Ilhéus-BA: Editus, 2011

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 1 e 2.

CANDIDO, Antônio. O sertão e o mundo. *Diálogo*. Revista de Cultura n.8 (Número especial sobre Guimarães Rosa). São Paulo: Sociedade Cultural Nova Crítica, p.05-18, 1957.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, v.I.

CASTRO, Demien. “Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia”. Rio de Janeiro, s/d, p.3

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.

CLAVAL, Paul. “O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana”. In: CORRÊA, Roberto & ROSENDAHL, Zeny. *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001.

CLAVAL, Paul. “A volta da geografia cultural”. In: Mercator - Revista de Geografia da UFC, ano 01, número 01, 2002.

CORRÊA, Roberto. “Espaço: um conceito-chave da Geografia”. In: CORRÊA, Roberto & ROSENDAHL, Zeny. GOMES, Paulo. *Geografia: Conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2011.

CORRÊA, Roberto. “Geografia cultural: passado e futuro – uma introdução”. In: CORRÊA, Roberto & ROSENDAHL, Zeny. *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires. Os segredos do sertão da terra: um longe perto. *Légua e meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 25-39.

GANCHO, Candida Vilares. *Como Analisar Narrativas - Série Princípios*. São Paulo: Ática, 2000.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A pátria descoberta*. Campinas, SP: Papirus, 1992.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: História de uma ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LUCHIARI, Maria Tereza. “A (RE) significação da paisagem no período contemporâneo”. In: CORRÊA, Roberto & ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001.

MENEZES, Raimundo. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

MIRANDA, Ana, “Rapsódias sertanejas: Alencar versus Romero”. São Paulo, 2009.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002.

NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PESSOA, André. “Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica”. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, 2008.

RENAN. Ernest. “O que é uma nação?”; trad. de Maria Helena Rouanet. In: FOREST, Felipe (Org.). *Littérature et identité nationale 1871/1914*. Paris: Ed. Bordas, 1991.

ROUANET, Maria Helena. “Nacionalismo”. In: JOBIM, José Luís. *Introdução ao Romantismo. Série Ponto de partida*. Rio de Janeiro: Uerj, 1999.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2009.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.