

Eduardo Vieira Martins

A IMAGEM DO SERTÃO EM JOSÉ DE ALENCAR

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária
do Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Letras
na Área de Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Luiz Dantas

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1997

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

9920036

UNIDADE	PC
N.º CHAMADA	113661
V.	Es.
TOMBO BC	32103
PROC.	395/98
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	31/01/98
N.º CPO	

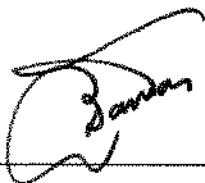
CM-00105137-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

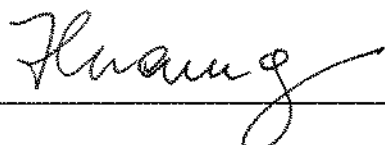
M3661 Martins, Eduardo Vieira
A imagem do sertão em José de Alencar /
Eduardo Vieira Martins. - - Campinas, SP:
[s.n.], 1997

Orientador: Luiz Dantas
Dissertação (mestrado) - Universidade Es-
tadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem.

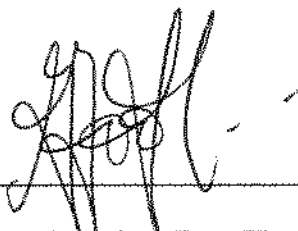
1. Alecar, José de, 1829-1877 - O sertão-
nejo. 2. Romantismo. 3. Ficção brasileira.
I. Dantas, Luiz. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Lingua-
gem. III. Título.



Prof. Dr. Luiz Dantas — Orientador



Profa. Dra. Valeria De Marco



Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Eduardo Vilela Martins

e aprovada pela Comissão Julgadora em
05 / 12 / 97.

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas.

Aos meus pais

À memória do Prof. Mário Pereira de Souza Lima

Para Mirhiane

Agradeço ao CNPq; ao Prof. Luiz Dantas, que orientou esta dissertação e sempre esteve pronto a me auxiliar; ao Prof. Francisco Foot Hardman, de quem fui monitor nos tempos de graduação e que, ao me pedir que trabalhasse no CEDAE/IEL, ensinou-me a importância de lidar com as fontes primárias; à Profa. Valeria De Marco, que me auxiliou com suas observações e me emprestou alguns livros difíceis de serem encontrados; ao Prof. Alcir Bernardes Pécora, que aceitou um convite de última hora para participar da banca do exame de qualificação; e aos professores Maria Eugênia Boaventura e Paulo Fernando da Motta de Oliveira (UFMG), que leram partes do trabalho. Agradeço aos funcionários do IEL, a todos os amigos e colegas que, de alguma maneira, colaboraram para que eu pudesse elaborar esta dissertação, e, em particular, a Mirhiane Mendes de Abreu.

Por fim, quero registrar um agradecimento especial ao Prof. José Aderaldo Castello, que muito gentilmente aceitou ler e comentar meus escritos.

Sumário

Introdução.....	7
1. O cenário.....	30
2. Os atores.....	67
3. O grande drama do deserto.....	122
Palavras finais.....	154
Bibliografia.....	159

Resumo

A presente dissertação é uma análise de *O sertanejo*, de José de Alencar. Partindo da hipótese de que o “sertão” é um espaço literário, constituído pelas diversas narrativas que foram forjando suas imagens ao longo do tempo, procuramos identificar no romance os temas utilizados pelo autor na sua construção.

No primeiro capítulo, “O Cenário”, argumentamos que Alencar, em conformidade com a visão que se tinha desse espaço na sua época, compreendia o sertão como espaço semidesbravado, localizado entre as áreas mais densamente povoadas e o mato ainda não penetrado pelos conquistadores. Utilizando-se dos lugares-comuns que faziam parte da visão romântica da natureza, o autor construiu um cenário grandioso, que servia para afirmar a diversidade e a superioridade do Brasil em relação aos países do Velho Mundo.

No segundo capítulo, “Os Atores”, propomos a hierarquização dos personagens do romance segundo duas ordens diversas: a primeira, social; a segunda, dada pela sua relação com a natureza. O lugar de Arnaldo, o herói, nessas hierarquias é sempre complexo. Habitando o espaço intermediário entre a fazenda e a floresta, o sertanejo desempenha o papel de um elo entre esses dois mundos e se constitui como mais legítimo representante do sertão.

Finalmente, em “O Grande Drama do Deserto”, terceiro capítulo desta dissertação, tomando por base as sugestões de Alencar em *O nosso cancioneiro*, texto em que analisa as canções populares do Ceará, discutimos a pecuária do sertão como uma atividade marcada pela luta do vaqueiro com o gado. Num segundo momento desse capítulo, analisamos a disputa pela posse da terra, enfocando a relação conflituosa dos grandes fazendeiros com os índios e entre si.

INTRODUÇÃO

Porque o vento do sertão é a liberdade, o homem sertanejo é o valente, o honrado, o melhor. Há um mito do sertão. Antigo. Está em José de Alencar, em Franklin Távora. Está nos documentos velhos, nos romances populares, cantados em quadra ou sextilha.

(M. Cavalcanti Proença)¹

1.

Analisando o aparecimento da ficção na literatura brasileira, Antonio Candido afirma que “o romance romântico [...] elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o nacionalismo literário”.² Imbuídos da “intenção programática” de descrever lugares e costumes do povo, nossos primeiros romancistas entregaram-se a um verdadeiro trabalho de mapeamento do país, que ia sendo descoberto e fixado nos seus mais diversos aspectos: “o nosso romance — diz Candido — tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias [...]. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social”.³ O sertão foi uma das regiões tornadas literárias nesse período. Heron de Alencar observa que foi a obra de autores como Bernardo

¹ M. Cavalcanti Proença, “A Bagaceira”, in *Estudos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio Ed./INL, 1974, p.398.

² Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, v. II, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1981, v. 2, p.112.

³ Idem, *ibidem*, p.114.

Guimarães, José de Alencar, Franklin Távora e Taunay que “permitiu a conceituação de uma literatura sertanista”.⁴

A hipótese que orienta esta dissertação é que, além de uma região geográfica, o sertão é um espaço, por assim dizer, de papel, de convenção, constituído pelas diversas narrativas e relatos que se foram sedimentando uns sobre os outros e definindo sua imagem, e que os romances nele ambientados não se limitam a representar um lugar dado a priori, desempenhando antes papel ativo na sua construção.⁵ Nosso objetivo é analisar uma das convenções literárias que o configuraram, a proposta por José de Alencar em *O sertanejo*. No primeiro capítulo, “O Cenário”, pretende-se verificar o que era o sertão para Alencar e quais os elementos empregados na sua construção. Tentaremos mostrar que o romancista cearense imaginou esse espaço a partir das tópicas fornecidas pela visão romântica da natureza, forjando uma imagem que possibilitava o seu uso como elemento de afirmação nacional. No segundo, “Os Atores”, analisaremos os personagens do romance, procurando demonstrar que eles se hierarquizam segundo a sua relação com a natureza. Finalmente, em “O Grande Drama do Deserto”, ressaltaremos o aspecto de luta da ação que aí se desenrola. Ainda nesta introdução, tentaremos determinar o significado da palavra “sertão” no século passado e discutiremos alguns problemas levantados pela crítica a propósito de *O sertanejo*.

⁴ Heron de Alencar, “Sertão”, in Jacinto do Prado Coelho (org.), *Dicionário de literatura*, Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar Ed., 1973, v. II, p.1017.

⁵ Aproximamo-nos nesse aspecto da tese defendida por Simon Schama, para quem “paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha. [...] No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário”. Ver Simon Schama, *Paisagem e memória*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1996, p. 70.

2.

Nome dado a um território de contornos incertos e delimitação convencional, o termo “sertão” possuía, no século XIX, um sentido um pouco diferente do atual, sendo usado para designar regiões consideradas hoje externas a esse espaço. Uma consulta aos dicionários revela que em nossos dias a palavra designa, principalmente, as porções áridas do interior dos estados do Norte e Nordeste, incluindo também áreas do norte de Minas Gerais e algumas regiões de Goiás e Tocantins. Câmara Cascudo, advertindo que “as tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais”, descreve-o, inicialmente, como “o interior” do país, de forma genérica, mas a seguir observa que “o nome fixou-se no Nordeste e Norte, muito mais do que no sul. O interior do Rio Grande do Sul não é sertão, mas poder-se-ia dizer que sertão era o interior de Goiás e Mato Grosso, na fórmula portuguesa do século XIX”.⁶ Aurélio Buarque de Holanda define-o como uma “região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas”, como “terreno coberto de mato, longe do litoral”. O sertão seria a “zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semi-árido da parte norte-ocidental”.⁷ Para Walnice Nogueira Galvão, por fim, “dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país”.⁸

No século XIX, essa limitação territorial ainda não havia ocorrido. Antonio de Moraes Silva — considerado por José de Alencar como “o primeiro lexicólogo da língua”⁹ —, mantém o verbete “sertão” praticamente inalterado na primeira e na segunda edições de seu prestigioso dicionário. Na primeira, de 1789, o termo era definido como “o interior, o coração das terras,

⁶ Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, INL, 1954.

⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Nova dicionário da língua portuguesa*, Ed. Nova Fronteira, s.d.

⁸ Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, Ed. Perspectiva, 1986, p. 25.

⁹ José de Alencar, *O nosso cancioneiro*, in *Ficção completa e outros escritos*, v. IV, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1960, p. 968.

opõe-se ao marítimo, e costa, longe da costa”.¹⁰ Na segunda, de 1813, que segundo Wilson Martins era tida como “a boa”,¹¹ Moraes mantém a mesma definição, acrescentando e modificando exemplos do uso da palavra: “[...] v. g. ‘Cidade do sertão; mercadores do sertão.’ [...] fig. ‘Bem pelo sertão dentro de um pensamento.’ [...] O sertão toma-se por mato longe da costa. [...]”.¹² Outros dicionaristas do século XIX atribuíam o mesmo sentido ao termo. Luiz Maria da Silva Pinto, por exemplo, no seu *Dicionário da língua brasileira* (1832), definia-o como “o interior das terras. Mato distante da costa marítima. ‘Sertão da calma’, o lugar onde ela é mais intensa”.¹³ Eduardo de Faria (1859), numa tentativa de etimologia, explicava que a palavra tinha sua origem em “*serra*, e *souto*, mato”, e designava “a região interior remota da costa do mar, mato interior”. Em sentido figurado, a expressão “bem pelo sertão” indicava “no mais íntimo”.¹⁴ Para o poeta e historiador inglês Robert Southey, que ao se referir a esse espaço no segundo volume da sua *História do Brasil* (1822) esclarece o sentido do termo, o sertão era “o interior do país”.¹⁵

Podem-se encontrar exemplos dessa concepção mais ampla do espaço sertanejo em vários autores do período. Martins Pena, em *O diletante* (1844), referia-se à província de São Paulo como sertão; em *O gaúcho* (1870), de José de Alencar, os pampas do Rio Grande do Sul, ao contrário do que propõe Câmara Cascudo, eram chamados pelo mesmo nome,¹⁶ e para o Visconde de Taunay, tanto o Mato Grosso, palco de *Inocência* (1872), quanto o Paraná, evocado

¹⁰ Antonio de Moraes Silva, *Dicionário da língua portuguesa. Composto pelo Pe. D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva (natural do Rio de Janeiro)*, Lisboa, Oficina de Simão Thadeu Ferreira, 1789.

¹¹ Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, v. II, São Paulo, Ed. Cultrix, 1978, p. 45.

¹² Antonio de Moraes Silva, *Dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Tipografia Lacérdina, 1813.

¹³ Luiz Maria da Silva Pinto, *Dicionário da língua brasileira*, Ouro Preto, Tipografia de Silva, 1832.

¹⁴ Eduardo de Faria, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, 1859.

¹⁵ Ver Robert Southey, *History of Brazil*, v. II, New York, Lenox Hill Pub., 1970, p. 565: “This word requires explanation. *Sertam*, or *Certam* (as it is sometimes spelt), in the plural *Sertoens*, means the interior of the country. An inhabitant of the interior is called a *Sertanejo*. I do not know the origin of the word”.

¹⁶ Falando sobre Dom Romero, o narrador afirma que “o chileno tinha-se dirigido para aquele lado da província com intenção de percorrer as vilas e povoações do sertão até Cruz Alta”. Ver José de Alencar, *O gaúcho e O tronco do ipê*, Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1977, p. 148.

em *Visões do sertão*, faziam parte daquele espaço. O fato de regiões tão distantes e diferentes uma das outras serem designadas pelo mesmo nome dificulta a tarefa de determinar o elemento que, na concepção desses autores, o caracterizava e distinguia. Antonio de Moraes descrevia-o como o interior, as áreas de mato distantes do litoral. Entretanto, não era qualquer região do interior que se considerava como sertão, e nem sempre era fácil saber o que fazia e o que não fazia parte dele.

No romance *Til* (1872), de José de Alencar, essa separação aparece com bastante clareza. Apesar de a fazenda das Palmas, cenário da ação, localizar-se no interior da província de São Paulo, ela foge aos domínios do sertão, o que se pode perceber quando o narrador afirma que “no inverno costumavam passar por aquelas paragens ranchos de caçadores que demandavam o sertão para a monteria das antas e veados que ainda abundavam nos campos de Araraquara e Botucatu”; ou então, que “um tigre que descera do sertão destruía o gado de uma fazenda próxima, cujo dono prometera boa recompensa a quem o matasse”.¹⁷ O sertão não é “aqui”, ele está além, é o lugar para onde os viajantes se dirigem e de onde vem o tigre que ataca a fazenda. Ao relatar sua viagem pelo interior do Brasil, sir Richard Francis Burton deparou-se com o problema da delimitação do espaço sertanejo. Referindo-se à sua passagem pela cidade de Curvelo, o explorador inglês observa que ela

está construída no campo e é a última dessa região, sendo considerada como servindo de demarcação ao sertão ou região do extremo oeste. Os habitantes, contudo, nunca se mostram muito dispostos a se considerarem sertanejos; os viajantes estão sempre se aproximando do sertão e sempre descobrindo que ele ainda fica a alguns dias de viagem. Faz lembrar as terras dos “nyam-nyans” rabudos, que sempre fogem diante do explorador ou, em uma comparação mais modesta, os charcos de certos condados ingleses, que, de acordo com os pálidos informantes, atacados de febres palustres e de pés espalmados, não têm a honra de ser o lugar de sua residência.¹⁸

¹⁷ José de Alencar, *Til*, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1973, pp. 89 e 121.

¹⁸ Richard Burton, *Viagem de canoa do Sabará ao Oceano Atlântico*, Edusp/Ed. Itatiaia, 1977, p. 136. [1ª ed. 1869]

Semelhante atitude de repulsa também é registrada por Saint-Hilaire, que, ao narrar sua passagem por uma fazenda, refere-se ao relato de pessoas que “tinham a pretensão de achar que aquelas terras não faziam parte do sertão, o qual — afirmavam eles — só começava do outro lado de algumas montanhas situadas entre aquela região e o São Francisco”.¹⁹

Sempre recuando diante dos passos do viajante que avançava em sua direção, o sertão impunha dificuldades àqueles que tentavam demarcar suas fronteiras. Saint-Hilaire, à certa altura da narrativa das suas *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1830), procura determinar a localização do sertão dessa última província, o que o obriga, em primeiro lugar, a defini-lo e a tentar dissipar falsas idéias sobre ele. Para o viajante francês, “o nome Sertão ou Deserto não designa uma divisão política do território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população”. Numa nota explicativa, acrescenta que

várias províncias, e todas talvez, tenham seu sertão, que é a sua parte mais deserta. Os sertões de Minas, Bahia e Pernambuco são regiões descobertas, e o da Província de Espírito Santo apresenta densas florestas. Parece mesmo que uma única província pode ter vários sertões, pois que, além do de Bahia, vizinho do sertão de Minas, as florestas desertas que se estendem a oeste do litoral para o lado de Belmonte, são ainda um sertão.²⁰

Há nessas observações um indício do traço distintivo utilizado pelo autor para definir as regiões que receberiam o nome de “sertão”. A imagem desse espaço ligava-se à de deserto, os dois termos eram usados como sinônimos (“Sertão ou Deserto”, dizia Saint-Hilaire), e o segundo

¹⁹ Auguste de Saint-Hilaire, *Viagem às nascentes do Rio São Francisco*, Edusp/Itatiaia, 1975, p. 156. [1ª ed. 1847] A discussão dos limites do sertão e o preconceito dos sertanejos que negam que o lugar onde moram se integre a ele surgem ainda em *Grande sertão: veredas*. Logo no início de seu longo relato, Riobaldo comenta: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade”. Ver João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1980, p. 9. [1ª ed. 1956]

²⁰ Saint-Hilaire, *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, Edusp/Itatiaia, 1975, p. 307.

deles prendia-se mais à fraca densidade demográfica da região do que à sua aridez ou pobreza de vegetação.²¹ Assim, o nome podia ser atribuído tanto a uma região “descoberta” e árida, quanto a outra “coberta” por densa floresta: o que o definia não era o tipo de vegetação, clima ou terreno, como ocorre em nossos dias, mas a baixa densidade demográfica e a distância do litoral e dos núcleos de povoação. Dessa perspectiva, o *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* (1875), definia-o como o “nome dado, no Brasil, a certas partes do território de qualquer província pouco povoada ou inculta”.²² Spix e Martius registram sua entrada nesse espaço dizendo, “achamo-nos agora no sertão, como denominam os mineiros a vastidão deserta, na sua linguagem usual”.²³ O mesmo Martius, no texto em que discutiu os rumos que deveria tomar a historiografia brasileira, observou que o estudioso encontraria “um atrativo variadíssimo na narração das numerosas viagens de descobertas e incursões dos diferentes pontos do litoral para os desertos longínquos do interior (os sertões), empreendidas em procura de ouro e pedras preciosas, ou com o fim de cativar e levar como escravos os indígenas”.²⁴ Os sertões eram os desertos, os vazios, as regiões do interior afastadas das concentrações humanas, as áreas onde a natureza inculta ainda não havia sido dominada e transformada por vilas e cidades.

A percepção do sertão como um espaço pouco povoado — não necessariamente árido — levou a uma aproximação dos vocábulos “sertão”, “deserto” e “floresta”. Em *O ermitão de Muquém* (1858), por exemplo, Bernardo Guimarães usa as três palavras como sinônimos.

²¹ Segundo alguns autores, a palavra “sertão” teria evoluído de “desertão”. Ver Richard Burton, op. cit., p. 143, n 5: “Southey escreve a palavra de acordo com a moda antiga, *sertam*, e diz não saber sua origem. É apenas contração do aumentativo *desertão*, e muito usado na África e na América do Sul”; e Câmara Cascudo, op. cit., verbete *sertão*: “A origem ainda se discute e apareceu mesmo a idéia de forma contrata de *desertão*”.

²² Ver Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, 1875: “*Sertao* ou *Sertam*: nom donné, au Brésil, à certaines parties du territoire de quelques provinces peu peuplées ou incultes, entre autres aux solitudes du San-Francisco, dans la province de Minas-Geraes. Les rares habitants qu'on rencontre dans ce désert sont appelés Sertanejos”.

²³ Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, Edusp/Ed. Itatiaia, 1981, v 2, p.75.

²⁴ Martius, “Como se deve escrever a história do Brasil”, in: *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*, Edusp/Ed. Itatiaia, 1982, p.100.

Descrevendo a fuga de Gonçalo da cidade de Goiás, o narrador afirma que ele “foi-se entranhando de mais em mais pelos sertões” e, desesperado, “vagava a esmo pelos desertos”.²⁵ A índia Guaraciaba, que Gonçalo encontra na tribo dos Chavantes, é referida, ao mesmo tempo, como a “filha da floresta”²⁶ e a “virgem do deserto”.²⁷ Em José de Alencar, *Iracema* é descrita ora como a “filha das florestas”,²⁸ ora como a “selvagem filha do sertão”.²⁹ Quando Martim se prepara para deixar o campo dos tabajaras, a índia o presenteia com sua rede, e o português lhe responde que essa rede será sua “companheira no deserto”.³⁰

A mesma identificação terminológica ocorre também em *Inocência*, romance que se inicia com uma cuidadosa descrição do espaço em que se irá desenvolver a história:

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato-Grosso a estrada que da vila de Sant'Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapoan. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas-Gerais, Goiás e Mato-Grosso até ao rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras; rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, e caminha-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até o retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramos, oferece-lhe momentâneo agasalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos de Miranda e Pequeri, ou da Vacaria e Nioac, no Baixo Paraguai.

Ali começa o sertão chamado bruto.

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira.³¹

Percorrendo a estrada que leva da “vila” ao “sítio abandonado”, o viajante vê as casas e povoados espaçarem-se gradualmente. O “retiro de João Pereira” assinala sua entrada no sertão

²⁵ Bernardo Guimarães, *O ermitão de Muquém e O garimpeiro*, Livraria Martins Ed., 1955, p. 89.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 76.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 89.

²⁸ José de Alencar, *Iracema*, São Paulo, Edusp, 1979, p. 13.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 20.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 25.

³¹ Visconde de Taunay, *Inocência*, Rio de Janeiro, Ediouro, s.d., pp. 7-8.

“bruto”, expressão que, segundo o narrador, quer dizer “sem moradores”,³² enquanto a vila de Sant’Ana do Paranaíba é descrita como o “ponto terminal do sertão”,³³ ou seja, o local onde a província torna-se mais habitada. Mesmo indicando-se no mapa seu início e fim, o caráter fugidio do território persiste, uma vez que essas balizas dependem unicamente da densidade demográfica. É de se notar que o retiro de João Pereira constitui um marco não porque haja algum acidente geográfico notável nas suas imediações ou porque assinale a entrada num tipo definido de terreno ou vegetação, mas apenas pelo fato de, depois dele, as habitações tornarem-se ainda mais raras. Apesar da tentativa de se erigir pontos de referência claros, parece que o sertão escapa entre as mãos do narrador, que, ao descrever o “elemento dominante na composição de todo aquele solo”, a areia, acaba por usar uma expressão que apreende com bastante acuidade o aspecto de que a imagem desse território vai se revestindo: “Em alguns pontos é tão fofa e movediça que os animais das tropas viajeras arquejam de cansaço, ao vencerem aquele terreno incerto, que lhes foge sob o casco e onde se enterram até meia canela”.³⁴ De fato, o sertão tem algo de um “terreno incerto” e movediço, que não se pode definir com clareza, pois mal se escolhem algumas balizas para assinalar os seus domínios, elas se desfazem e ele foge diante dos olhos do observador.

Num texto intitulado “Cruzando o Sertão”, no qual descreve sua volta ao Rio de Janeiro, depois de terminada a retirada da Laguna, Taunay utiliza outra expressão que sintetiza muito bem essas imagens. Relatando sua passagem por Sant’Ana do Paranaíba, afirma que a vila localiza-se “à entrada da região mais efetivamente habitada, uma vez atravessadas as vastas solidões interpostas”.³⁵ Em *Inocência*, o ficcionista caracteriza o sertanejo como um “explorador de

³² Idem, *ibidem*, p. 8, nota 2.

³³ Idem, *ibidem*, p. 167.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 8.

³⁵ Idem, “Cruzando o Sertão”, in *Visões do sertão*, São Paulo, Of. Gráf. Monteiro Lobato & R. Gusmão, 1923, p. 10.

desertos”, cujo “fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé”.³⁶ Essa obsessão o levaria a abandonar sua casa e sair “por aí além”, “uns nos confins do Paraná, outros nas brechas de São Paulo, nas planuras de Goiás ou nas bocainas de Mato Grosso, por toda parte enfim, onde haja deserto”.³⁷ Taunay, em consonância com a perspectiva de seu tempo, via o sertão como “as vastas solidões interpostas”, a terra pouco povoada que se esgueirava entre as vilas e freguesias do interior do país. Como veremos, é dentro desse campo de significação que Alencar compreende o sertão e elabora o cenário de *O sertanejo*.

3.

Ao contrário de *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Senhora* (1875), que possuem uma fortuna crítica longa e prestigiosa, *O sertanejo* (1875) é um texto menos estudado, tendo merecido até hoje raras análises mais detidas.³⁸ De forma geral, o lugar a ele reservado nos trabalhos sobre Alencar é o de “pano de fundo”: obras citadas de passagem para ilustrar problemas discutidos a propósito de outros romances do autor. Primeira tentativa de uma análise abrangente, o “perfil literário” traçado por Araripe Júnior e publicado em livro em 1882 ainda é um dos trabalhos mais importantes para a compreensão da vida e obra de José de Alencar. Em relação a *O sertanejo*, especificamente, indicou o caminho que seria seguido por grande parte da crítica posterior, fixando tanto a posição marginal que caberia ao romance nos estudos alencarianos (o crítico dedica-lhe apenas duas páginas incompletas de seu alentado ensaio), quanto a sua avaliação como “sombra pálida do *Guarani*”.³⁹ Seguindo os ensinamentos de Taine e da

³⁶ Idem, *Inocência*, op. cit., p. 15.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 17.

³⁸ Não pretendemos fazer aqui um levantamento exaustivo da fortuna de *O sertanejo*, apenas destacar algumas questões levantadas pela crítica que contribuirão para nossa análise do romance.

³⁹ Tristão de Alencar Araripe Júnior, *José de Alencar*, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, v. I, p. 235.

crítica cientificista do período, Araripe Júnior reconhecia duas fases distintas na produção do escritor: à primeira pertenceriam as “obras de verdadeira inspiração”, à segunda, “a repetição, as imitações, a cópia pálida de si mesmo”.⁴⁰ *O sertanejo*, último romance publicado em vida do autor, faria parte da segunda fase, fruto temporão de uma sensibilidade em declínio. Para o crítico, mesmo tendo sido composto após uma visita do autor ao Ceará, o romance “revela uma distração completa da fonte das inspirações que lhe haviam dado a força de outras anteriores composições”.⁴¹ Produto de uma inteligência marcada pela morbidez e pelas decepções da vida pública, seria mera diluição de *O guarani*, “cujos personagens se reproduzem todos, apenas com a alteração dos costumes, do local e da época”.⁴² Depois de traçar brevemente a correspondência entre os personagens dos dois romances, Araripe Júnior indica a proveniência dos “defeitos”:

Quanto ao mais, o romance perde muito, pelo mesmo defeito do *Gaúcho*. Foi escrito sobre informações. José de Alencar não viu os campos que descreveu. Não tendo saído dos arredores da capital, ignorava completamente a vida do vaqueiro, de sorte que viu-se na necessidade de fantasiá-la. Há descrições verdadeiramente impossíveis. As corridas de Arnaldo atrás do touro bravo, por entre carrascos e bamburrais, [...] são cenas espetaculosas e de teatro. No mato, a coisa é seriamente medonha, e bem diferente, nos seus incidentes, do espetáculo ameno que se encontra nas páginas demasiado coloridas do romance; acresce que o herói do livro, em que o autor procura estereotipar o caráter cearense, não é fiel como espelho da verdade.⁴³

A mesma infidelidade marcaria a “encenação” dos ricos fazendeiros do sertão e a caracterização do cenário, na qual “abundam erros topográficos e transplantações de flora de uns para outros lugares”.⁴⁴ Está resumida e concentrada aí a gênese de muitas das idéias que pontuarão posteriormente os estudos sobre Alencar: o desconhecimento por parte do autor das

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 208.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 235. Segundo Raimundo de Menezes, em 1873 o estado de saúde de Alencar se agravou drasticamente e os médicos o aconselharam a viajar para o Ceará. O romancista desembarcou na sua terra natal (que não visitava havia 13 anos) no dia 26 de junho, lá permanecendo até 23 de novembro daquele mesmo ano. Foi sua última viagem ao Ceará. Ver Raimundo de Menezes. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro, Livro Técnico e Científico Ed., 1977, pp. 323 e ss.

⁴² Araripe Jr., op. cit., p. 235.

⁴³ Idem, ibidem, pp. 235-6.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 236.

regiões que representava em seus romances o teria levado a substituir a observação pela imaginação e dado lugar a uma literatura eivada de erros e impropriedades. Na verdade, ao formular esse julgamento, Araripe Júnior colocava-se em harmonia com um comentário precedente, o de Franklin Távora, autor de críticas análogas, dez anos antes, nas *Cartas a Cincinato*, que examinaremos adiante.

Wilson Martins também vê *O sertanejo* como produto de um momento de declínio do romancista, que, abatido pela tuberculose, já não podia manter a faculdade de atenção com o rigor necessário nem tampouco seria capaz de renovação. “Eis porque, tanto no estilo quanto nas peripécias, *O sertanejo* foi construído por meio das fórmulas alencarianas mais fáceis, que eram as mais discutíveis”.⁴⁵ Exemplos de esquemas repetidos seriam o herói invencível que só se curva frente à sua donzela, a contraposição das belezas femininas loira e morena, e a insistência nas “proezas mais inacreditáveis e fisicamente impossíveis (como, por exemplo, andar sobre as árvores de uma floresta como se fosse uma superfície sólida, ou rezar ajoelhado num galho, a trinta metros de altura)”.⁴⁶ Como Araripe Júnior, Wilson Martins chama a atenção para o inexequível da ação, especialmente no que diz respeito ao episódio da monteria e à humanização dos animais selvagens:

agora, não é apenas o cavalo que ri “com ar de mofa” [...]: um pássaro da floresta rufa as asas para dar boa-noite a Arnaldo; uma onça, que conhecia a força do seu braço, deixa-se conduzir pela orelha sem maiores dificuldades [...]; quando Arnaldo está na floresta, a mãe manda uma cabra chamá-lo: o gracioso animal, “chegando perto de seu filho de leite, levantou a pata dianteira para acariciá-lo; depois do que fitando nele os olhos, voltou a cabeça para trás na direção donde viera”; até um touro selvagem faz cálculos táticos [...].⁴⁷

A conclusão tirada da listagem desses elementos é que, “decididamente, Alencar havia perdido o sentido crítico”. Devido ao caráter repetitivo do romance, seu principal interesse

⁴⁵ Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, v. III, São Paulo, Ed. Cultrix, 1977, p. 505.

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

residiria no “tratamento da temática erótica”.⁴⁸ Haveria em José de Alencar uma tendência inconsciente para tematização da anomalia sexual, presente, por exemplo, em *A pata da gazela* e *O gaúcho* (interpretado como um caso de bestialidade). Em *O sertanejo*, ela manifestar-se-ia na relação entre Dona Flor e Arnaldo, marcada por uma aproximação e confusão dos sentimentos de amor e ódio. Assistiríamos aqui à mesma situação estabelecida entre Peri e Ceci em *O guarani*, mas com um desfecho oposto: “impossibilitados de unirem-se — ele, paralisado pelo mito da pureza, ela, pelo orgulho social — os heróis escolhem tacitamente a castidade, ou, simbolicamente, a impotência [...]”.⁴⁹ O elemento complicador vem do fato de que, depois de salvar a família de Campelo, Arnaldo teria, segundo o código cavaleiresco, o direito de pedir e obter a mão de Dona Flor, mas renuncia a ele. A partir de um viés que se quer psicológico e verossímil (embora, mesmo enquanto tal, pareça o seu tanto convencional), Wilson Martins interpreta o gesto como manifestação de “um caso de impotência, cuja origem estava [...] na certeza de que jamais poderia possuir a mulher amada”, e a ação heróica do sertanejo surge, então, como “compensação psicológica” dessa impotência sexual.⁵⁰

O tom com que Araripe Júnior e Wilson Martins apontam as incongruências de *O sertanejo* contrasta grandemente com o tipo de argumentação por eles empregada nas análises que fizeram de *O guarani*. De fato, a impressão que se tem do cotejo das suas interpretações é, por assim dizer, a de “dois pesos e duas medidas”: ambos negam ao primeiro o que de bom grado concedem ao segundo, o caráter de um romance “idealista” que não devia ser julgado segundo padrões de fidelidade ao real. Para Araripe Júnior, “se houve talento nos idealistas, esse talento consistiu em convencer-nos da verdade de suas caprichosas criações. Não há negar que José de Alencar, no epílogo do *Guarani*, apesar de romper, a cada passo, com o real, chega a embevecer-

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 506.

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 507.

nos na possibilidade daquelas festas da natureza, naquele despontar de amor em Cecília pelo bruto Goitacás. Se a ilusão é tão bem disposta! [...]”.⁵¹ Dessa perspectiva, “a saudade, que deixa na alma este final vago e vaporoso, desculpa bem as violências cometidas por essa musa feminil contra os documentos da vida real”.⁵² Wilson Martins é ainda mais enfático na defesa do romance: “*O guarani* tem sido obstinadamente lido como se fosse um romance *realista* que tivesse o defeito de idealizar o índio; na verdade, é um romance *histórico*, isto é, *idealista* e mítico, que procura dar significação nacional a personagens e processos que só idealmente a poderiam ter”. Ao suprimir da edição em livro as notas de rodapé que incluiu nos folhetins para atestar a verdade histórica da narrativa, Alencar “obedecia, como autor, ao eterno princípio aristotélico segundo o qual é a verossimilhança, e não a verdade, o que importa na obra de arte, com o que dava antecipadamente uma lição aos críticos posteriores, que nela procuraram a verdade e não a verossimilhança”.⁵³

Como parece difícil sustentar que as façanhas de Arnaldo sejam “mais inverossímeis” que as de Peri (haveria “proeza mais inacreditável e fisicamente impossível” do que a do índio arrancando uma palmeira do chão para salvar Ceci da enchente que a ameaçava?), tudo indica que a mudança de atitude de Araripe Júnior e Wilson Martins em relação a *O sertanejo* se deva unicamente à sua percepção como cópia d’*O guarani*. Partindo desse ponto de vista, destacado por ambos logo no início de suas análises, evidentemente eles não poderiam chegar a uma interpretação que valorizasse o romance.⁵⁴ Compartilhada por grande parte da crítica, essa idéia

⁵¹ Araripe Júnior, op. cit., p. 167.

⁵² Idem, ibidem, p. 169.

⁵³ Wilson Martins, op. cit. p. 66.

⁵⁴ No caso de Wilson Martins, o “hábito” de pensar n’*O sertanejo* como retomada de *O guarani* é tão forte que o faz passar por cima de um elemento diferente entre eles e o induz a um pequeno engano. Ao listar as “formas alencarianas” repetidas em *O sertanejo*, o crítico afirma haver nele a mesma oposição entre as belezas femininas loira e morena, com a usual superioridade da primeira. D. Flor, no entanto, objeto único dos afetos de Arnaldo, tem cabelos castanhos; a menina loira é Alina, sua companheira. Cf. op. cit., p. 505.

foi felizmente questionada pela análise que José Maurício Gomes de Almeida fez da obra de José de Alencar e do significado do sertanismo dentro dela:

A semelhança estrutural entre *O sertanejo* e *O guarani*, que a crítica desde há muito vem apontando, não constitui necessariamente fraqueza, esgotamento de capacidade criativa, mas deve levar-nos a refletir sobre a função profunda dos mitos alencarianos. Dezoito anos separam as duas obras, mas a comparação entre elas revela que o escritor permanecia coerente em seu propósito de criação de uma forma épica autenticamente nacional. *O sertanejo* representa assim a retomada de uma antiga aspiração do romancista, que fora pela primeira vez discutida nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856) e ensaiada na prática com *O guarani* (1857).⁵⁵

O sertanejo é encarado aqui não como imitação, mas como uma espécie de continuação de *O guarani*. No conjunto da obra do ficcionista e no panorama da literatura brasileira, ele representaria o “desejo de substituir o mito indianista, então em acentuado processo de desgaste, pelo mito sertanista na busca de arquétipos com que se pudessem identificar as aspirações nacionalistas tão atuantes no Romantismo brasileiro”.⁵⁶ Parte integrante do grande mito de origem delineado por Alencar, o sertanejo é, simbolicamente, filho de Iracema e Martim, de Peri e Ceci. “O protagonista de *O sertanejo* — observa Gomes de Almeida — não é uma simples réplica do de *O guarani*, mas um estágio ulterior na busca, por parte de Alencar, de um herói em que encarnar a grandeza de sua terra e de seu povo”.⁵⁷ De fato, em diversas passagens das aventuras de Arnaldo é reiterada a sua ascendência indígena. Ao descrever a casa de Justa, por exemplo, o narrador observa que a rede “é o lugar de honra que o sertanejo, fiel às tradições hospitaleiras do índio seu antepassado, oferece ao hóspede que Deus lhe envia”, e quando Arnaldo parte em disparada atrás do Dourado, solta o “brado pujante, que o sertanejo aprendeu do índio, seu antepassado”.⁵⁸

⁵⁵ José Maurício Gomes de Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro*, Rio de Janeiro, Ed. Achimé, 1981, pp. 49-50.

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 49.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 54.

⁵⁸ José de Alencar, *O sertanejo*, in *Ficção completa e outros escritos*, v. III, Rio de Janeiro, Cia. Aguilar Ed., 1965, pp. 569 e 642. Daqui em diante indicaremos apenas o número da página, ficando entendido que todas as citações do romance são feitas a partir dessa edição.

Uma vez fixada essa relação de continuidade entre os dois romances, o reconhecimento de que o segundo se pautava pela mesma “atitude idealizante, mítico-heróica que informara *O guarani*”,⁵⁹ negado por Araripe Júnior e Wilson Martins, aparece com a naturalidade de uma conclusão lógica. Gomes de Almeida assenta sua revalorização do romance numa argumentação bastante parecida com a empregada por Araripe Júnior e Wilson Martins a favor de *O guarani*: “é uma perspectiva mítica do sertanejo que o narrador quer nos apresentar e isso, de saída, desautoriza como inconsistentes as numerosas críticas que o romance vem sofrendo até hoje, formuladas a partir de exigências ‘realistas’ de verossimilhança e observação sociológica”.⁶⁰

Para completar esse breve levantamento de problemas apontados pela crítica a propósito d’*O sertanejo*, resta mencionar dois pequenos textos, ambos apresentados como prefácios ao romance: o primeiro, de 1959, de autoria de M. Cavalcanti Proença, o segundo, de 1969, de João Alexandre Barbosa. Partindo da observação de que “*O sertanejo* é um fragmento do grande mural da nacionalidade que J. de Alencar realizou na sua obra de romancista”,⁶¹ Cavalcanti Proença aponta algumas das fontes utilizadas pelo autor, do cancionero popular cearense às novelas de cavalaria, passando pelos traços órficos de Arnaldo e seu parentesco com outros heróis alencarianos. O problema da verossimilhança, discutido pelo crítico de perspectiva francamente favorável ao romancista, é apresentado como defeito de avaliação por parte de leitores que são “amigos da verdade, mas inimigos da poesia” e que “desejariam encontrar em *O sertanejo* e *O gaúcho* ensaios de sociologia em linguagem agradável”.⁶²

Adotando atitude semelhante frente ao romance, João Alexandre Barbosa observa que para o leitor penetrar no sertão criado por Alencar deve esquecer por um instante as regras do

⁵⁹ Gomes de Almeida, op. cit., p. 50.

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 52.

⁶¹ M. Cavalcanti Proença, “O Sertanejo”, in *Estudos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio Ed./INL, 1974, p. 104. [Originalmente publicado in José de Alencar, *Obras completas*, v. I., Rio de Janeiro, Cia. Aguilar Ed., 1959.]

⁶² Idem, ibidem, p. 105.

mundo real, pois só assim poderá fruir das maravilhas imaginadas pelo autor. Para o crítico, o “romance regionalista” (entre aspas no texto) de Alencar seria “muito mais hino de louvor do que análise sociológica. Não era um método literário de conhecer o Brasil, mas antes uma forma de reconhecimento daquilo que a imaginação exaltada fabricara como sendo a imagem do país”.⁶³ Em *O sertanejo*, essa imagem ligava-se às reminiscências que seu autor guardava da infância e, de modo mais sugestivo, às leituras das cantigas populares, nas quais os elementos que povoavam o sertão eram investidos de grandiosidade épica. Num movimento compensatório de quem quer fugir das agruras do presente, o ficcionista teria criado um mundo regido por regras próprias, onde tudo era elevado e ideal, e nele se refugiado: “Na verdade, era uma espécie estranha de vingança: tornar real, pela ficção, as criações de uma imaginação inadaptada ao tumulto e às emulações da cidade. O autor, vencido pela vida pública e pelas mágoas pessoais, criava o seu universo particular e fechado de heroísmo e nele se instalava como senhor e dono”.⁶⁴

As linhas básicas dessa controvérsia já se haviam instaurado em vida do escritor, manifestando-se, por exemplo, nos ataques a ele feitos por Franklin Távora. Nas *Cartas a Cincinato*, publicadas em jornal em 1871 e reunidas em livro no ano seguinte, o crítico apontava uma série de erros e impropriedades que Alencar teria cometido em *O gaúcho*, cuja ação se desenrola nos pampas do Rio Grande do Sul, ou mesmo em *Iracema* (1865), ambientado no Ceará. Utilizando Fenimore Cooper como contraponto e a fotografia como ideal mimético, Távora afirmava que o maior mérito do romancista norte-americano era a observância ao modelo:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro, porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo.

⁶³ João Alexandre Barbosa, “Introdução a *O Sertanejo*”, in José de Alencar, *O sertanejo*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1969, p. 8.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, pp. 8-9.

Não escrevia um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza [...]; e tudo transmite com uma exatidão daguerreotípica.⁶⁵

Além do mais, Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em freqüentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.

Por que não foi ao Rio Grande do Sul antes de escrever o *Gaúcho*? [...] Não nos teria então talvez dado esses esboços de fisionomia fria, de cútis contraditória, concepções híbridas, a título de figuras esculturais e legendárias da campanha. Muita razão tinha Balzac: não fundava ação nenhuma em lugar que não conhecesse.⁶⁶

J. de Alencar dá poemas e romances *de costumes* sem ter estudado a natureza nem os povos, e condenando além disso os estudos dos mestres e os dicionários existentes, que chama “*espúrios*”. Essas obras, ele as dá do fundo do seu gabinete, assim a modo de quem expede avisos para um país inteiro. Espécies de encíclicas literárias que trazem o cunho da autoridade dogmática e infalível: são matéria de fé.⁶⁷

Segundo Antonio Candido, as *Cartas a Cincinato* constituem um “verdadeiro manifesto contra os aspectos mais arbitrários do idealismo romântico, a favor da fidelidade documentária e da orientação social definida”,⁶⁸ o que esclarece o seu sentido histórico. Para Franklin Távora, o autor d’*O gaúcho* falhava porque não observava tipos e lugares que representava em seus romances e, por isso, incorria em erro e falsificação. Já Alencar, manifestando uma concepção tributária da retórica, compreendia a verossimilhança não como fidelidade a um referente objetivo, mas sim como adequação do texto às normas do gênero em que se inseria, como verossímil discursivo. É assim que, analisando *A confederação dos tamoios*, repreendeu Gonçalves de Magalhães porque o autor, depois de desprezar a religião dos índios, fez um pajé erguer uma pesada clave com suas palavras mágicas:

Se o Sr. Magalhães queria usar desse ornato da epopéia, e misturar o sobrenatural à ação do seu drama, devia desde o começo ter-se colocado nesta altura, como fizeram Homero, Virgílio,

⁶⁵ Franklin Távora, *Cartas a Cincinato. Estudos críticos de Semprônio*, Pernambuco, J. W. de Medeiros Ed., 1872, p. 13.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, pp. 15-6.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 159.

⁶⁸ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 295.

Dante, Camões, o Tasso, Ariosto, e todos os poetas que se têm servido do maravilhoso; mas começar uma ação simples, uma ação unicamente humana, e depois apresentar sem propósito um fato inverossímil e contra a razão, é indesculpável.⁶⁹

O inverossímil para Alencar, portanto, não é o pajé erguer a chave com seu feitiço, mas sim o fato de o episódio irromper em meio a uma obra que até então se mantivera no nível dos fenômenos naturais.

As cartas de Franklin Távora devem ter deixado a sua marca em Alencar, e talvez tenha sido para se defender de ataques como esses que ele elegeu sua terra natal, o Ceará, como matéria de *O sertanejo*, baseando sua escrita no estudo minucioso dos elementos que iria incorporar ao romance. Exemplos desse estudo são o artigo sobre a carnaúba, elaborado enquanto ainda cursava a Faculdade de Direito de Olinda e publicado em São Paulo, na revista acadêmica *Ensaio Literários*,⁷⁰ ou a investigação sobre as cantigas populares cearenses, objeto de *O nosso cancionero*.⁷¹ Não se deve imaginar, entretanto, que ao procurar autorizar seu romance pelo conhecimento que possuía da região, o autor estivesse abrindo mão dos elementos da sua poética para adotar os ideais exigidos pelos seus críticos. Mesmo ancorado num sólido conhecimento do material com que trabalhava, Alencar não se subordinou a ele. José Maurício Gomes de Almeida afirma, aliás, que “para Alencar o dado observável constituía apenas matéria-prima a ser

⁶⁹ José de Alencar, *Cartas sobre “A confederação dos Tamoios”*, in *Obra completa*, v. IV, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1960, p. 887.

⁷⁰ José de Alencar, “Botânica — A Carnaúba”, in *Ensaio Literários*, 1848, 3ª série, n. 2, pp. 25-8. Devo a indicação desse texto a Hélder Garmes, autor de uma dissertação de mestrado sobre essa revista. Ver Hélder Garmes, *Os ensaios literários (1847-1850) e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860*, Campinas, Dissertação (mestrado), Unicamp, IEL. Orientador: Luiz Dantas.

⁷¹ O texto, composto na verdade por cinco cartas endereçadas a Joaquim Serra e publicadas nas páginas de *O Globo* em dezembro de 1874, é fundamental para o estudo de *O sertanejo*, uma vez que discute alguns problemas tematizados no romance e foi escrito na mesma época que ele: “Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, — anota Alencar em uma das cartas — conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos”. Cf. José de Alencar, *O nosso cancionero*, ed. cit., p.964.

transfigurada pela imaginação”.⁷² Dessa perspectiva, ainda que lastreados pela observação, “tanto o herói quanto o espaço são transfigurados e submetidos a um tratamento mítico”.⁷³

Gomes de Almeida procura explicar o sentido desse processo de mitificação a partir de uma passagem de *O nosso cancioneiro* na qual o autor investiga o caráter assumido pelo boi nas cantigas populares cearenses:

Nem vestígios se encontram de alegoria nessas rapsódias; o boi figura por si, tem uma individualidade própria. Daí o cunho mitológico desses heróis sertanejos.

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolos de uma idéia ou uma época.⁷⁴

Essas observações de Alencar são fundamentais para a compreensão do romance e serão analisadas mais detidamente no terceiro capítulo da dissertação, quando discutirmos o “cunho cinegético”⁷⁵ da pecuária do sertão. Por ora, interessa apenas que delas se pode depreender a visão que o autor tinha do mito, ser que, ao concentrar a tradição de feitos grandiosos praticados por outros, alçava-se a uma categoria simbólica, fazendo-se representante das virtudes da comunidade toda. Logo, a mitificação alencariana procede a um efeito acumulativo de características e qualidades, para o qual concorrem, sem dúvida, a literatura e a tradição oral. É a partir desse sedimento que se legitima a fidelidade do narrador ao seu “real”. Ao final do romance, na breve “conclusão” em que se compromete a esclarecer a história de Jó e o fim das aventuras de Arnaldo, o narrador afirma que suas “proezas foram por muitos anos, naqueles gerais, o

⁷² José Maurício Gomes de Almeida, op. cit., p. 50.

⁷³ Idem, ibidem, p. 54. Em concordância com essa visão, Augusto Meyer afirmava a propósito de *O guarani*: “Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos: vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro dum clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romancava tudo”. Ver Augusto Meyer, “Alencar e a Tenuidade Brasileira”, in José de Alencar, *Ficção completa*, v. II, Cia. Aguilar Ed, 1964, p. 13.

⁷⁴ José de Alencar, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 978.

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 964.

entretenimento dos vaqueiros naqueles serões passados ao relento, durante as noites do inverno” (p. 736). Convertido em mito, o sertanejo passaria a integrar o conjunto das lendas que nutriram a sua própria mitificação.

Conferir estatura mítica a personagens e cenários equivale, então, a transformá-los nessas “individualidades mais pujantes” que simbolizam uma idéia ou uma época (ou, pelo menos, aquilo que o autor gostaria que ela tivesse sido). Em *O sertanejo*, esse processo se fará, basicamente (como veremos quando discutirmos a caracterização do cenário e dos personagens), através de dois procedimentos: a hipérbole das qualidades e a comparação com heróis e episódios da tradição mitológica pagã ou cristã, ou do cancionero popular cearense. Quanto ao primeiro, o próprio Alencar chama a atenção para o seu uso no poema do “Boi Espácio”. Segundo ele, no momento em que se descreve o “espólio do animal”, “a hipérbole, ultrapassando as raias do verossímil, atesta a extrema admiração que devia ter inspirado o herói”.⁷⁶ O herói, nesse caso, é o próprio boi. Ao usar a mesma figura de linguagem no seu texto, Alencar não apenas expressava sua admiração por seus personagens e os dotava de estatura mitológica semelhante à que reconhecia nos heróis da “rapsódia popular”, como também se aproximava do que lhe parecia ser o “estilo sóbrio e enérgico do povo”,⁷⁷ manifestado nessas canções. Através do segundo procedimento, no qual se pode incluir a comparação com o mundo medieval para descrever a sociedade do sertão, o romancista vai, como assinala Gomes de Almeida, “tecendo ao longo da narrativa uma teia sutil de alusões à tradição mítica ocidental, que tem por fim transformar, aos olhos do leitor, o mundo rústico do viver sertanejo em matéria digna de figurar em uma saga mítico-heróica ao molde daquelas que os romances históricos do Romantismo europeu, em seu afã nacionalista, vinham erigindo”.⁷⁸

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 971.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 978.

⁷⁸ Gomes de Almeida, *op. cit.*, p. 58.

Além da hipérbole e da comparação, utilizam-se ainda outros recursos para alçar personagens e cenários do nível prosaico a um patamar superior. No caso dos animais, recorre-se ao argumento de autoridade ou à refutação de autores que, na visão do narrador, denegriram as espécies americanas. Quando se comenta a grande quantidade de gado barbatão que havia nos campos de Quixeramobim, afirma-se que “antes da seca de 1793, foi tal a abundância do gado selvagem em todo o sertão do Norte que, segundo o testemunho de Arruda Câmara, entrava nas obrigações do vaqueiro a tarefa de extingui-lo para não desencaminhar as boiadas mansas, que andavam soltas pelos pastos” (p. 620). Já o episódio do tigre que se esconde no terreiro da fazenda dá lugar à observação de que “o tigre brasileiro, apesar de Buffon que o não conheceu, é um animal formidável pela força e intrepidez” (p. 577). Outro procedimento construtor de idealização é a exaltação das forças do oponente como forma de se valorizar a vitória do herói. Discutindo o papel proeminente exercido pelo boi no cancioneiro popular cearense, Alencar afirma que “Homero engrandece os guerreiros troianos para realçar o valor dos gregos. Os nossos rapsodos, imitando, sem o saberem, ao criador da epopéia, exaltam o homem para glorificar o animal”.⁷⁹ O mesmo recurso será adotado pelo narrador em vários embates travados no romance.

Se recorrermos à tipologia proposta por Northrop Frye, veremos que a adoção desse tipo de procedimento coloca *O sertanejo* na categoria da estória romanesca, situada a meio caminho entre o mito (que tem por heróis deuses e seres sobre-humanos) e a narrativa de cunho realista. “O mito, portanto, é um extremo da invenção literária; o naturalismo é o outro, e no meio estende-se toda a área da estória romanesca, usando-se esse termo para significar [...] a tendência [...] de deslocar o mito numa direção humana, e todavia, em contraste com o ‘realismo’, de convencionalizar o conteúdo numa direção idealizada.”⁸⁰ Defendendo-se dos críticos que o

⁷⁹ José de Alencar, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 978.

⁸⁰ Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, São Paulo, Ed. Cultrix, s.d., pp. 138-9.

acusavam de imitar Fenimore Cooper, o próprio Alencar frisou o caráter “ideal” dos seus romances:

Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista, apresentou-o sob o aspecto vulgar.

N’*O guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.⁸¹

Num dos últimos textos em que respondeu aos que atacavam suas obras, Alencar, ao invés de argumentar no sentido de comprovar a veracidade do seu relato,⁸² mudou de perspectiva, propondo que não se devia exigir dele fidelidade ao modelo ou realismo, mas a poetização e exaltação das personagens. Esse tipo de exigência, além de anacrônica, perde de vista o fato de que, por mais que se pareça com o mundo que conhecemos, a imagem “realista” do sertão também é uma convenção, um verossímil. Usando a pintura para discutir a idéia de que um artista pode enfatizar o aspecto estrutural ou o imitativo de uma obra, Northrop Frye afirma que “um pintor original sabe, por certo, que quando o público pede parecença com um objeto quer em geral justamente o oposto, a parecença com as convenções pictóricas com as quais se familiarizou”.⁸³ Da mesma forma, quando o crítico reclama de um autor maior fidelidade em sua caracterização do sertão, parte do pressuposto de que o texto é representação de uma realidade dada a priori e se esquece que a imagem por ele cobrada também é uma efabulação, ainda que pautada por outros temas e padrões.

⁸¹ José de Alencar. *Como e porque sou romancista*, Campinas, Pontes Ed., 1990, p.61. Grifo nosso.

⁸² Exemplo dessa atitude pode ser encontrado nas notas a *Iracema*, nas quais o autor discute pontos que lhe parecem importante “esclarecer para que não me censurem de infiel à verdade histórica”. Ver *Iracema*, ed. cit., p. 86.

⁸³ Northrop Frye, op. cit., p. 134.

O CENÁRIO

1.

Em sintonia com o cânon da ficção romântica, *O Sertanejo* inicia-se pela evocação do espaço onde a ação irá se desenvolver:

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 tantos anos na aurora serena e feliz de minha infância?

Quando tomarei 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.

Então o viajante tinha de atravessar grandes distâncias sem encontrar habitação, que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afouto sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança. (p. 527)

Se por um lado essa apresentação aproxima-se das “cenas da natureza” com as quais se abriam muitos romances românticos, por outro, difere delas, pois também pode ser lida como um levantamento dos temas que serão desenvolvidos ao longo da narrativa. Exemplos daquele modelo podem ser encontrados em diversas obras do período, como *Inocência*, do Visconde de Taunay, ou *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães, ambas de 1872. Narrativas ambientadas,

respectivamente, nos sertões de Mato Grosso e Minas Gerais, iniciam-se pela apresentação do cenário: sua localização e descrição geral da natureza, ressaltando-se sempre suas belezas, variedade de paisagem e grandiosidade. Na primeira seção do capítulo de abertura de *Inocência*, “O Sertão e o Sertanejo”, que se estende por vinte e quatro parágrafos, o narrador, depois de situar a estrada que conduz àqueles “alongados páramos”, descreve as variadas paisagens avistadas pelo viajante (cerrados, campos, capões e charnecas), a força com que as queimadas avançam pelo capim ressecado e o rápido renascimento da vegetação logo após a primeira chuva.¹ Bernardo Guimarães inicia seu romance pela apresentação dos “férteis e pitorescos sertões” onde decorre a ação. Ao longo de treze parágrafos procura dar “uma idéia do aspecto geral deste país”, registrando, como Taunay, as perspectivas da paisagem (colinas, chapadões, espigões, serras e selvas): “Tudo é belo e grandioso, é risonho e enlevador por aquelas imensas solidões”. A apresentação encerra-se com a descrição de uma fazenda e a entrada em cena das personagens.²

Esse gênero descritivo foi cultivado também por José de Alencar. Na opinião de Alceu Amoroso Lima, a natureza seria mesmo o seu “tema central”, “a personagem principal da maioria de seus romances”.³ “O Cenário”, primeiro capítulo de *O guarani*, é um exemplo dos muitos painéis da natureza desenvolvidos por Alencar. Nele, o ficcionista apresenta a serra dos Órgãos e a casa de Dom Antonio de Mariz, palco da ação. O quadro se abre pela descrição do rio Paquequer, feita através de seis parágrafos que traçam sua trajetória da nascente à foz, quando deságua no Paraíba.⁴ Podem-se encontrar mais exemplos de sua prosa descritiva em vários de seus romances, inclusive, como veremos adiante, em *O sertanejo*, que apresenta três longos quadros da natureza.

¹ Visconde de Taunay, *Inocência*, ed. cit., pp. 7-11.

² Bernardo Guimarães, *O ermitão de Muquém e O garimpeiro*, ed. cit., pp. 185-7.

³ Alceu Amoroso Lima, “José de Alencar”, in: *Estudos literários*, Rio de Janeiro, Cia. Aguilar Ed., 1966, p. 311.

⁴ José de Alencar, *O guarani*, v. I, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1926, pp. 5-6.

Inventários de paisagens e perspectivas, enumerações de animais e plantas, esses quadros ou cenas da natureza, como então eram chamados, correspondem a um gosto da época e são recorrentes no romance romântico.⁵ A propósito do conto “Luiz da Serra”, de Lúcio de Mendonça, Alexandre Eulálio se refere a essas “descrições iniciais caras aos prosadores do Romantismo — descrições que valiam como uma demonstração de pulso do estilista que geralmente não eram”.⁶ Flora Süssekind, investigando o surgimento da prosa de ficção na literatura brasileira da primeira metade do século XIX, observa que o narrador desses textos se constituiu, em parte, num diálogo com o relato de viagem e com as pranchas e desenhos que o acompanhavam. A aproximação a esses interlocutores teria-lhe conferido um olhar “paisagístico-naturalista” capaz de auxiliá-lo na tarefa de forjar uma imagem unificada para um país recém-independente e assombrado pelo fantasma da desagregação territorial:

Listam-se árvores, frutas, pássaros e locais pitorescos, tenta-se descrevê-los e nomeá-los cuidadosamente. [...] Minúcia descritiva e olhar de “naturalista” dominantes na formação do narrador dessa primeira prosa de ficção no Brasil. Aí, vistas e detalhes paisagísticos, coqueiros, palmeiras, sabiás, laranjais, pombas ocupam o cenário ficcional, ao mesmo tempo que se tornam objeto de classificação e estudo nos tratados descritivos, diários e relatos de viajantes e expedições científicas.⁷

A abertura de *O sertanejo* guarda semelhanças com esse modelo descritivo na medida em que apresenta um cenário, mas difere dele em pontos importantes, como, por exemplo, no fato de não indicar sua localização. Ao contrário de romances como *O guarani*, *Inocência* e *O garimpeiro*, que logo nas primeiras linhas situam o ponto do mapa onde a ação irá transcorrer, em

⁵ Na verdade, esse tipo de listagem não é uma característica exclusiva do romantismo. A propósito de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, Luiz Dantas observa que a descrição de Rita Baiana “prolonga uma tradição bem enraizada, as enumerações das singularidades de nossa terra, que remontam aos primeiros cronistas, mantém-se viva na literatura encomiasta dos tempos da colônia, e culmina nas celebrações românticas: um fio que, sem dúvida, Aluísio Azevedo parece não querer desatar”. Ver Luiz Dantas, “As Armadilhas do Paraíso”, in Adauto Novaes (org.), *O desejo*, São Paulo, Ed. Cia das Letras, 1990, p. 460.

⁶ Alexandre Eulálio, “O Último Bom Selvagem”, in *Separata da Revista do Livro*, Rio de Janeiro, dezembro/1960, n° 20, p. 37.

⁷ Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 60.

O sertanejo as primeiras coordenadas geográficas são fornecidas apenas no décimo parágrafo, quando, encerrada a apresentação inicial, o narrador desvia os olhos dos “horizontes infintos” para focalizar uma caravana de viajantes, dando início à narrativa: “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” (p. 527). Antes de receber essas informações, o leitor sabe apenas que o espaço em questão não é um lugar qualquer, mas “o sertão de minha terra natal”. A ligação afetiva que prende o narrador ao espaço faz com que a evocação do cenário seja banhada pela nostalgia, que contamina a narrativa e a própria descrição do sertão. Definida pelo romancista como o “marasmo da ausência”,⁸ a nostalgia estaria presente no próprio nome “Quixeramobim”, relacionado à saudade do passado. Em uma nota a *Iracema*, Alencar, citando o naturalista alemão Carl Philipp von Martius, afirma ser essa palavra uma “exclamação de saudade”, composta por “*Qui*: ah!, *xere*: meus, *amôbinhê*: outros tempos”.⁹ O sertão surge, assim, como um espaço ausente, perdido no passado, “na aurora serena e feliz de minha infância” (p. 527).¹⁰

⁸ José de Alencar, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 969.

⁹ Idem, *Iracema*, ed. cit., 1979, p. 95.

¹⁰ Para Flora Süssekind, o que distingue o narrador de meados do século XIX daquele dos primeiros ensaios ficcionais das décadas de 1830-1840 é a dimensão histórica do seu relato. Se num diálogo com naturalistas e paisagistas o narrador havia se configurado, num primeiro momento, como uma espécie de cartógrafo, num segundo momento, em diálogo com cronistas e historiadores, teria adotado uma escrita “histórico-genésica” (p. 180). Assim, o traço distintivo do narrador alencariano em relação ao das primeiras décadas do século passado seria a “atribuição de uma dimensão histórica à paisagem-só-natureza. Entre o sujeito que narra e a paisagem que enquadra, portanto, terceiro elemento agora aparentemente inevitável: o tempo” (p. 200).

Em *O sertanejo*, como no momento da enunciação o sertão já teria perdido a grandeza e o vigor que possuía anteriormente, o tempo da narrativa é recuado para o final do século XVIII, de modo que se possa apreender esse espaço em toda sua plenitude. As marcas dessa ruptura entre o tempo da enunciação e o da história afloram em várias passagens, ressaltando sempre o contraste entre a palidez e decadência do presente e a grandiosidade e vigor do passado: “Naquele tempo era assim, os estofos e fazendas tinham tal dura que passavam de pais a filhos e transmitiam-se por muitas gerações. Hoje em dia tecidos merecem a mesma fé que palavras e ações do homem; são uns ouropéis, de um brilho efêmero, que desaparecem com as modas” (p. 729).

Voltar no tempo e recriar um passado grandioso para a jovem nação equivalia a afirmar o seu valor no presente e vaticinar-lhe um futuro não menos glorioso, num movimento em que nostalgia e utopia se entrelaçam. Analisando o romantismo como uma visão de mundo marcada pelo desencantamento com a realidade da sociedade capitalista, Michael Löwy e Robert Sayre compreendem as manifestações culturais do período como um esforço de reencantamento do mundo pela imaginação. Nesse processo, a nostalgia ocupa posição nuclear, uma vez que para o romântico aquilo que falta ao presente teria existido no passado pré-capitalista. Idealizado como melhor e mais

A evocação inicial também se afasta daqueles painéis de que falávamos acima por não se restringir ao aspecto descritivo. Ao invés de pintar minuciosamente um quadro da natureza, inventariando perspectivas ou espécies animais e vegetais, esses nove parágrafos apresentam os principais elementos através dos quais o autor caracteriza o sertão, e que não são de ordem propriamente paisagística. Como numa abertura sinfônica, introduzem-se temas que serão posteriormente retomados e desenvolvidos:¹¹ o sertão imenso, o gado e o vaqueiro, a vinculação do espaço sertanejo ao momento privilegiado da infância, a idéia de que no sertão o homem vive em comunhão com a natureza, a noção fundamental de que com o passar do tempo esse vasto território vai sendo domesticado, a percepção das estradas e caminhos como elemento civilizador, a valorização do passado e, finalmente, sua percepção como lugar do perigo e da aventura. Levantamento dos tópicos que compõem a imagem de sertão construída por Alencar, a apresentação inicial do romance pode ser tomada como uma espécie de roteiro para o seu estudo. A análise dos temas nela apontados permitirá que se visualize melhor o aspecto assumido pelos diversos elementos com que o ficcionista mobiliou esse espaço e qual o aspecto geral que ele assume em sua obra. No presente capítulo, pretende-se verificar como Alencar descreveu o sertão e lidou com o problema da sua delimitação.

elevado do que o presente, esse passado acaba se tornando objeto de uma busca no futuro, convertendo-se, assim, em utopia: "A visão romântica toma um momento do passado real em que não havia características negativas do capitalismo, ou estas eram atenuadas, quando características humanas sufocadas pelo capitalismo ainda existiam, e o transforma em utopia, molda-o como encarnação das aspirações e das esperanças românticas. Com isso se explica o paradoxo aparente de que o *passadismo* romântico pode ser [...] também um olhar para o futuro; pois a imagem de um futuro sonhado para além do capitalismo se inscreve numa visão nostálgica de uma era pré-capitalista" (p. 23). Ver Flora Süssekind, op. cit. e Michael Löwy e Robert Sayre, *Romantismo e política*, São Paulo. Ed. Paz e Terra, 1993.

¹¹ Gomes de Almeida aproxima os dois parágrafos iniciais de *O sertanejo* à proposição da epopéia, na qual o narrador expunha o objeto do seu canto. Ver op. cit., p. 53.

2.

A imagem do sertão desenvolvida por José de Alencar coaduna-se com as idéias dos autores citados na introdução deste trabalho, que o compreendiam como as terras incultas e pouco povoadas do interior do país, o “mato longe da costa”. Sem fixar limites claros, o ficcionista indica apenas tratar-se de um vasto território ainda não completamente domesticado. Na abertura do romance, ele é descrito como a “imensa campina que se dilata por horizontes infindos”, o “vastíssimo deserto”, as “remotas regiões”, “o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província”. Antes de receber o nome de “Quixeramobim”, os desbravadores chamavam essas terras de “Campo Maior”, tal a sua extensão e grandiosidade (p.542).

Alencar, ciente de que o caráter movediço da região com a qual trabalhava não lhe permitiria definir contornos precisos, limitou-se a fixar os grandes horizontes que a delimitavam. A narrativa tem início com um grupo de viajantes cruzando uma chapada. O fato de o romance abrir-se com uma viagem é revelador do espaço que lhe serve de cenário: o sertão é o distante, o ponto para onde os personagens se dirigem. Assim ocorre em *Inocência* e *O guarani*, romances que apresentam entre suas primeiras cenas a chegada de viajantes a algum lugar afastado do interior. Assim ocorre também em *O sertanejo*, cuja ação inicia-se com a chegada do Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo e de sua família de uma viagem ao Recife. O capitão-mor costumava fazer essa viagem a cada três anos, e dessa vez levara consigo D. Flor, sua filha, que, nascida no sertão, ainda não conhecia a capital de Pernambuco. De lá, a menina trazia “galanterias de toda sorte, das mais finas e custosas que então se vendiam nas lojas e tendas do Recife” (p. 589). A cidade é o lugar do movimento, do comércio e da moda, das festas e torneios cortesões (como a cavallhada em homenagem à chegada do novo governador, Dom Antonio de Menezes, à qual a família de Campelo assistiu). As cidades populosas formam um dos horizontes do sertão. A fronteira entre

esses dois espaços não é assinalada por nenhum traço nítido, pelo contrário, ela é de tal forma imprecisa que o narrador nem sequer se refere a ela. A aproximação do espaço sertanejo só é percebida por alguns sinais subjetivos e indeterminados. Significativamente, foi o “fugoso cavalo” montado por D. Flor, natural daqueles campos, que a pressentiu antes de todos, mostrando-se “excitado desde que primeiro sentira as auras da terra natal” (p. 531).

O destino dos viajantes é a fazenda da Oiticica, de propriedade do capitão-mor. O nome da “herdade” era uma homenagem de seu fundador à majestosa árvore que havia em seu terreiro:

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*. (p. 541 — grifo nosso)

O narrador situa essa fundação no final do século XVIII, período no qual os “fidalgos de fortuna iam assentando nas *terras de conquista*” as suas fazendas (p. 541 — grifo nosso). A selva inexplorada, ainda não desbravada pelo homem branco, constitui o outro horizonte do sertão. Neste romance de José de Alencar, o sertão aparece como o espaço compreendido entre as grandes cidades e a floresta desconhecida e ameaçadora. Para o romancista, os sertões eram as “terras de conquista”, as áreas havia pouco tomadas à “antiga mata virgem”. As regiões que ainda não haviam sido penetradas pelo homem branco não faziam parte dele; o sertão era o espaço já desbravado mas ainda pouco povoado. Território de bordas, continha em si elementos dos dois mundos que o confinavam: seus moradores e a civilização por eles construída remetiam à cidade (os objetos trazidos do Recife por D. Flor, assim como os demais utensílios que mobiliavam a casa, são uma lembrança da cidade), e a grandiosa oiticica que se erguia no terreiro da fazenda era um vestígio da antiga floresta, conservada para ser o “lar indígena da nova habitação fundada aí

nesses ermos". Dado o gosto romântico de empregar as palavras no seu sentido etimológico, o uso do termo "lar" nesse contexto parece uma referência aos antigos Lares da religião romana, espíritos domésticos responsáveis pela proteção da morada e de seus habitantes.

Perceber o sertão como terra recém-conquistada é não apenas reconhecê-lo como um espaço bélico e perigoso, mas também como território em movimento constante, que se vai dilatando pelo interior conforme os desbravadores avançam pelo mato, e, simultaneamente, cede terreno para a cidade que avança atrás dele, domesticando suas terras incultas. "De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia" (p.527), anota o narrador na abertura do romance. Com isso, reforça-se a idéia de ele ser um espaço intermediário, uma franja entre as regiões mais densamente povoadas e o deserto. Ao imaginá-lo como uma zona móvel e em perene transformação, o ficcionista eximiu-se da tarefa de erigir pontos geográficos precisos para delimitá-lo, e adotou, em seu lugar, uma espécie de coordenada temporal. Em José de Alencar, o tempo está inscrito no sertão.¹² Por se transformar "de dia em dia", ele se torna um espaço definido por um momento, um instante transitório do processo de desbravamento. O território que ontem foi mato bravio, hoje é sertão e amanhã será terra domesticada. O espaço selvagem constitui o futuro da conquista (o que ainda não foi devassado, para onde o desbravador se dirige) e o passado do conquistado (a lembrança do que existia anteriormente). O sertão é fronteira de conquista, ele assinala uma franja, o ponto de intersecção entre dois tempos e dois mundos.

¹² Analisando a abertura de *O guarani*, Valeria De Marco observa que, apesar das comparações com o mundo feudal, "o Paquequer constitui um cenário que elide o tempo". Descrito através do recurso do presente verbal, o tempo só é introduzido na paisagem da serra dos Órgãos com o surgimento do elemento humano: Dom Antônio de Mariz, sua história e a da construção de sua casa. Na apresentação de *O sertanejo*, ao contrário, o tempo se manifesta a cada passo. Já no primeiro parágrafo, o sertão é descrito como a "terra natal", lugar onde se transcorreu a infância e que se encontra, tal como esse momento da vida, perdido no passado. "Quando te tornarei a ver, sertão de minha terra, que atravessei há tantos anos na aurora serena e feliz de minha infância?", pergunta-se, saudoso, o narrador, temendo que aquele espaço esteja para sempre perdido. Ver Valeria De Marco, *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*, São Paulo, Tese (doutorado), USP, FFLCH, 1990, p. 16.

Território evanescente, vai sendo empurrado pela civilização que avança em sua direção. Nesse processo, estradas e caminhos ocupam papel de destaque: “A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações” (p. 527). As estradas são a via de acesso pela qual a civilização penetra o interior. Como a especificidade dessa região depende do seu isolamento, elas constituem uma ameaça à sua existência. Capistrano de Abreu,¹³ em *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, alude ao caráter civilizador das estradas quando, descrevendo o povoamento da capitania de São Vicente, ressalta que “os habitantes do campo cegavam às vezes os caminhos, para tolher a ação das autoridades de serra abaixo, representantes do poder real ou senhorial”.¹⁴ Em outro texto, comenta que a pacificação do interior do Ceará, convulsionado por sangrentas guerras de família, como a travada entre os Montes e Feitosas (à qual Alencar também alude em *O sertanejo*, quando descreve a colonização do interior da província), só ocorreu com a abertura das estradas: “Caminhos ligaram o sertão e o litoral, apareceram autoridades que não recuavam ante os arreganhos dos potentados, com meios de ação eficazes que o progresso ia proporcionando”.¹⁵

As estradas constituem, assim, um fator de diluição e abrandamento da rusticidade sertaneja. No tempo da narrativa, entretanto, elas ainda não haviam cortado os campos de Quixeramobim:

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

¹³ Originário do Ceará, Capistrano de Abreu colaborou na pesquisa das letras de cantigas populares daquela província realizada por José de Alencar. Na segunda carta de *O nosso cancioneiro*, na qual descreve o seu trabalho para recuperar a letra da cantiga do “Boi Espaço”, Alencar registra: “Nas minhas pesquisas fui auxiliado por um jovem patricio meu, o Sr. João Capistrano de Abreu, notável por seu talento [...] A muito custo pôde o Sr. Abreu alcançar uma versão, mas consideravelmente truncada. Outras pessoas, algumas do sertão, de quem solicitei o mesmo favor, não puderam satisfazer-me, apesar de sua boa vontade”. Ver José de Alencar, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 969.

¹⁴ Capistrano de Abreu, *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, Ed. Civilização Brasileira/INL, 1975, p. 34.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 138.

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 afouto sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança. (p.527)

Na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, Alencar afirmava que “o caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber, faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção”. Daí o enorme valor que a habilidade do caminhante possuía na época, atestado pelo próprio termo através do qual os índios chamavam seus guias: *piguara*, “senhor dos caminhos”.¹⁶ Na ausência de estradas, os viajantes eram obrigados a percorrer outras trilhas, como uma picada no mato ou as margens de um rio. Havia naquela época, segundo o narrador, duas formas de se empreender uma viagem: ou num comboio, ou à escoteira. Na primeira, o viajante dispunha de “todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança” (p. 527), na segunda, enfrentava sozinho os perigos do deserto. São várias as viagens retratadas em *O sertanejo*. A ação do romance inicia-se com o comboio do capitão-mor Campelo trilhando as margens do rio Sitiá em direção à fazenda da Oiticica. A cavalgada é composta por homens que desempenham as mais variadas funções: “peões”, “recoveiros”, “fâmulos de serviço doméstico” e “acostados” (p.527). Os homens responsáveis pela segurança levavam consigo “larga machada que servia-lhes no caso de necessidade para abrir a picada na mata virgem, ou improvisar uma ponte sobre o rio cheio” (p. 528).

Se renunciasse ao conforto e segurança do comboio, restaria ao sertanejo enfrentar os perigos do deserto sozinho, contando apenas com seus próprios recursos. A essa modalidade de

¹⁶ José de Alencar, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, in: *Iracema*, ed. cit., pp. 81-2. Sobre essa questão, vale lembrar que um dos nomes dados por Fenimore Cooper para Naty Bumpoo, herói dos *Leather-stocking tales*, é “Pathfinder”.

viagem o narrador chama de “escoteira”,¹⁷ e nela o homem devia munir-se de todos os utensílios de que precisaria ao longo da jornada. Quando Nicácio, empregado da Oiticica, foi incumbido pelo capitão-mor Campelo de entregar uma carta ao seu sobrinho Leandro Barbalho, partiu “a cavalo, de maca¹⁸ e rede na garupa, alforjes no arção e todos os petrechos do sertanejo em viagem” (p. 671). Arnaldo, que acompanhava de longe o comboio do capitão-mor por ocasião da sua chegada à Oiticica, “trazia [...], 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” (p.532). Mais expostos aos perigos do sertão do que os integrantes de uma cavalgada, esses viajantes deviam tomar algumas precauções para garantir sua segurança:

Os sertanejos escoteiros que ainda agora em jornada para Bahia ou Pernambuco, sem outro companheiro mais do que seu cavalo, percorrem aquelas solidões também por mim viajadas outrora ainda no alvorecer da existência; esses destemidos roteadores do deserto costumam pemoitar nas grimpas das árvores, onde armam as redes e aí ficam ao abrigo das onças que não podem trepar pelos troncos delgados, nem pinchar-se à frágil galhada. (p.551)

Encarada como uma empreitada perigosa, a viagem à escoteira, pelo mato, era, entretanto, a preferida por Arnaldo. “— Sempre foi meu costume andar só”, diz ele, “pois é o meio de andar seguro” (p.581). Esse não era, contudo, o sentimento mais comum em relação às estradas. Se para o sertão elas constituíam uma “ameaça”, para os viajantes representavam tranquilidade e segurança. Deixar os caminhos usualmente trilhados e adentrar o mato era penetrar num mundo de aventura e heroísmo. Quando planejou o rapto de D. Flor, Frágoso avisou Ourém que na volta da monteria pretendia pedir a menina em casamento. Se a resposta fosse favorável, tudo estaria bem, caso contrário, a um sinal dado ele deveria “afastar-se logo do caminho e tomar

¹⁷ Segundo Antonio de Moraes Silva, “escoteiro” é “o que viaja sem alforge e à ligeira; polo que vai comer, e agasalhar-se por seu escote em estalagens”. O mesmo dicionarista define “escote” como “a quota parte das despesas feita em comum, que cada um deve pagar à sua parte”. Ver op. cit., 2ª ed.

¹⁸ A “maca” é uma “maleta de couro” em que o sertanejo leva seus objetos. Ver *O sertanejo*, p. 648.

direito pelo mato” (p.658). Depois de ter o seu pedido recusado, “o moço capitão fez com o chapéu um cortejo ao Campelo; e voltando à direita meteu-se pelo mato seguido de toda a sua comitiva” (p.660). Esse é o rompimento definitivo e o início da guerra entre os dois fazendeiros. Sugestivamente, o conflito inicia-se quando Frágoso deixa a estrada, que, simbolicamente, representa a civilização e a ordem. Na mata, encontrará Arnaldo, habitante desse espaço regido por regras próprias, que o derrotará e expulsará do sertão de Quixeramobim.

3.

Procuramos demonstrar na introdução deste trabalho que a exigência de fidelidade ao modelo, levantada por críticos como Franklin Távora, não fazia parte da visão alencariana, que tendia, antes, a elevar e poetizar a natureza. Para que se tenha uma idéia mais clara da imagem do sertão por ele criada, deve-se verificar em que bases assentou sua construção. Em meio a pequenas passagens descritivas, *O sertanejo* apresenta três longos quadros da natureza, localizados, respectivamente, no primeiro e décimo capítulos da primeira parte e no segundo capítulo da segunda parte. A análise desses painéis, que seguem de perto aquele modelo romântico referido anteriormente, permitirá uma melhor compreensão do significado do sertão nesse romance de José de Alencar.

O primeiro deles (p. 529-30), com doze parágrafos, retrata “o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da seca” (p. 529). Seguindo o movimento de um comboio que chega ao sertão, o narrador registra o aspecto geral da paisagem, onde tudo parece ter sido queimado pelo fogo: “Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda verdura [...]” (p. 529). As árvores

estão ressecadas e desfolhadas, seus “troncos ermos e nus com os esgalhos rijos e encarquilhados, [...] figuram o vasto ossuário da antiga floresta”; o capim “ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas”; e sobre este cenário desolado, 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 lúgubre procissão de mortos” (p. 529). Os rios secaram, os pássaros desapareceram, e apenas algumas reses, “verdadeiros espectros”, “vagam por esta sombra de mato, e [...] vão cair mais longe, queimadas pela sede abrasadora ainda mais que inanidas pela fome” (p. 529). Tudo sugere a presença da morte, e o sertão chega a ser comparado a um cemitério: “toda esta região que se estende por centenas de léguas não é mais do que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o sepulcro da própria criação” (p. 530).

Em meio a essa terra devastada, algumas espécies, como os cardos e carnaúbas, resistem e sobrevivem ao flagelo da seca: “Sempre verdes, ainda quando não cai do céu uma só gota de orvalho, estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança” (p. 530). Ressaltando o rigor e o poder de destruição da seca, o narrador exalta ainda mais a capacidade de resistência do sertanejo. Num ambiente agressivo, plantas, animais e homens precisam ser fortes para sobreviver. Os que se adaptam melhor são elevados à estatura daquelas “individualidades mais pujantes” que se tornam símbolos de uma idéia, às quais Alencar se referia em *O nosso cancioneiro*, e se revestem de “cunho mitológico”.¹⁹

O segundo quadro (p. 566-8) registra, em dezessete parágrafos, a transformação da natureza com a chegada das chuvas. A paisagem criada pela seca é comparada com a do inverno

¹⁹ José de Alencar, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 978.

européu, e o renascimento da vegetação descrito como a primavera do sertão.²⁰ Se o painel anterior ressaltava a força destrutiva da seca e a capacidade de resistência da natureza sertaneja, o objetivo agora é demonstrar a energia e a “força criadora da terra” (p. 567), que depois de tão longo estio muda de aspecto da noite para o dia: “Aquela várzea que ontem ao escurecer afigurava-se aos vossos olhos o leito nu, pulverento e negro de um vasto incêndio, bastou o borraçeiro da noite antecedente para cobri-la esta manhã de virescência sutil, que já veste a campina como uma gaze de esmeralda” (p. 567). Para ressaltar o vigor dessa transformação, descreve-se a vegetação e registra-se o retorno das várias espécies de pássaros (maracanãs, canções e marrecos) que haviam abandonado o sertão abrasado pela seca.

No último painel (p. 624-6), com vinte e três parágrafos, a natureza aparece no auge da estação das chuvas, quando se reveste de todas as suas galas e belezas. Em cada elemento listado pelo narrador sugere-se a força de “uma criação vigorosa e esplêndida”: há uma “prodigiosa variedade de plantas”, comparadas a “cascatas de verdura a despenharem-se pelos vargedos”, os rios e lagos estão cheios, o gado e os cavalos, vigorosos e em grande quantidade, cruzam os campos, e enorme variedade de pássaros (sabiás, graúnas, patativas, maracanãs, arapongas, tiés, araras, jandaias, galos, xexéus, jaçanãs, corrupeções, sofrês e periquitos) faz “festa nos ares: a festa suntuosa da natureza” (p. 625).

Nesses quadros, a mitificação da natureza se faz através da hipérbole e da comparação. Pelo primeiro procedimento, procura-se ressaltar diversas características da região, como sua beleza e variedade geológica, além da riqueza de espécies animais e vegetais que aí vivem. Através do segundo, dignifica-se o sertão aproximado-o à “terra combusta do profeta” na seca e aos “jardins encantados” da “lenda árabe”, semeados pelo “condão de uma fada”, no inverno (p.

²⁰ Saint-Hilaire, descrevendo o cenário criado pela seca, também o aproximou ao inverno europeu: “É toda tristeza de nossos invernos com o céu escaldante e a canícula de verão”. Ver *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, ed. cit., p. 308.

607).²¹ O primeiro simile tem por elemento aproximativo, além do ressecamento da terra, a sua antiguidade.²² Em conjunto, os três quadros inscrevem-se num ciclo temporal marcado pelo eterno retorno, e seu sentido é afirmar a pujança da natureza sertaneja e sua capacidade de resistir à seca. Nesse contexto, a exageração da força da estiagem também pode ser lida como procedimento de elevação do cenário, uma vez que ressalta ainda mais a sua capacidade de sobrevivência.

Quanto à função desses quadros da natureza na economia da narrativa, vale lembrar as observações sobre o papel da descrição feitas por Roland Barthes em “O Efeito de Real”. Da perspectiva da análise estrutural, a narrativa possui um caráter essencialmente preditivo, ou seja, cada elemento introduzido no texto tem a função de preparar algo que virá mais adiante: “em cada articulação do sintagma narrativo, alguém diz ao herói (ou ao leitor, pouco importa): se você agir de tal maneira, se você escolher tal alternativa, eis o que vai obter”.²³ Alguns elementos, entretanto, fogem a essa função, desafiando o esquema da análise. É o caráter dessas notações aparentemente supérfluas que o crítico investiga nesse texto.

Parte dos detalhes insignificantes introduzidos na narrativa pode ser analisada como “enchimento”. Nesse sentido, teriam “um valor funcional indireto, na medida em que [...]

²¹ Em *Inocência* utiliza-se imagem semelhante para descrever o renascimento da natureza depois da longa seca e das inevitáveis queimadas que a acompanham: “É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos”. Ver Visconde de Taunay, op. cit., p. 10.

²² O arcaísmo representa um dos mais importantes traços distintivos do sertão, manifestando-se, por exemplo, em algumas imagens utilizadas por Euclides da Cunha, como a comparação do vaqueiro a um “guerreiro antigo” ou “campeador medieval” (p. 182), ou a visão de Canudos como a “Tróia de taipa dos jagunços” (p. 169), com as suas casas que parecem “paródia grosseira da antiga morada romana” (p. 233). Na base dessas comparações, pode-se reconhecer a percepção do sertão como terra arcaica, frisada pelo autor já na “nota preliminar” que abre seu livro, quando afirma que o homem do litoral se encontra separado dos seus patrícios do interior “por uma coordenada histórica — o tempo”. E completa: “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado” (p. 86). Ver Euclides da Cunha, *Os sertões*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985. [1ª ed. 1902] A idéia do sertão como terra antiga aparece também em *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo, a certa altura de sua fala, descreve-o como “sertão velho de idades”. Ver João Guimarães Rosa, op. cit., p. 410.

²³ Roland Barthes, “O Efeito de Real”, in Vários autores, *Literatura e semiologia*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1972, p. 37.

constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e podem assim ser recuperados finalmente pela estrutura”.²⁴ Se voltarmos aos quadros da natureza pintados em *O sertanejo*, veremos que eles apresentam elementos dessa espécie. A própria localização de dois deles, situados mais ou menos no início das duas partes em que se divide o romance, é significativa do caráter preparatório que o narrador pretendia lhes imprimir. No primeiro e no terceiro quadros, localizados, respectivamente, no começo da primeira e da segunda partes da narrativa, são introduzidos elementos que preparam as cenas que se lhes seguem. No primeiro painel, por exemplo, a descrição da chapada no tempo da seca prepara (e não apenas como índice de atmosfera) o episódio do incêndio. “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” (p. 533). Esse incidente dá lugar à primeira façanha de Arnaldo, que salva D. Flor do perigo que a ameaça, e suas conseqüências irão se desdobrar por vários capítulos, nos quais o sertanejo investiga as causas da queimada e pune o responsável por ela. Ainda nesse primeiro painel, a descrição dos cardos e carnaúbas como símbolos da sobriedade e da perseverança, as maiores virtudes cearenses, é claramente um índice de caráter das personagens, possuindo, assim, uma função produtiva no interior da narrativa.

O quadro da natureza no auge da estação das chuvas, colocado no início da segunda parte do romance, também pode ser interpretado, seguindo a pista fornecida por Barthes, como dotado de um valor “atmosferial”, na medida em que fornece um palco cujo brilho está à altura da cena que nele se irá desenrolar. Nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*, Alencar havia

²⁴ Idem, *ibidem*, pp. 35-6.

criticado Magalhães pelo desnível entre as descrições do país e a grandeza da ação narrada: “Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento.”²⁵ A valorização de um fundo ou moldura que realce o heroísmo dos personagens e a grandiosidade da ação aparece formulada de forma bastante clara na passagem de *O guarani* em que Ceci, sozinha com Peri no meio da floresta, depois da destruição da casa de Dom Antonio de Mariz, repara pela primeira vez na beleza do índio: “Como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição de seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva”.²⁶ Para Alencar, o cenário deve ser construído como elemento revelador não apenas de características dos personagens mas também da própria ação que irá acolher.²⁷ Na segunda parte de *O sertanejo* são narrados dois dos episódios mais grandiosos do romance, a vaquejada e a luta final contra os homens de Marcos Fragoso. A descrição da natureza no auge da estação das águas, quando ela exhibe toda sua força e “pompa tropical” (p. 624), fornece o cenário adequado para realçar o caráter épico da ação.

Entretanto, nem todo detalhe pode ser analisado como índice de caráter ou atmosfera. Toda narrativa, diz Barthes, é pródiga em notações insignificantes, que se esgotam em si mesmas e parecem irredutíveis a qualquer função. É nesse ponto que o ensaísta chega ao problema da

²⁵ José de Alencar, *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*, in: *Obra completa*, v. IV, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1960, p. 870.

²⁶ Idem, *O guarani*, ed. cit., v. II, pp. 286-87.

²⁷ Segundo Valeria De Marco, há na abertura de *O guarani* “uma exemplar combinação de traços característicos de Alencar: de um lado, é possível observar as marcas de uma concepção teatral do enredo, pois o narrador inicia sua obra com a construção do cenário — título do primeiro capítulo; de outro, a elaboração do espaço como elemento revelador da feição das personagens e dos conflitos narrativos. Assim o cenário transcende sua função primeira de pano de fundo, ganha tons e sons das paixões que nele se desenvolvem, configurando o espaço anímico, na justa medida da narrativa romanesca, na medida adequada para atribuir, ao caráter plástico da descrição, o poder de pulsar”. Ver Valeria De Marco, *A perda das ilusões*, ed. cit., p. 9.

descrição: “A notação insignificante [...] aparenta-se à descrição [...]; desta forma é sublinhado o caráter enigmático de toda descrição”.²⁸ Seu enigma vem do fato de que, em meio a um sistema de funções antecipatórias, ela “não tem marca preditiva nenhuma; ‘analógica’, sua estrutura é puramente somatória”.²⁹ A análise da função da descrição na narrativa adquire então o caráter de investigação do significado daquilo que aparentemente não possui nenhum significado. “Tudo, no discurso narrativo, é significativo, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente [...] a significação dessa insignificância?”³⁰ Barthes encontra a resposta a essa questão na retórica antiga, que reconhecia na descrição a função estética da busca do belo. Sobrevivendo à morte do código retórico como conjunto de regras para a formulação do discurso, o fim estético da descrição atravessa os séculos e chega até a literatura realista:

Se damos um salto até Flaubert, nos apercebemos de que o fim estético da descrição é ainda muito forte. Em *Madame Bovary*, a descrição de Rouen (referente real, se preferir) está submetida às restrições tirânicas do que realmente é preciso chamar de verossímil estético, como bem o demonstram as correções feitas a essa peça no curso de seis redações sucessivas. Vê-se primeiramente que as correções não procedem, de maneira alguma, de uma consideração cada vez maior do modelo: Rouen, visto por Flaubert, continua sempre o mesmo, ou mais exatamente, se muda alguma coisa de uma versão para outra, é unicamente por ser necessário restringir uma imagem ou evitar uma redundância fônica reprovada pelas regras do bom estilo, ou ainda “encaixar” uma feliz expressão bem contingente; vê-se, em seguida, que o tecido descritivo, que parece, à primeira vista, conceder uma grande importância (por sua dimensão, o cuidado do detalhe) ao objeto *Rouen* não é mais que uma espécie de fundo destinado a receber as jóias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que reveste a preciosa substância simbólica, como se, em Rouen, importassem apenas as figuras de retórica, às quais a vista da cidade se presta [...]; vê-se enfim que toda a descrição é construída visando aparentar Rouen a uma pintura [...].³¹

Dois aspectos levantados pela análise de Barthes podem ajudar-nos a compreender os painéis da natureza no romance de Alencar, a saber, o caráter estético da descrição e a questão da

²⁸ Roland Barthes, op. cit. pp. 36-7.

²⁹ Idem, ibidem, p. 37.

³⁰ Idem, ibidem, p. 38.

³¹ Idem, ibidem, p. 39.

verossimilhança. Quanto ao primeiro, Alencar já o havia discutido exaustivamente a propósito d'*A confederação dos tamoios*. Parte dos defeitos do poema estaria na inépcia de suas descrições da natureza, analisadas por Alencar em diversas passagens das cartas:

Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto.

Se me perguntarem o que falta, decerto não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro.³²

Até aqui, ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons.³³

Em vez de pintar-nos a cena, em suas vastas proporções, em vez de traçar um quadro grandioso, o Sr. Magalhães preferiu descrever os detalhes [...].

Um pintor que desejando pintar uma tempestade em vez da cena majestosa da natureza, se ocupasse em pintar uns barquinhos no mar acossados pelo vento, faria um quadro defeituoso; o mesmo sucedeu ao poeta que desprezou a harmonia do todo pela minúcia dos detalhes.³⁴

As observações de Alencar sobre o poema de Gonçalves de Magalhães têm sido interpretadas como uma declaração do que o autor buscaria realizar em sua obra. Para Aderaldo Castello, "as *Cartas sobre 'A confederação dos tamoios'* [...] visavam mais à revelação da estética do autor do que à crítica ao poema citado".³⁵ Podemos, então, ler as críticas às descrições de Magalhães como uma afirmação da forma que essas passagens deveriam assumir no romance. A primeira coisa que chama a atenção nos trechos citados acima é a atribuição de um valor estético à descrição: para Alencar, os painéis pintados por Gonçalves de Magalhães falham por serem despídos de poesia. O quadro da natureza surge como o lugar privilegiado da poesia na epopéia, e,

³² José de Alencar, *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, ed. cit., p. 864.

³³ Idem, *ibidem*, p. 871.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 921, nota 8.

³⁵ José Aderaldo Castello, *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*, São Paulo, Seção de publicações da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953, p. IX. Ver também p. XXIX: "tudo indica que as *Cartas sobre 'A confederação dos tamoios'* foi o prefácio que ele escreveu aos seus próprios romances, particularmente os indianistas".

para que essa poesia fosse digna do gênero em que se inseria, deveria ser tão elevada quanto a ação narrada. Em *O sertanejo*, a “riqueza de imagens” e o “luxo da fantasia”, cuja ausência o autor censurava no poema de Magalhães, traduzem-se no tom solene e nas comparações “nobilitantes” das descrições, nas quais tudo é sublime e grandioso:

Era por formosa manhã de dezembro, a terceira que raiava depois da chegada do fazendeiro à sua casa da Oiticica.

Assomando sobre o capitel da floresta erguida no oriente como o pórtico do deserto, o sol coroado da magnificência tropical dardejava o olhar brilhante e majestoso pela terra, que se toucara de toda a sua louçania para receber no tálamo da criação ao rei da luz. (pp. 566-67)

Essa passagem é o início do segundo painel da natureza, no qual se descreve o renascimento do sertão com a chegada das primeiras chuvas do inverno (“Dessa terra combusta por longo e abrasado estio, já ressumam os viços que anunciam a poderosa expansão de sua fecundidade” — p. 567). O caráter elevado que o narrador pretende imprimir à descrição se evidencia pela escolha de alguns vocábulos (“assomando”, “coroadado”, “dardejava”, “toucara”, “louçania”) e pela feição de imagens como “capitel da floresta”, “pórtico do deserto”, “olhar brilhante e majestoso”, que culminam na idéia da terra recebendo o “rei da luz” no “tálamo da criação” para propiciar o renascimento da natureza. Certamente, o tom dessas descrições colaborou para que o romancista cearense se tornasse suspeito para o leitor de hoje, que vê com desconfiança essas passagens recorrentes em sua obra. Entretanto, o tratamento estilístico das frases — dotadas muitas vezes de ritmo bem marcado e repletas de assonâncias e aliterações — valoriza em muito as descrições de Alencar, que, ao contrário daqueles autores mencionados por Alexandre Eulálio, era um escritor com total domínio sobre a matéria-prima de sua arte. “No romantismo, — diz Antonio Candido — é o grande artista da ficção, dotado não apenas da capacidade básica da narrativa como do senso apurado do estilo. Neste setor os seus defeitos são

os do tempo". Apesar dos defeitos, pode-se "sentir o seu excelente e variado estilo, como aparece principalmente n'*O guarani*, *Iracema*, *Lucíola*, *Senhora* e *O sertanejo*".³⁶

A referência constante à pintura (que segundo alguns autores serviu de modelo para o desenvolvimento da técnica descritiva no romance)³⁷ também chama a atenção nas observações de Alencar sobre os quadros da natureza de *A confederação dos tamoios*. No estudo que fez sobre a polêmica em torno do poema de Gonçalves de Magalhães, Aderaldo Castello ressaltou a importância para a estética romântica da aproximação da poesia à pintura e à música.³⁸ Compreendendo a palavra como "as vestes do pensamento", o autor romântico procurava ressaltar seus aspectos plásticos e sonoros, de maneira a aproveitar toda sua força sugestiva.

Outro problema discutido por Barthes a propósito da descrição de Rouen que pode auxiliar a compreensão dos quadros da natureza em *O sertanejo* é a questão da verossimilhança. Ao relacionar a função da descrição na narrativa com a busca do "belo" prevista pela retórica antiga, Barthes observa que na Idade Média "a descrição não estava sujeita a nenhum realismo; pouco importa sua verdade (ou mesmo sua verossimilhança); [...] só conta a sua sujeição ao gênero descritivo; o verossímil não é aqui referencial, mas abertamente discursivo: são as regras genéricas do discurso que fazem as leis".³⁹ Apesar de reconhecer em *Madame Bovary* o mesmo fim estético da descrição previsto pela retórica (perceptível através da análise das várias versões da representação da cidade), Barthes observa que o painel construído por Flaubert responde também a imperativos realistas: "é provável que, ao se chegar a Rouen de diligência, a vista que se teria descendo pela encosta [...] não seria objetivamente diferente do panorama que Flaubert

³⁶ Antonio Candido, op. cit., pp. 232 e 233.

³⁷ Para D. S. Bland, por exemplo, "we have to recognize that, in its early days at least, the novel owed a great deal to the practice of the landscape painters in the matter of natural description". Ver D. S. Bland, "Endangering the reader's neck: background description in the novel", in Philip Stevick, *The theory of the novel*, Free Press, 1967, p. 314.

³⁸ José Aderaldo Castello, op. cit., p. XVII e ss.

³⁹ Roland Barthes, op. cit., p. 38.

descreve”.⁴⁰ As “restrições estéticas” que orientariam as modificações da descrição com vistas à sua adequação ao belo estilo estariam, agora, misturadas a “restrições referenciais” desconhecidas pela retórica. Essa mistura, longe de ser um empecilho, teria uma dupla vantagem:

de um lado, a função estética detém o que se poderia chamar vertigem da notação; [...] se não estivesse submetida a uma escolha estética ou retórica, qualquer vista seria inesgotável pelo discurso: haveria sempre um cantinho, um detalhe, uma inflexão de espaço ou cor a relatar; de outro lado, colocando o referente pelo real, fingindo segui-lo como escravo, a descrição realista evita deixar-se arrastar a uma atividade fantasmática (precaução que se acreditava necessária à ‘objetividade’ da relação) [...].⁴¹

A interpenetração de finalidades retórico-estéticas e de imperativos realistas traria, então, um equilíbrio para a descrição, evitando que ela descaísse quer na enumeração infinita dos detalhes do modelo, quer na mais pura fantasia. Parece lícito concluir, a partir das observações de Barthes, que o ponto desse equilíbrio pode variar bastante de acordo com as tendências do autor e de sua época, pendendo ora para um, ora para outro pólo da relação. No caso de Alencar, o pólo privilegiado é o estético, como se percebe a partir de suas observações sobre *A confederação dos tamoios*. Grande parte das censuras feitas por Franklin Távora às descrições de *Iracema* e *O gaúcho* atacava exatamente o excesso de imaginação que o autor teria empregado na representação do cenário:

Ao passo que Cooper daguerreotipa a natureza, Sênio, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação [...].⁴²

A imaginação atrofiada nas cidade só pode procriar a mentira, a falsidade, quando quer estampar ações e figuras da vida florestal ou do deserto. Não é a leitura isolada, embora dos mais escolhidos modelos, que dará a expressão fiel da natureza. É preciso contemplá-la, receber impressões face a face com o desconhecido, experimentar verdadeiramente todas as sensações da inspiração não fictícia, mas real.⁴³

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 40.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 40.

⁴² Franklin Távora, *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 14.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 16.

Para Távora, animado pela crença na observação professada pela nova geração,⁴⁴ Alencar levava longe demais a idealização da natureza, deturpando a realidade. Contudo, se aceitarmos a leitura de Barthes, teremos de admitir que a justificativa da descrição reside não na sua funcionalidade ou proximidade ao referente externo, e sim num padrão ou modelo de representação.⁴⁵ Mais do que a adequação ao referente, o que determina a sua presença e feição é o ajustamento às convenções literárias do gênero no qual se insere. Percebendo isso, o melhor argumento que Alencar apresentou em sua defesa foi dizer que a sua perspectiva não era realista, mas poético-idealizante.⁴⁶ Nesse sentido, os modelos das descrições da natureza em *O sertanejo* não devem ser buscados nos campos do interior do Ceará, mas nas páginas de Chateaubriand, Bernardim de Saint-Pierre e do próprio Fenimore Cooper. A verossimilhança aqui deve ser entendida como adaptação ao modelo literário, como verossimilhança discursiva, não como fidelidade ao real. Para Gomes de Almeida, “em atitude análoga à que desenvolve com relação ao herói, Alencar vai também submeter o espaço sertanejo a um processo de idealização mítica: seja o espaço concebido enquanto ambiente natural (paisagem), seja enquanto meio sócio-cultural no qual se desenrola a ação.”⁴⁷

Na construção desse espaço literário, o autor utilizou-se de tópicos tomados à complexa visão da natureza desenvolvida pelo romantismo, especialmente no que diz respeito à oposição do campo à cidade e à exaltação dos aspectos agrestes do mundo natural.⁴⁸ No Brasil, um dos

⁴⁴ Tomando o ano de 1872 como um “divisor de águas” e “ponto de encontro” de tendências diversas, Wilson Martins analisa as *Cartas a Cincinnati* como “um documento expressivo do choque de gerações em 1871-1872, na medida mesmo em que contestavam o patriarcado literário de Alencar”. Ver op. cit., v. III, pp. 368 e 370.

⁴⁵ “Por sorte, se bem que a descrição de Rouen seja perfeitamente ‘impertinente’ em relação à estrutura narrativa de *Madame Bovary* (não se pode ligá-la a nenhuma seqüência funcional, nem a nenhum significado caracterial, atmosférico ou sapiencial), ela não é de forma alguma escandalosa, encontra-se justificada, se não pela lógica da obra, pelo menos pelas leis da literatura: seu ‘sentido’ existe, depende da conformidade, não ao modelo, mas às regras culturais da representação”. Roland Barthes, op. cit., pp. 39-40.

⁴⁶ Ver citação de *Como e porque sou romancista* na página 22 desta dissertação.

⁴⁷ Gomes de Almeida, op. cit., p. 60.

⁴⁸ Para uma discussão das origens dessa visão de mundo na Inglaterra, ver Keith Thomas, *O homem e o mundo natural*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1988. Analisando as mudanças de atitude do homem em relação à

principais responsáveis pela divulgação do imaginário romântico relacionado à vida em meio à natureza foi o romance *Paulo e Virgínia* (1788), de Bernardin de Saint-Pierre, no qual a pureza de caráter e o idílio dos protagonistas ligavam-se ao isolamento do cenário campestre da Ilha de França, onde “a bondade natural das crianças desenvolvia-se, dia a dia”.⁴⁹ Em artigo publicado por ocasião do centenário do Visconde de Taunay, Brito Broca afirma que o modelo fornecido por Saint-Pierre se tornou uma verdadeira obsessão entre escritores do Novo Mundo, que tentavam fazer um “*Paulo e Virgínia* da América”. *Inocência* seria uma dessas tentativas: “O assunto desse livro filia-se a um tema essencialmente romântico: a supremacia da vida natural sobre os artifícios da civilização, pensamento de Rousseau, cuja sugestão é exercida principalmente através do *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint Pierre. O tema, muito em voga na Europa, nos meados do século passado, entrou logo em voga na América”.⁵⁰

Em José de Alencar, a contraposição do campo à cidade é tematizada em várias de suas obras, constituindo-se num dos principais filtros através dos quais o autor forjou imagens das diversas regiões retratadas em suas narrativas. Em nenhum de seus romances essa oposição foi tão explorada quanto em *O tronco do ipê* (1871), ambientado no Vale do Paraíba, num espaço que se pode denominar, sem qualquer sentido pejorativo, roceiro. Também a roça seria uma zona

natureza ocorridas na Inglaterra entre 1500 e 1800, o autor fornece uma explicação de ordem sócio-econômica para o surgimento da voga literária de valorização do campo em detrimento da cidade. Observando que a concepção que se tinha desses espaços alterou-se de forma profunda no período por ele estudado, Keith Thomas afirma que “nos tempos da Renascença, a cidade fora sinônimo de civilidade, o campo de rudeza e rusticidade. Tirar os homens de uma floresta e encerrá-los numa cidade era o mesmo que civilizá-los” (p. 290). Contudo, à medida que o ambiente urbano se deteriorava com as transformações trazidas pela industrialização, essa avaliação foi se modificando, e os moradores das cidades passaram a ansiar cada vez mais “pelas delícias *imaginadas* da vida rural” (p. 292 — grifo nosso). A princípio, era o ar do campo e as suas belezas que atraíam os moradores da cidade, mas logo essas vantagens físicas receberam uma conotação moral: “no pensamento da época, a objeção à vida urbana referia-se menos ao ambiente físico da cidade do que ao comportamento moral de seus habitantes” (p. 293). Dessa forma, ao lado de um ar mais puro e de paisagens mais belas, o campo também inspiraria sentimentos e comportamentos mais puros e belos do que os gerados pela cidade, poluída por vícios e imoralidades. Independentemente de corresponder ou não à verdade (o autor demonstra o quanto essa percepção do campo como símbolo de inocência era equivocada e mistificadora) essas idéias ganham força e, no século XVIII, transformam-se em moda literária, produzida e consumida em sofisticados círculos urbanos.

⁴⁹ Bernardin de Saint Pierre, *Paulo e Virgínia*, São Paulo, Ed. Ícone, 1986, p. 18.

⁵⁰ Brito Broca, *Papéis de Alceste*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1991, p. 206.

fronteiriça, um espaço de intersecção formado pelas bordas do sertão e das regiões mais densamente povoadas. Para Alceu Amoroso Lima, ela “é o campo, ou o povoado, próximo à cidade ou ao litoral, que ainda não possui o caráter áspero e rude do deserto e já não é a cidade com sua vida agitada e cosmopolita [...]”. Participa de uma e de outra coisa, repetindo os gestos da cidade no cenário dos campos”.⁵¹ A roça é o campo, mas um campo cuja natureza já se encontra domesticada e convertida em terra de cultura.⁵²

Esse caráter fronteiriço a torna propícia para o estudo dos contrastes entre o campo e a cidade. Em *O tronco do ipê*, a proximidade do cenário com a corte é fundamental para o desenvolvimento da narrativa, que tematiza os confrontos entre natureza e civilização, nacional e estrangeiro, original e imitado, afirmando sempre a supremacia do primeiro membro de cada um desses pares opostos. Ao introduzir na fazenda pessoas oriundas da cidade, o ficcionista cria a situação ideal para comparar os dois mundos, personificados nas figuras de Alice, a menina da roça, e Adélia, criada na corte. A primeira, “tinha certa vivacidade e petulância que revelavam a flor agreste, cheia de seiva, e habituada a se embalar ao sopro da brisa ou a beber a luz esplêndida do sol”, enquanto a segunda possuía “um certo ar de languidez, que se nota nas flores dos jardins, assim como nas moças criadas sob a atmosfera enervadora da cidade”. A preferência que o narrador tem por Alice e por tudo que ele representa nela é explícita: “Quem visse as duas meninas, acharia sem dúvida mais bonita Adélia, porém gostaria muito mais de Alice”.⁵³ O que a torna mais atraente é o aspecto “originalmente brasileiro” do seu comportamento. Como esse

⁵¹ Alceu Amoroso Lima, *Afonso Arinos*, ed. cit., p. 100. Para Antonio Candido, “*O tronco do ipê* e *Til* (1872) inauguram o romance *fazendeiro*, a descrição da vida rural já marcada pelas influências urbanas”. Ver op. cit., p. 222.

⁵² Em *Til*, a fazenda das Palmas, palco da ação, “ficava no meio de uma bela floresta virgem, porventura a mais bela e frondosa, das que então contava a Província de São Paulo, e foram convertidas a ferro e fogo em campos de cultura. Daquela que borda as margens de Piracicaba, e vai morrer nos campos de Ipu, ainda restam grandes matas, cortadas de roças e cafezais. Mas dificilmente se encontram já aqueles gigantes da selva brasileira, cujos troncos enormes deram as grandes canoas, que serviram à exploração de Mato Grosso”. José de Alencar, *Til*, ed. cit., p. 22.

⁵³ Idem, *O gaúcho e O tronco do ipê*, ed. cit., pp. 179-80.

caráter lhe foi inspirado pelo ambiente campestre com que se confunde, o elogio à personagem se estende ao próprio cenário e reafirma a superioridade do campo, idealizado como símbolo da pureza e repositório de valores genuinamente nacionais.

Em *O sertanejo*, o mesmo sistema de idéias orienta a avaliação do cenário. “A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações” (p. 527), observa o narrador na abertura do romance. Percebido como “campo”, o sertão era investido de toda carga positiva que, segundo a visão da época, o caracterizava.⁵⁴ Da perspectiva romântica, sua superioridade advinha da força e das qualidades emanadas da natureza, e não se restringia aos seus aspetos físicos, mas, como veremos no próximo capítulo, refletia-se também no estado moral do homem.

A valorização do cenário campestre pela literatura romântica foi acompanhada por uma mudança na maneira de se avaliar a natureza.⁵⁵ Irving Babbitt observa que na poesia pastoral clássica, seu papel era de mero pano de fundo para a ação humana, e quando ela ascendia ao primeiro plano, era uma paisagem cultivada e transformada pela mão do homem.⁵⁶ Seus aspectos

⁵⁴ Uma das primeiras coisas que chama a atenção do leitor de hoje nas imagens do espaço sertanejo criadas por Alencar e por outros autores do seu tempo é o fato de elas serem dotadas de um valor extremamente positivo (ao contrário do que acontece atualmente, quando, vinculadas às idéias de seca e de miséria, assumem significado basicamente negativo). Não se deve imaginar, contudo, que as imagens do sertão no século XIX fossem feitas apenas de elementos positivos e que as de hoje sejam totalmente negativas. Evidentemente, ontem e hoje encontramos traços positivos e negativos nas suas representações. A própria atitude de pessoas que se recusavam a admitir morar no sertão, apontada por Richard Burton e por Saint-Hilaire (ver citações nas páginas 5 e 6), é reveladora do quanto esse espaço já era visto com desconfiança no século passado (ao menos pelas pessoas que nele viviam e, por isso, estariam menos propensas a idealizá-lo).

⁵⁵ Segundo Keith Thomas, o objetivo precípua do homem no início da idade moderna era derrubar as matas e cultivar a terra, impondo-lhes a ordem humana, caracterizada pela simetria e por padrões formais. O gosto por formas regulares e o reconhecimento da ordem como elemento essencial ao conceito de beleza manifestavam-se também na jardinagem e na arquitetura: “para os teóricos neoclássicos do século XVII, era incontestável que as figuras geométricas intrinsecamente eram mais belas que as irregulares” (p. 305). No decorrer do século XVIII, entretanto, essa concepção alterou-se radicalmente, e a natureza selvagem passou a ser objeto de apreço. As montanhas, anteriormente encaradas com repulsa, passaram a ser procuradas pela qualidade do ar e pela beleza de suas vistas. De forma semelhante ao que ocorrera com o campo, que passou a ser exaltado primeiro por seus aspectos físicos e depois por suas pretensas qualidades morais, “a paisagem agreste e estéril deixara de ser objeto de aversão para se tornar fonte de renovação espiritual” (p. 307). Ver Keith Thomas, op. cit.

⁵⁶ Ver Irving Babbitt, *Rousseau and romanticism*, New York, Meridian Books, 1955, p. 211: “Nature interests them [the ancients] as a rule less for its own sake than as a background for human action; and when they are concerned primarily with nature, it is a nature that has been acted upon by man. They have a positive shrinking from wild and

incultos pareciam então desordenados e destituídos de qualquer atrativo: “wild nature the neo-classicist finds simply repellent”.⁵⁷ O romantismo vem transformar essa visão, opondo ao cenário convencionalizado do classicismo o “culto à natureza primitiva”.⁵⁸ Segundo Antonio Candido, “a natureza superficial e polida dos neoclássicos parece percorrida de repente por um terremoto: o que se preza agora são seus aspectos agrestes e inacessíveis — montanha, cascata, abismo, floresta, que irrompem de sob colinas, prados e jardins”.⁵⁹ É essa natureza indômita que será valorizada pelo romantismo e convertida num dos seus principais *topoi*, difundindo-se não apenas através da literatura como também da pintura.

Em concordância com essa sensibilidade, são as paisagens incultas que Alencar privilegia em seus romances. Tome-se, por exemplo, o terceiro painel da natureza pintado em *O sertanejo*, no qual, acompanhando o comboio do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, que se dirige ao local onde se irá realizar uma montería, o narrador descreve a paisagem descortinada pelos viajantes:

Tinha nascido o sol.

Aos primeiros raios que partiam do oriente e se desdobravam pela terra como uma vaga de luz, a natureza, rorejante dos orvalhos da noite, expandiu-se em toda a sua pompa tropical.

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

De um lado, para o norte, os tabuleiros com uma vegetação pitoresca e original [...].

Do outro, o campo coberto de matas, no meio das quais destacam-se as clareiras, tapetadas de verde grama e fechadas por cúpulas frondosas, como rústicos e graciosos camarins.

Além a várzea, [...] coberta de grandes lagoas formadas pelas águas das chuvas recentes.

Do seio desse dilúvio surge uma criação vigorosa e esplêndida, que parece virgem ainda, tal é a seiva que exuberava da terra e rompe de toda a parte nos abrolhos e renovos. (p. 624)

São sempre os aspectos selvagens da natureza que atraem o olhar do narrador: o “sertão ainda inculto”, coberto por uma “vegetação pitoresca e original”, as “brenhas” (p. 546) e

uncultivated nature.” De forma semelhante, Simon Schama observa que “não é exagero dizer que a civilização clássica sempre se definiu em oposição às florestas primitivas”. Ver op. cit., p. 92.

⁵⁷ Irving Babbitt, op. cit., p. 213.

⁵⁸ Idem, ibidem, pp. 209-10.

⁵⁹ Antonio Candido, op. cit., p. 30.

“espessuras” (p. 645), as “florestas ainda virgens” e os “vastos campos incultos” (p. 637), a “floresta emaranhada” (p. 646), a “selva espessa” (p. 624). Do ponto de vista romântico, os campos virgens, cobertos de mato, conservam a força da natureza incontaminada pela ação domesticadora do homem.

Segundo a nova sensibilidade, os influxos positivos da natureza não se faziam sentir apenas no âmbito físico, eles eram vistos como um fator de renovação espiritual. “Em fins do século XVIII, o apreço pela natureza, e particularmente pela natureza selvagem, se convertera numa espécie de ato religioso. A natureza não era só bela, era moralmente benéfica”.⁶⁰ Para Irving Babbitt, esse aspecto religioso assumido pelo culto à natureza decorria da sua associação com a idéia de infinito.⁶¹ O homem de sensibilidade, sentindo-se deslocado na sociedade, refugiava-se na natureza, onde, entrando em contato com a grandiosidade da criação, reconhecia o Criador. “In the woods, we return to reason and faith”, afirma Ralph Waldo Emerson, em texto de 1836. “Standing on the bare ground, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, — all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God.”⁶² No espaço privilegiado da selva, o homem despir-se-ia de todo sentimento egoísta e se fundiria com a natureza e com o próprio Criador.

No caso de Alencar (como também no de outros autores brasileiros do período), *O gênio do cristianismo* foi uma das principais fontes de sugestões para a compreensão da natureza de uma perspectiva religiosa. Em Chateaubriand, as maravilhas do mundo natural são provas da existência de Deus. O ateu não as vê, pois, se o fizesse, teria que reconhecer na organização das coisas, dispostas de maneira a possibilitar a existência da vida, a manifestação de um ordenador.

⁶⁰ Keith Thomas, op. cit., p. 309.

⁶¹ Ver Irving Babbitt, op. cit., p. 219 e ss.

⁶² Ralph Waldo Emerson, “Nature”, in *Selected essays*, New York, Penguin Books, 1985, p. 39.

Essa constatação é mais evidente naqueles recantos onde a natureza ainda se conserva intacta: “Não é num curral de feras, onde os segredos de Deus estão como em jaulas, que se aprende a conhecer a sabedoria divina: é necessário surpreender, nos desertos, esta sabedoria, para jamais negar-lhe a existência: dos reinos da solidão, *regnas solitudinis*, volta crente o ímpio que lá foi”.⁶³ O deserto inculto, no qual a natureza se conserva próxima ao estado em que saiu das mãos de Deus, seria, portanto, o lugar onde se poderia perceber de forma mais direta a presença do criador. Mas, para reconhecê-la, deveria concorrer também o olhar do homem. Sob esse aspecto, o catolicismo teria representado um avanço em relação à perspectiva clássica, que impediria o homem de enxergar a natureza. Para Chateaubriand, a mitologia,

povoando o universo de elegantes fantasmas, tirava à criação a sua gravidade, grandeza e solidão. Foi preciso que o cristianismo viesse afugentar essa turba de faunos, sátiros e ninfas, para restituir às grutas o seu silêncio, e aos bosques a sua poesia cismadora. O nosso culto deu aos desertos um colorido mais melancólico, vago e sublime; [...] o verdadeiro Deus, restaurado em suas obras, deu à natureza a sua imensidade.⁶⁴

Comparando a poesia “antiga” com a “moderna”, o autor sustenta que a primeira desconhecia a arte da descrição, e comenta: “Oh! quanto o poeta cristão é mais favorecido na solidão onde Deus divaga com ele! Livres dessa chusma de ridículos deuses que os assediavam de todas as partes, os bosques encheram-se de uma divindade imensa. O dom de profecia e sapiência, o mistério e a religião, parecem eternamente habitar em suas sagradas profundezas”.⁶⁵ Dessa perspectiva, os territórios incultos se convertem no lugar privilegiado para o contato com o criador. Por uma associação que vincula as vastidões desertas com a idéia do infinito e de Deus, a natureza se transforma num grande templo e passa a ser compreendida como local de retiro,

⁶³ François René Chateaubriand, *O gênio do cristianismo*, Trad. de Camillo Castello Branco, Porto, Livraria Lello & Irmão Ed., s.d., p. 121.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 305.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 306.

contemplação e oração. No coração da floresta, onde todos os animais e plantas louvam o criador, o homem cristão de Chateaubriand sente-se como que de volta à casa do Pai, anseia por fundir-se com a natureza e, junto dela, louvá-lo também.

Alencar, que tem no escritor francês o seu grande modelo para descrição da natureza de uma perspectiva mística, comunga dessa visão.⁶⁶ Nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, traduz e cita trechos da *Viagem à América*, de Chateaubriand, apontando-os como exemplo do que Gonçalves de Magalhães deveria ter feito nas passagens descritivas de seu poema, "mas que infelizmente ficou no fundo do seu tinteiro". Um dos trechos apresentados alude exatamente à relação entre a floresta e a idéia de infinito:

Quem pode exprimir o que se sente entrando nessas florestas tão velhas como o mundo, e que ainda podem dar uma idéia do que era a criação quando saiu das mãos de Deus? O dia, projetando-se através da folhagem, espalha na profundidade da mata uma luz vacilante e móbil que dá aos objetos uma grandeza fantástica. Daí a pouco a floresta torna-se mais sombria, a vista apenas distingue troncos que se sucedem uns aos outros, e que parecem unir-se alongando-se. A idéia do infinito apresenta-se ao meu espírito.⁶⁷

Comentando os trechos citados, o polemista ressalta o "sentimento profundo de poesia e religião" que se respira na prosa de Chateaubriand.⁶⁸

Todas essas idéias sobre a natureza aparecem reunidas numa carta de 1868 na qual Alencar apresentava Castro Alves a Machado de Assis. O cenário descrito no texto é a Tijuca, onde o romancista recebeu o poeta baiano, então de passagem pelo Rio de Janeiro com destino a São Paulo, onde pretendia concluir o curso de Direito iniciado em Olinda:

O senhor conhece esta montanha encantadora. A natureza a colocou a duas léguas da corte, como um ninho para as almas cansadas de pousar no chão.

⁶⁶ Ver José de Alencar, *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p. 60: "Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand [...]"

⁶⁷ François René Chateaubriand, *Viagem à América*, traduzido e citado por José de Alencar, *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, ed. cit., p. 904.

⁶⁸ José de Alencar, *ibidem*, p. 905.

Aqui tudo é puro e são. O corpo banha-se em águas cristalinas, como o espírito na limpidez deste céu azul.

Respira-se à larga, não somente os ares finos que vigoram o sopro da vida, porém aquele hálito celeste do Criador, que bafejou o mundo recém-nascido. Só nos ermos em que não caíram ainda as fezes da civilização, a terra conserva essa divindade do berço.

Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus. A Tijuca é um escabelo entre o pântano e a nuvem, entre a terra e o céu. O coração que sobe por este genuflexório, para se prostrar ao pé do Onipotente, conta três degraus; em cada um deles, uma contrição.

No alto da Boa Vista, quando se descortina longe, serpejando pela várzea, a grande cidade réptil, onde as paixões pululam, a alma que se havia atrofiado nesse foco do materialismo, sente-se homem. Embaixo era uma ambição; em cima contemplação.

Transpondo esse primeiro estágio, além, para as bandas da Gávea, há um lugar que chamam Vista Chinesa. Este nome lembra-lhe naturalmente um sonho oriental, pintado em papel de arroz. É uma tela sublime, uma decoração magnífica deste inimitável cenário fluminense. Dir-se-ia que Deus entregou a algum de seus arcanjos o pincel de Apeles, e mandou-lhe encher aquele pano de horizonte.

Então o homem sente-se religioso.

Finalmente, chega-se ao Pico da Tijuca, o ponto culminante da serra, que fica do lado oposto. Daí os olhos deslumbrados vêem a terra, como uma vasta ilha a submergir-se entre dois oceanos, o oceano do mar e o oceano do éter. Parece que estes dois infinitos, o abismo e o céu, abrem-se para absorver um ao outro. E no meio dessas imensidades, um átomo, mas um átomo rei, de tanta magnitude. Aí o ímpio é cristão e adora o Deus verdadeiro.

Quando a alma desce destas alturas e volve ao pó da civilização, leva consigo uns pensamentos sublimes, que do mais baixo remontam à sua nascença pela mesma lei que faz subir ao nível primitivo a água derivada do topo da terra.⁶⁹

A citação é longa mas justificável, pois exemplifica com clareza diversos elementos da visão de mundo que estamos discutindo. Da perspectiva romântica, a natureza é um refúgio para o corpo e para a alma. Sair da cidade e subir a montanha é não apenas livrar-se das “fezes da civilização” como também ascender em direção a Deus. A floresta intocada conserva-se como era na origem, quando saiu das mãos do Criador. Quem sobe a montanha passa por três estágios. No primeiro, livre da “cidade réptil”, o coração se despe do materialismo da civilização e sente-se humano novamente. No segundo, diante da grandiosidade do cenário, surge o sentimento religioso. Finalmente, no terceiro, o homem torna-se cristão e reconhece o verdadeiro Deus.

⁶⁹ Idem, “Carta sobre Castro Alves”, in Afrânio Coutinho, *Caminhos do pensamento crítico*, v. 1, Rio de Janeiro, Cia Ed. Americana, 1974, pp. 112-13.

Em *O sertanejo*, Alencar procura imprimir às descrições da natureza a mesma dimensão religiosa. Há uma cena em que Arnaldo, da mata próxima à casa da Oiticica, acompanha à distância o terço que se reza na capela da fazenda. Seguindo o exemplo da “inculta Atalá”, que se ajoelha “diante de um tronco derrubado, como diante de um altar”,⁷⁰

o sertanejo adivinhando que estavam na reza ajoelhou também num ramo da árvore, e com sincero fervor acompanhou de longe no seu nicho agreste a oração que lá se estava elevando ao Senhor pela boa volta e feliz chegada do donos da Oiticica.

Começou a ladainha cantada.

O coro religioso, derramando-se pela floresta, impregnava-se dos ruídos e murmúrios da ramagem aflada pela brisa, o que lhe dava um timbre grave e sombroso.

Ainda que não se eximisse de todo ao místico sentimento de que se repassava essa melopéia cristã no seio da profunda solidão, o sentido do mancebo estava especialmente concentrado no esforço de abstrair do coro uma voz, para escutá-la, a ela somente. (p. 549)

Nessa cena, o que enaltece o valor do hino religioso, conferindo-lhe “místico sentimento”, “timbre grave e sombroso”, é a mistura com os ruídos que vêm da “profunda solidão” da floresta. O sertão é imaginado por José de Alencar como o “reino da solidão” de que falava Chateaubriand.

A mesma associação entre natureza e infinito que vimos em Ralph Waldo Emerson e em *O gênio do cristianismo*, surge também em *O sertanejo*. Quando Arnaldo está sozinho, no meio da floresta, “a fantasia arrebatava-o com a pujança que ela costuma adquirir nos ermos, em comunicação com o infinito que a envolve e a concebe no seio imenso que se chama a natureza” (p. 552). Outro ponto de contato entre a concepção alencariana e a exposta por Chateaubriand reside na finalidade que o mundo natural assume para os dois autores. Em *O gênio do cristianismo* a natureza tem duas funções: louvar o Criador e atender às necessidades humanas.⁷¹ Em *O sertanejo*, em consonância com essa idéia, o capitão-mor Campelo, repreendendo um

⁷⁰ François René Chateaubriand, *Atalá*, Lello e Irmão Ed., s.d., p. 16.

⁷¹ A natureza foi “primeiramente feita para Deus, e depois para o homem. De feito, o que ela diz são duas simples expressões: Deus glorificado por suas obras, e as necessidades do homem satisfeitas”. Idem, *O gênio do cristianismo*, ed. cit., p. 310.

homem por ter cortado um pé de carnaúba, afirma: “— A carnaúba é um presente do céu: é ela que na seca dá sombra ao gado, e conserva a frescura da terra. Quem corta uma carnaúba ofende a Deus, Nosso Senhor, e nós não podemos deixar sem castigo tão feio pecado” (p. 622).

O sentimento religioso presente na visão romântica da natureza foi importante não apenas no plano temático, ele também forneceu uma série de imagens para as descrições das florestas. Keith Thomas observa que “na era romântica, a analogia entre os bosques e a arquitetura eclesiástica tornou-se lugar-comum”.⁷² Apesar de dizer nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”* que, “se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado”, José de Alencar usou constantemente a arquitetura como termo de comparação para descrever a natureza.⁷³ Em *O sertanejo*, o narrador afirma que na mata “viam-se todos os moldes da arquitetura desde a coluna e a pirâmide até a cúpula e o zimbório” (p. 677). Na seca, o sertão “não é mais do que o vasto jazigo de uma natureza extinta” (p. 530).⁷⁴ No inverno, as clareiras parecem “tapetadas de verde grama e fechadas por cúpulas frondosas, como rústicos e graciosos camarins”, e as carnaúbas lembram “elegantes colunas” (p. 624). A copa do jacarandá sobre o qual Arnaldo gostava de dormir “bojava sobre a cúpula da floresta como a abóbada de um zimbório”, enquanto o céu estrelado sobre sua cabeça parecia uma “cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a tem nos mais suntuosos palácios” (p. 548). Numa manhã de dezembro, o sol assoma “sobre o capitel da floresta erguida no oriente como o pórtico do deserto”

⁷² Keith Thomas, op. cit., p. 258.

⁷³ José de Alencar, *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*, ed. cit., p. 865. A propósito da impossibilidade de um olhar sobre a natureza despidido de qualquer pressuposto cultural, ver o comentário de Simon Schama sobre o poema *Pan Tadeusz*, de Adam Mickiewicz: “nunca havia surgido um escritor da natureza que, confrontado com a mata primitiva, não recorresse ao vocabulário da arquitetura. Sendo impossível visualizar ou verbalizar a natureza em termos despojados de qualquer associação cultural, habitualmente se concebia o interior da floresta como um espaço vivo, uma câmara abobadada”. Ver Simon Schama, op. cit., p. 68.

⁷⁴ Em “Ode to the West Wind” (1819), Shelley já aproximara a natureza morta a um cemitério. No poema, o inverno é comparado a uma “cova” (“grave”) para onde o vento do oeste carrega as sementes e a um “vasto sepulcro” (“vast sepulchre”), do qual a noite de outono é o “domo” (“dome”).

(p. 566). A recorrência de palavras como “abóbada”, “zimbório” e “cúpula” sugere que os edifícios que Alencar tinha em mente como termos de comparação eram as igrejas e catedrais.

Um último aspecto dos painéis da natureza pintados em *O sertanejo* que se deve ressaltar é o seu uso como elemento de afirmação nacional. Apesar de ainda não ter sido escrito por ocasião da redação de “Benção Paterna”, o prefácio de inspiração balzaquiana no qual o autor organizou sua obra procurando conferir-lhe um caráter de pesquisa histórica dos diversos aspectos da vida nacional, *O sertanejo* integra-se ao conjunto de narrativas ambientadas no interior do país, e as palavras do ficcionista a propósito desses romances podem auxiliar na sua compreensão:

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

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 espirito forasteiro.⁷⁵

Essa passagem explicita algumas das idéias que levaram Alencar a se interessar pela representação de lugares que mantinham sua “cor local” inalterada. Analisando a ficção indianista romântica, Antonio Candido obsejou que ela havia surgido da “busca do específico brasileiro”.⁷⁶ Em “Benção Paterna”, é o mesmo interesse pela pesquisa de elementos genuinamente nacionais que orienta o romancista para o interior do país, uma vez que, da perspectiva romântica, o campo, resguardado das influências estrangeiras que descaracterizam a vida nos grandes centros urbanos, conserva “em sua pureza original” as tradições e costumes de nossos pais, “com um sainete todo brasileiro”.

⁷⁵ José de Alencar, “Benção Paterna” (prefácio a *Sonhos d'ouro*), apud Afrânio Coutinho, *Caminhos do pensamento crítico*, v. I, pp. 132-33.

⁷⁶ Antonio Candido, op. cit., p. 18.

Uma vez que a floresta virgem era percebida como um vestígio do mundo na origem dos tempos, os recantos que a conservavam atraíam o olhar romântico não apenas por se manterem protegidos da influência da civilização mas também porque “guardam intacto, ou quase, o passado”. A associação da floresta aos primórdios — considerados como mais puros e originais do que o presente — era lugar-comum da literatura do período. No trecho da *Viagem à América* citado por Alencar nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*, Chateaubriand falava nas “florestas tão velhas como o mundo, e que ainda podem dar uma idéia do que era a criação quando saiu das mãos de Deus”.⁷⁷ Abandonando o burburinho da cidade e penetrando na mata espessa, o exotismo reencontra o mundo tal como era no princípio.⁷⁸ Em *O coração das trevas* (1899), de Josef Conrad, Marlow, o narrador, embrenhando-se pela inescrutável floresta africana a bordo de um pequeno vapor, registra: “Subir aquele rio era o mesmo que viajar para trás no tempo até os primórdios do mundo, quando a vegetação crescia agreste e desordenada e árvores imensas reinavam sobre tudo. Um rio desabitado, um silêncio profundo, uma selva impenetrável”.⁷⁹ Em *Como e porque sou romancista*, Alencar, revelando visão de mundo semelhante, referia-se aos desertos como “o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria”,⁸⁰ e na carta de apresentação de Castro Alves, descrevia a Tijuca como lugar onde ainda se podia respirar o “hálito celeste do Criador, que bafejou o mundo recém-nascido”, recanto onde “a terra conserva essa divindade do berço”.⁸¹

Além de conservar uma imagem do mundo na origem, a natureza era percebida como fonte da nacionalidade. Para Chateaubriand, com o intuito de evitar que os habitantes das áreas

⁷⁷ François René Chateaubriand, *Viagem à América*, apud José de Alencar, *Cartas sobre “A confederação dos Tamoios”*, ed. cit., p. 904.

⁷⁸ Ver M. Löwy e R. Sayre, op. cit., p. 24: “A atitude do exotismo é uma busca do passado no presente por simples deslocamento no espaço”.

⁷⁹ Josef Conrad, *O coração das trevas*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1984, p. 45-6.

⁸⁰ José de Alencar, *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p. 60.

⁸¹ Idem, “Carta sobre Castro Alves”, ed. cit., p. 112.

mais inóspitas do globo se precipitassem para as regiões temperadas, provocando uma catástrofe, a providência divina lhes teria infundido o “instinto da pátria”, que “colou os pés de cada homem ao seu torrão natal, com um ímã invencível: os gelos da Islândia, e os areais abrasados da África estão povoados”.⁸² Quanto mais adversas as condições de um país, maior a força desse instinto, que decai naquelas latitudes onde a facilidade da vida e as riquezas destroem os vínculos naturais que prendem o homem à terra natal. Esses vínculos podem residir em pequenas coisas, como o sorriso da mãe ou do pai, um passarinho que faz o seu ninho próximo à janela ou mesmo o latido de um cão. É para a natureza que se volta com mais força a afeição pela terra natal: “Afastados do nosso país é que nós mais sentimos o instinto que mais nos prende. À mingua da realidade, buscamos quimeras [...]. Uma vez, dispor-se-á uma cabana à imitação do teto paternal; outras vezes, é um bosque, um vale, uma riba, ao qual se dará os doces nomes da Pátria [...]. Longe das margens que nos viram nascer, a natureza parece que se apouca e amesquinha, como sombra daquela que perdemos”.⁸³ Trata-se do mesmo sentimento que enforma a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, para quem “as aves que aqui gorjeiam,/ não gorjeiam como lá”.⁸⁴

Em José de Alencar, a natureza não é apenas fonte do “instinto da pátria”, como sugere Chateaubriand, mas do próprio elemento diferenciador da nacionalidade. Em *O gaúcho*, afirma-se que “cada região da terra tem uma alma sua, raio criador que lhe imprime o cunho da originalidade. A natureza infiltra em todos os seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal”.⁸⁵ Em *O sertanejo*, a mesma idéia é levada ainda mais longe. No início da narrativa, quando chega de viagem à Oiticica, Arnaldo, ao invés de dormir na casa de Justa, sua mãe, dirige-se para a mata próxima à fazenda:

⁸² François René Chateaubriand, *O gênio do cristianismo*, ed. cit., pp. 156-57.

⁸³ Idem, *ibidem*, p. 163.

⁸⁴ Gonçalves Dias, *Poesias completas*, São Paulo, Ed. Saraiva, 1957, pp. 83-4.

⁸⁵ José de Alencar, *O gaúcho*, ed. cit., p. 6.

E buscou no recôndito da floresta a sua malhada favorita. Era esta um jacarandá colossal, cuja copa majestosa bojava sobre a cúpula da selva como a abóbada de um zimbório.

.....
É este um dos traços do sertanejo cearense; gosta de dormir ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a tem nos mais suntuosos palácios.

Aí, no *seio da natureza*, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o *infinito*, é como se repousasse no *puro regaço da mãe pátria* acariciado pela graça de *Deus*, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas. (p. 548 — grifo nosso)

No alto do “jacarandá colossal”, de onde se descortina a floresta imensa, em contato direto com o infinito e com Deus, o sertanejo está no “seio da natureza”, que, por sua vez, afigura-se ao narrador como o “puro regaço da mãe pátria”. Dessa perspectiva, pátria e natureza são igualadas, e a grandeza de uma é mera consequência da força da outra. Fixada essa relação, tornou-se necessário atribuir à natureza as melhores qualidades, pois delas dependeria o valor do país; e o sertão, imaginado a partir de temas que compunham a visão romântica da natureza, foi construído de maneira a afirmar a diferença e a superioridade do Brasil frente aos países do Velho Mundo.

OS ATORES

1.

Os personagens de *O sertanejo* podem ser dispostos segundo duas hierarquias, uma social, a outra natural. A primeira, reconhecida e acatada pelos personagens, é determinante de muitas de suas relações, especialmente no âmbito da fazenda da Oiticica. Nessa ordem, o grau mais elevado é ocupado pelo Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo, senhor absoluto da Oiticica e do sertão de Quixeramobim, e pelos membros de sua família, D. Genoveva e D. Flor. Dispõem-se a seguir, em ordem decrescente de importância, os empregados da fazenda. A primazia entre eles é de Padre Teles e Agrela, os dois conselheiros do capitão-mor, “o do espiritual e o do temporal” (p. 578). Um pouco abaixo deles situam-se Manuel Abreu, feitor da Oiticica (p. 565), e Inácio Góis, seu primeiro vaqueiro. Seguem-se, por fim, de forma indiferenciada, os demais servidores e escravos da Oiticica.

A rigidez dessa ordenação, ditada pela função exercida pelos personagens no serviço da fazenda, é modulada pela afetividade, que abre espaço para agregados e distingue alguns empregados. Dessa maneira, Alina, parente distante de D. Genoveva, ocupa um lugar especial em relação à família, pois, mesmo sem pertencer ao seu núcleo, é criada como uma filha por Campelo e sua mulher. Entre os empregados, Justa, mãe de Arnaldo, é afetivamente ligada à família do capitão-mor por ter sido ama-de-leite de D. Flor, enquanto o sertanejo goza da predileção de Campelo, que reserva para ele o cargo de vaqueiro geral de suas fazendas (pp. 615 e 623) e

pretende casá-lo com Alina (p. 582). Arnaldo, contudo, recusa-se a aceitar tanto o cargo quanto o casamento que lhe são destinados, assumindo uma posição marginal em relação à fazenda.

Algumas cenas do romance explicitam a hierarquia social. A primeira delas, logo na sua abertura, é a descrição do comboio que chega ao sertão de Quixeramobim vindo do Recife. Percorrendo a longa fila de viajantes da retaguarda para a dianteira, o narrador discrimina, em ordem ascendente, desde os “peões” e “recoveiros armados”, que cuidam da bagagem e segurança, até os donos do comboio, passando pelos “fâmulos de serviço doméstico”, “acostados”, “valentões” que formam a escolta e pelo cabo dessa força (pp. 527-9). Outro momento em que há um reconhecimento da posição de cada personagem é quando Campelo chega ao terreiro da fazenda e recebe, em ordem decrescente de importância, os seus empregados: “Ali deu audiência de chegada a todas as pessoas, que uma após outra, desde o capelão e o feitor até o último dos escravos, vieram saudá-lo dando-lhe boa-vinda; a cada um escutava com paciência, examinando-lhe as feições para notar as mudanças que porventura fizera, e dirigindo-lhe alguma breve pergunta” (p. 543).

Nessas cenas, a hierarquização é estabelecida pelo olhar do narrador, que dá a ver o lugar ocupado por cada um. Na primeira, ele funciona como uma câmara de cinema que, num “travelling”, assinala posições. Na segunda, com o ponto de tomada fixo, são os personagens que, na ordem em que passam diante dela, indicam seus lugares. Há, portanto, na instituição dessa ordem, uma predominância do visível, perceptível, por exemplo, na observação de que “naquele bom tempo [...] um capitão-mor julgaria derrogar da sua gravidade e importância, se fossem vistos na estrada, ele e a esposa, sem o decoro que reclamava sua jerarquia” (p. 528).¹ Nesse sentido, os negros, a quem se fazem apenas algumas referências passageiras e quase não são vistos, são como

¹ A idéia de um hierarquia estabelecida pelo olhar nos remete à tese de Regina Pontieri, para quem “um traço marcante da ficção urbana de Alencar é a prioridade do olhar como mediador, por excelência, da relação do sujeito com o mundo”. Ver Regina Lúcia Pontieri, *A voragem do olhar*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988, p. 35.

que “apagados” da comunidade da Oiticica. O fato de o escravo ser excluído do campo visual do romance é revelador de um dado da sociedade brasileira do Segundo Reinado, que, economicamente erigida sobre o trabalho compulsório num momento em que esse já fora abolido da maior parte do mundo e era encarado como algo abominável, procura desviar os olhos dessa realidade.²

A ordem da hierarquia dominada pelo capitão-mor será questionada e ameaçada pela chegada do Capitão Marcos Fragoso e do seu círculo de amigos. Fragoso veio do Recife para o sertão de Quixeramobim com a intenção de pedir D. Flor em casamento, mas acabou entrando em confronto com o dono da Oiticica. Para o jovem capitão, Campelo só possuía o *status* de maior potentado do sertão porque seu pai, o coronel Fragoso, único homem que teria sido capaz de enfrentá-lo, havia morrido (p. 626). O círculo de Fragoso é composto pelo Capitão João Correia, do Recife, pelo licenciado Manuel da Silva Ourém, de Lisboa, e pelo Alferes Daniel Ferro, de Inhamum. Como a Oiticica, a fazenda do Bargado, de propriedade de Marcos Fragoso, possui um vaqueiro, José Bernardo. Luiz Onofre é o chefe da bandeira que escolta o capitão e seus amigos.

Subjacente a essa primeira hierarquia existe outra, definida pela relação das personagens com a natureza. Em José de Alencar, as características humanas são menos raciais do que, por assim dizer, geográficas. Em “Benção Paterna”, o período literário classificado pelo romancista como “histórico” era descrito como o momento do “consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas

² Com relação a esse esforço para não enxergar os aspectos mais repugnantes da escravidão, vale lembrar que foi José de Alencar (defensor desse sistema e crítico ativo da lei do ventre livre e do abolicionismo) que, como ministro da Justiça no Gabinete Itaboraí, referendou o decreto nº 1695, de 15 de setembro de 1869, declarando proibidas “todas as vendas de escravos debaixo de pregão e em exposição pública”, realizadas no mercado do Valongo. A estratégia de ocultamento é evidente: se os leilões eram aviltantes, porém indispensáveis, que se realizassem fora das vistas do público. Para o texto do decreto, ver R. Magalhães Júnior, *José de Alencar e sua época*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1977, pp. 235-36.

reverberações de um solo esplêndido”.³ Note-se que a formação do brasileiro surge aí não como resultado do cruzamento de duas raças, mas como consequência da ação de uma paisagem sobre homens oriundos de outra região. Na primeira das cartas agrupadas em *O nosso cancioneiro*, o autor também expressa (ainda que de forma indireta) a idéia da precedência do ambiente sobre a raça na determinação de características humanas. A propósito do caráter peculiar das cantigas populares cearenses, afirmava que “talvez não se encontre afinidade com estas rapsódias senão entre os árabes, povo com o qual, apesar da diferença de raça, o cearense tem analogias topográficas, aptas a se lhe refletirem na índole e costumes”.⁴ Em *O gaúcho*, a mesma idéia da influência do aspecto geográfico é ampliada de forma a englobar não apenas o homem e os demais seres animados como também os seres inanimados. Quando um pequeno potro fica preso entre as paredes de uma gruta úmida e estreita, o narrador descreve o episódio através de um paralelo entre a garganta da jibóia e a da caverna. A conclusão tirada da comparação é que há um “padrão uniforme de cada região da terra”, apto a se manifestar em todos os seres que a habitam e a lhes conferir um certo “ar de família”.⁵ A origem da semelhança entre os seres de uma região estaria no fato de todos eles se embeberem da mesma “alma”:

Cada região da terra tem uma alma sua, raio criador que lhe imprime o cunho da originalidade. A natureza infiltra em todos os seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal.

Quantos seres habitam as estepes americanas, sejam homem, animal ou planta, inspiram nelas uma alma pampa. Tem grandes virtudes essa alma. A coragem, a sobriedade, a rapidez, são indígenas da savana.

No seio dessa profunda solidão, onde não há guarida para defesa, nem sombra para abrigo, é preciso afrontar o deserto com intrepidez, sofrer as privações com paciência, e suprir as distâncias pela velocidade.

Até a árvore solitária que se ergue no meio dos pampas é tipo dessas virtudes. [...]

³ José de Alencar, “Benção Paterna”, ed. cit., p.132.

⁴ Idem, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 962.

⁵ Idem, *O gaúcho e O tronco do ipê*, ed. cit., p.33.

Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem, o *gaúcho*. De cada ser que povoa o deserto toma ele o melhor; tem a velocidade da ema ou da corça, os brios do corcel e a veemência do touro.⁶

Essa idéia de que os seres de determinada região se alimentam da mesma seiva criadora está presente também em *O sertanejo*: “Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?”, pergunta-se o narrador na abertura do romance. Da perspectiva de Alencar, o homem do sertão ainda vivia em contato direto com a natureza, da qual absorvia sua força física e moral. Quanto mais estreita fosse essa relação, maior seria a intensidade com que ele sorveria as qualidades da terra, o que possibilita classificar os personagens segundo o seu grau de proximidade com a natureza.

Na hierarquia natural,⁷ os personagens podem ser divididos em três grupos: o dos homens das brenhas, o dos moradores da fazenda e o dos forasteiros. O primeiro é composto por Arnaldo, Jó e Anhamum, homens que, por se manterem próximos da natureza, participam com maior intensidade das suas qualidades. O segundo é integrado pelos habitantes da Oiticica. Do mesmo modo dos anteriores, eles também são sertanejos e comungam das qualidades da terra, porém, em menor intensidade, uma vez que, na fazenda, as obrigações assumidas por seus moradores afastam-nos um pouco da natureza, impedindo-os de receber seus influxos diretamente. O grau mais baixo dessa hierarquia é o dos forasteiros. Fazem parte desse grupo Aleixo Vargas, o círculo formado em torno de Marcos Fragoso e o grupo de ciganos a seu serviço. Estranhos aos campos de Quixeramobim, esses homens não se integram à paisagem e não possuem as qualidades

⁶ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁷ Ao chamarmos essa hierarquia de “natural”, não pretendemos sugerir que ela seja imposta pela natureza: o fato de viver no sertão ou de ter nascido em seus domínios não assegura necessariamente ao personagem uma posição elevada nessa ordem, como atestam os casos de Aleixo Vargas e de Marcos Fragoso, que apesar de transitarem por esse espaço permanecem infensos à sua influência positiva. Usaremos a denominação “natural” apenas para indicar que essa ordem é estabelecida pelo tipo de relação mantida pelo personagem com a natureza.

inerentes a ela. Significativamente, são os vilões da história e, ao final do romance, são derrotados e expulsos do sertão.

2. Homens das brenhas

2.1. Arnaldo

Arnaldo Louredo, filho de Justa e do vaqueiro Louredo, nasceu na fazenda da Oiticica (p. 602), no sertão de Quixeramobim. Sua ascendência sertaneja e o fato de seu pai ter sido o “mais afamado campeador de todo esse sertão” (p. 632) lhe conferiam uma espécie de nobreza, mais profunda e verdadeira do que a de títulos. Sua linhagem elevada manifestava-se no seu porte e aparência: quando garoto, “parecia um príncipe maltrapilho, esse pirralho do sertão, que não tolerava uma sujeição nem mesmo à vontade do pai” (p. 677); mais tarde, ao apresentá-lo a Marcos Fragoso durante a montería, Campelo afirma: “— [...] basta olhar para ver o filho de quem é” (p. 635). Arnaldo teve o seu nascimento marcado por um mistério, o surgimento inexplicável de um relicário vermelho em seu pescoço, incidente que assinala o seu caráter excepcional e dá margem a que se busque a sua explicação através da fantasia.⁸ Para Justa, foi um anjo “mandado por Nossa Senhora da Penha de França” que pôs o relicário na criança (p. 572). Apesar de Louredo não gostar de que se falasse no “milagre do bentinho”, Campelo e D. Genoveva conheciam a história.

O retrato de Arnaldo é traçado no início do segundo capítulo da primeira parte:

A par com a comitiva, mas por dentro do mato, caminhava um viajante à escoteira.

Parecia acompanhar o capitão, porém de longe, às ocultas, pois facilmente percebia-se o cuidado que empregava para não o descobrirem, já evitando o menor rumor, já afastando-se quando o mato raleava a ponto de não escondê-lo.

⁸ João Fera, herói de *Til*, também possui uma origem misteriosa que irá propiciar o surgimento de “várias conjecturas e invenções, cada qual mais engenhosa”. Ver José de Alencar, *Til*, ed. cit., pp. 133-4.

Sua paciência não se cansava, tinha caminhado assim horas e horas, por muitos dias, com a perseverança e sutileza do caçador que segue o rasto do campeiro. Não perdia de vista a comitiva, e quando a distância não lhe deixava escutar as falas, adivinhava-as pela expressão das fisionomias que seu olhar sagaz investigava por entre as ramas.

.....
Era o viajante moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil, e delgado de 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.

Nesse instante o constrangimento a que a espreita o forçava, tolhia-lhe os movimentos e embotava a habitual impetuosidade; mas ainda assim, nesses agachos de caçador a esgueirar-se pelo mato, percebia-se a flexibilidade do tigre, que roja para arremessar o bote.

Vestia o moço um traje completo de couro de veado, curtido à feição de camurça. Compunha-se de vésia e gibão com labores de estampa e botões de prata; calções estreitos, botas compridas e chapéu à espanhola com uma aba revirada à banda e também pregada por um botão de prata. (pp. 531-2)

Sua descrição obedece àquilo que Erich Auerbach chamou, a propósito da técnica descritiva de Balzac, de “tese da ‘unidade de estilo’ do meio”, através da qual o narrador sugere um vínculo entre a personagem e o ambiente onde ela vive.⁹ O sertanejo é apresentado no momento em que o capitão-mor vinha chegando com sua família à fazenda da Oiticica e D. Flor teve sua vida ameaçada por um incêndio. O narrador surpreende-o embrenhado no mato, acompanhando, à distância, a caravana. Seu retrato liga-se ao espaço selvagem por onde se move e se constrói em função da atividade exercida nesse momento, a qual o caracterizará ao longo do romance todo: zelar pela segurança de D. Flor e da família do capitão-mor.

Há poucos dados fisionômicos na sua descrição; enfatiza-se, antes, características como a “paciência”, “perseverança” e “sutileza” de caçador com que acompanha o comboio. A perseverança é uma das virtudes cearenses simbolizadas pelos cardos e carnaúbas, atribuí-la ao personagem é uma forma de estabelecer um vínculo entre ele e a natureza. “De estatura regular, ágil e delgado de talhe”, ele não possui a força bruta de Aleixo Vargas, o gigante português, mas é moldado segundo a natureza rústica do sertão e possui a “flexibilidade do tigre”, que o torna apto

⁹ Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, p 421.

a sobreviver nesse lugar hostil e cheio de perigos, onde agilidade e flexibilidade valem mais do que força bruta. Ali, não adianta opor-se ao ambiente adverso, é preciso amoldar-se para poder sobreviver. Em outra passagem, a mesma idéia é retomada através da comparação de Arnaldo com o “cedro que o vento inclina, sem arrancá-lo do solo onde lançou profunda raiz” (p. 536). Seu rosto “queimado pelo sol” indica levar uma vida ao ar livre; seus olhos, “rasgados e vívidos”, são o reflexo externo de sua alma indômita. O uso do adjetivo “rasgado” sugere, por um lado, a amplitude de seu olhar, que tudo enxerga e percebe, e por outro, uma possível ascendência indígena. Único dos viajantes a usar uma roupa de couro, tem sua atividade de vaqueiro assinalada por essa vestimenta. O retrato como um todo ressalta seu vigor e sua impetuosidade. Como o gado barbatão ou os cardos e carnaúbas, Arnaldo é um desses seres indômitos afeitos à liberdade do sertão, de onde haurem sua força e energia.

Já na sua apresentação e no regate espetacular de D. Flor, percebe-se seu caráter excepcional e sua dimensão heróica. É de se notar que, nesse meio hostil, habitado por homens fortes e aptos a sobreviverem nele, Arnaldo se sobressai aos demais; de certa forma, ele é “mais sertanejo” que os outros sertanejos. Na visão romântica, sua excepcionalidade tem origem na relação especial por ele estabelecida com a natureza. Do seu contato privilegiado com a terra advêm suas qualidades e habilidades. Sua força e agilidade, sua “natureza pujante” (p. 603) e “caráter indomável” (p. 584) provêm da proximidade com o mato, da condição de “filho do deserto” (p. 550). A rusticidade da vida do sertão acaba por aguçar seus sentidos além do normal. Ele possui a “energia de percepção que o hábito da observação dá ao olhar do homem educado nas brenhas para a luta incessante do deserto” (p. 545). Seus olhos podem seguir um rasto mesmo no escuro da floresta (p. 545), seus ouvidos são capazes de distinguir um leve rumor dentro da mata (p. 553), e seu olfato, suficientemente apurado para sentir o cheiro de um cachimbo à

distância (p. 553). Ele permanece vigilante até mesmo enquanto dorme: “A vida do deserto tinha apurado esta lucidez. Tantas vezes obrigado a pernoitar no meio dos perigos de toda casta [...] o sertanejo aprendera esta arte prodigiosa de dormir acordado quando era preciso” (p. 553).

Da mesma forma que na construção do cenário, pode-se reconhecer na descrição dos personagens elementos de uma tópica romântica orientando a visão do escritor. Um tema bastante explorado na caracterização de Arnaldo (e também de outros heróis alencarianos, como Peri, Mário e João Fera) é o motivo da harmonia entre o homem e a natureza. Desde criança ele mantinha-se longe da fazenda e de seus moradores, pois preferia a “solidão da floresta” ao “terreiro da casa” (p. 687). A vida do sertão levou-o a conhecer a mata com perfeição: “Arnaldo conhecia todas as árvores da floresta [...]. Esses habitantes da selva tinham para ele uma feição própria, que os distinguia; chamava-os a cada um por seu nome” (p. 554). O conhecimento da mata permitia-lhe interpretar seus sinais:

Para o sertanejo a floresta é um mundo, e cada árvore um amigo ou conhecido a quem saúda, passando. A seu olhar perspicaz as clareiras, as brenhas, as coroas de mato, distinguem-se melhor do que as praças e as ruas com seus letreiros e números.

Arnaldo estivera ausente daqueles sítios algum tempo. Ao passar por eles observava sua fisionomia, tão inteligente e franca para ele, se não mais do que a face do homem; e lia nesse diário aberto da natureza a crônica da floresta. Uma folha, um rasto, um galho partido, um desvio de ramagem, eram a seus olhos vaqueanos os capítulos de uma história ou as efemérides do deserto. (p. 565)

No auge da seca, sem uma nuvem no céu, podia identificar numa pequena alteração nos pecíolos de um arbusto o sinal da chuva que se aproximava (p. 566). Ele próprio possuía algo das plantas sensitivas: “À semelhança de certas plantas que ressentem-se logo de qualquer alteração ainda remota da temperatura, da mesma forma ele como que perspirava uma ameaça na atmosfera” (p. 697). Os sons da floresta também lhe são inteligíveis. Seus ouvidos atentos captam e determinam a causa do mais leve ruído. Descrevendo um entardecer, o narrador observa que

“das matas reboa o surdo estridor em que se condensam os cantos de todos os pássaros, e o grito de todos os animais, para formar a grande voz da floresta” (p. 613). Arnaldo compreende essa voz.

Outro tema recorrente na ficção romântica ambientada nas florestas é o domínio exercido pelo herói sobre os animais selvagens. Desde Peri, passando por Manuel Canho e João Fera, esse motivo foi largamente explorado por Alencar. Arnaldo — que arma sua rede ao lado do ninho de uma juriti (p. 549) e não se incomoda com a presença de uma onça num galho abaixo daquele onde ele dorme — tem controle total sobre os animais da floresta. Como outros personagens em sintonia com a natureza, entende a linguagem dos animais, comunicando-se com a cabra Bebê, sua “ama de leite”, e com seu cavalo cardão, que “parecia compreendê-lo” (p. 532). Através do canto de aboiar, conduz uma rês desgarrada de volta à fazenda (p. 617). Ao ouvir o aboiar, “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” (p. 616). Entre ele e Corisco, seu cavalo, há uma integração completa. Descrevendo a perseguição do Dourado pelo mato fechado, o narrador comenta: “Não se compreende este mistério de destreza a não ser pela completa 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” (p. 646). A fusão entre eles motiva o narrador a compará-los ao “centauro antigo” (p. 646).

É no episódio do tigre que o seu domínio sobre as feras aparece com maior intensidade. Certo dia, os empregados da fazenda foram surpreendidos pelo latido dos cachorros sinalizando a presença de algum animal escondido numa coroa de mato no terreiro da fazenda. Assustados, não

se animavam a ir verificar o mistério. Quando o sertanejo chegou ao local, avançou, sem hesitar, pelo mato, e reapareceu alguns instantes depois “puxando pela orelha a um tigre enorme, que o seguia gacheiro e humilde” (p. 577). Diante do espanto de todos, arrastou o animal pelo terreiro e sumiu com ele floresta adentro. Para o narrador, “o que maravilhava esses homens habituados às façanhas do sertão não era a coragem de Arnaldo, mas a submissão do tigre” (p. 577). Especulando sobre a explicação do fato, alguns atribuem o seu poder à feitiçaria, enquanto, na opinião de outros, ele teria sido salvo por intervenção divina (p. 572). Para Agrela, não havia ocorrido nem uma coisa nem outra. Em sua opinião, o seu domínio sobre o tigre se devia ao poder exercido por um “homem forte e valoroso” sobre outro homem ou animal (p. 580). Indagado pelo capitão-mor como conseguira dominar a fera, Arnaldo explica serem eles “conhecidos velhos” (p. 580). Certa ocasião, dois tigres começaram a persegui-lo pela floresta, e ele, para livrar-se da incômoda companhia, resolveu matá-los. Depois de feri-los, viu os seus filhotes e, compadecido, curou-os e passou a tratar deles.

Esse episódio trabalha com um tema que, segundo Alexandre Eulalio, tem raízes nos mitos de Androcles e de São Jerônimo. Analisando seus “antecedentes culturais” em *O sertanejo*, lembra também o modelo fornecido por Balzac em *Une passion dans le désert*.¹⁰ Para o ensaísta, a idéia do mito seria que “o leão-ferido-na-pata de São Jerônimo e Androcles há de se mostrar definitivamente reconhecido ao sentimento de pura piedade cristã ou pagã, que lhe arrancou o espinho — num movimento que parece refletir a nostalgia de um paraíso em que outra vez convivessem amoravelmente todas as espécies”.¹¹ Em *O sertanejo*, procura-se reforçar, além dos sentimentos de piedade e de gratidão, a força moral do herói que subjuga a fera. “— Esse terror que a cobra causa ao passarinho a ponto de obrigá-lo a entregar-se,” diz Agrela, “eu acredito que

¹⁰ A mesma aproximação já havia sido feita por Josué Montello em “Uma Influência de Balzac: José de Alencar”. Ver Josué Montello, *Estampas literárias*, Rio de Janeiro, Organização Simões Ed., 1956.

¹¹ Alexandre Eulalio, “O Último Bom Selvagem”, ed. cit., p. 46.

um homem forte e valoroso inspire a outro homem, quanto mais a um tigre, a ponto de torná-lo manso e inofensivo” (p. 580). Quando o capitão-mor lhe pergunta se era amigo dos tigres, Arnaldo responde: “— Amigos não, camaradas. Eles sabem que eu não os temo, e que também não lhes quero mal; por isso me respeitam” (p. 582). O termo “camarada” é empregado para definir a relação estabelecida entre diversos personagens. Denominação de um tipo de vínculo bastante estreito, designa a ligação entre seres de condições diferentes. A natureza desse vínculo varia de caso a caso. Entre o sertanejo e os tigres, ele é marcado pela generosidade do rapaz ao salvar os animais feridos e, principalmente, pelo temor e respeito das feras ao mais forte.

Homem das brenhas, sua integração com a floresta é tão grande que longe dela se retrai e perde parte de seu vigor. Quando ele entra na casa de Justa, registra-se que “o sertanejo dos dias antecedentes, o filho do deserto livre e indômito como o cervo das campinas ficou lá fora. Quem entrou foi um mancebo tímido e acanhado no qual todavia a aparência rústica do traje e o enleio do gesto não escureciam a nativa beleza do perfil e o molde airoso do talhe” (p. 574). Enquanto fica na casa de sua mãe, Arnaldo permanece retraído. Contudo, quando se ouvem gritos e surge uma confusão no terreiro da fazenda, ele imediatamente reassume sua energia natural: “Já era outro homem, ou antes, tornara ao que era. Do peito vigoroso rompeu-lhe o brado formidável que nenhum vocábulo traduz, rugido humano com que o sertanejo afirma no deserto o império de rei da criação” (p. 575).

Apesar de viver em perfeita harmonia com a natureza, Arnaldo não é caracterizado como um homem selvagem, como seriam um índio ou um ermitão perdidos no coração da floresta e isolados de qualquer contato com a sociedade dos conquistadores. Algumas de suas práticas revelam um saber estranho àquele geralmente atribuído aos homens da floresta. O hábito de armar a rede no alto das árvores para dormir a salvo de animais, por exemplo, é justificado a certa altura

do livro como sendo comum aos viajantes que cruzam o sertão. No âmbito da alimentação também encontramos marcas de uma cultura alheia à floresta. Arnaldo não se alimenta de raízes e frutas, de caça ou de pesca, mas de “carne-de-vento, farinha e queijo do sertão” (p. 556), produtos de uma culinária sertaneja. Em harmonia com o mato, mas pertencente à sociedade dos conquistadores, configura-se como homem de uma síntese entre natureza e cultura. Até mesmo suas façanhas com animais selvagens guardam uma dimensão cultural: enquanto a corrida em busca do Dourado é descrita em termos que a assemelham a um torneio medieval, o episódio do tigre sugere as aproximações pagã e cristã evocadas por Alexandre Eulalio. Ao operar essa mescla entre natureza e cultura, Arnaldo reafirma seu caráter de típico homem do sertão, espaço híbrido, formado pelas franjas do deserto e da civilização.

O vaqueiro Louredo, pai de Arnaldo, morreu quando seu filho ainda era muito jovem. Com a sua morte, o rapaz, por um lado, ficou livre para decidir quanto a seu destino,¹² mas, por outro, passou a enxergar em Campelo a mesma autoridade que reconhecia no pai: “— tu sabes”, diz a Jó, “que o capitão-mor é a sombra de meu pai neste mundo” (p. 547). Habitado “desde a infância a respeitar no velho Campelo um outro pai” (p. 580), a sua relação com a família do fazendeiro é nebulosa e determinante da sua conduta. Por ser filho do grande vaqueiro da Oiticica e irmão de leite de D. Flor, Campelo e seus familiares têm por ele um carinho que o diferencia dos outros empregados, enquanto o sertanejo, por sua vez, ama D. Flor e é totalmente devotado ao capitão-mor: eles são os “entes mais queridos que tenho neste mundo; porque o capitão-mor

¹² O fato de tornar-se órfão logo cedo aproxima Arnaldo de outros heróis alencarianos. Nos seus quatro romances voltados para a representação da vida no interior do país (*O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo*) os protagonistas são ou crianças abandonadas, de origem desconhecida (João Fera), ou órfãos (Manuel Canho, Mário e Arnaldo). A orfandade surge nesses romances como um fator que assegura a liberdade do personagem. É como se a criança sem pai não tivesse dono nem conhecesse limitações, ficando livre para agir segundo a sua própria vontade.

serviu-me de pai e sua mulher D. Genoveva muitas vezes, quando eu era criança, me acalentou ao peito como seu filho” (p. 564). Essa ligação afetiva é forte, mas não efetiva; e os laços afetivos, ainda que sinceros, não são claros, como seriam os de sangue ou de trabalho.

A dificuldade de se determinar com exatidão o caráter da sua relação com os proprietários da Oiticica gera um problema de identidade que emerge em vários momentos. Ao perceber que Flor poderia vir a se casar com Fragoso, por exemplo, ele se questiona sobre o seu lugar na fazenda: “— Quando brincávamos juntos, cuidava que havíamos de ser meninos toda a vida; que eu poderia sempre carregá-la em meus braços; e ela nunca me veria triste, que não me abraçasse. E um dia ficou moça; e eu, que era seu camarada, não fui mais senão um agregado da fazenda!...” (p. 599). Em outro momento, é Flor quem, depois de lhe dizer que não era “sua igual” (pp. 669), interroga-se sobre o verdadeiro caráter da sua relação com ele:

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 senão um agregado da fazenda, ao qual dispensava um quinhão da estima protetora, que repartia com seus bons servidores, como a Justa, a Felipa e outros.

Dai em diante cumpria-lhe manter a distância que a separava do seu colço, para que ele não a esquecesse outra vez, e de um modo tão grosseiro. Sentiu que havia de custar-lhe bastante envolver Arnaldo, a quem sempre distinguira com sua afabilidade, no mesmo trato frio e imperativo que usava com a gente da fazenda. Mas assim era preciso, e assim havia de ser.

Nunca a sua proteção faltaria a Arnaldo. [...] O que vedava-lhe o seu decoro, era a confiança e familiaridade, em que até ali havia consentido com tamanha imprudência. (p. 690-91)

A indefinição do lugar do sertanejo aparece claramente nessas passagens: “camarada” ou “agregado”? Irmão ou empregado? Pessoa de casa ou “gente da fazenda”? Surge outra vez, para designar a ligação existente entre personagens de condições diversas, a classificação de camaradas. Diferentemente do que ocorria entre o sertanejo e os tigres, cujo laço de camaradagem se revestia de temor e respeito, no caso da jovem fazendeira e de seu “companheiro de infância” esse vínculo reside no favor com que ela o distingue dos demais empregados. A forte afeição de que essa

relação se reveste a difere das outras ligações mantidas por D. Flor com seus “bons servidores” e instaura na menina a dúvida quanto à natureza do seu sentimento.

Tão complexa quanto a definição do lugar de Arnaldo em relação à família do fazendeiro é o estabelecimento da sua posição hierárquica. Ao recusar o emprego de vaqueiro e o casamento com Alina, ele se põe à margem da hierarquia social e cria um problema para si próprio, pois, diante dessa recusa obstinada e incompreensível, Campelo não sabe se lida com um homem fiel ou rebelde. A imprecisão da sua posição social é ressaltada pelo fato de ele ser o único personagem pertencente ao círculo da Oiticica que não comparece à audiência de chegada em que os empregados são passados em revista. Espécie de reconhecimento de posições, sua ausência nessa cerimônia é notada pelo capitão-mor. Quando repreendido por haver deixado a Oiticica sem autorização, o sertanejo protesta: “— Uma vez já pedi permissão ao senhor Capitão-Mor para dizer-lhe que eu não pertenço ao serviço da fazenda. Não sei lidar com homens; cada um tem o seu gênio: o meu é para viver no mato” (p. 583); “— [...] torno a pedir ao senhor Capitão-Mor que me tenha como estranho à fazenda. Sou um vagabundo que aí anda pelos matos, e que não pede senão que o deixem viver nestes campos onde nasceu” (p. 584).

Essa afirmação de liberdade e, especialmente, sua recusa em obedecer à ordem para que denunciasses onde Jó se escondia acabaram por fazer com que ele entrasse em choque com o proprietário da Oiticica, que não admitia ser contrariado. Quando o conflito entre os dois se tornou incontornável e a explosão finalmente eclodiu, o sertanejo abandonou a fazenda e se refugiou na floresta próxima a ela. A relação entre os dois só foi reatada quando o rapaz encontrou a Bonina, vaca de estimação de D. Flor, desaparecida havia algum tempo, e a trouxe de volta: “A posição de Arnaldo na fazenda tinha-se modificado de certo modo desde o aparecimento da *Bonina*, quinze dias antes” (p. 623). Esse episódio reintroduziu o sertanejo na sociedade da

Oitocica, agora, numa posição mais bem definida. Como havia ocorrido no início do romance, é através da descrição de um comboio que se assinala a hierarquia de cada um:

Adiante vão Flor e Alina; seguem-se D. Genoveva com o capitão-mor e logo após P. Teles, e o Agrela à frente de uma escolta menor da que sempre acompanhava o fazendeiro em suas jornadas.

Ao chegarem à várzea, saiu-lhes ao encontro Arnaldo, que também incorporou-se à comitiva, tomando lugar à esquerda do Agrela, depois de saudar o fazendeiro e família. (p. 619)

O lugar que o fazendeiro lhe destina é, portanto, ao lado dos seus conselheiros. Aparentemente resolvido, o nó da sua inserção na hierarquia social não está desfeito, pois se os membros dessa ordem reconheciam e acatavam sua posição, ele próprio não o fazia: “O capitão-mor no dia seguinte [ao aparecimento da Bonina] o tinha declarado vaqueiro geral de suas fazendas; e todos o consideravam como tal, e o tratavam nessa conformidade, exceto ele próprio, que fazia suas reservas” (p. 623). Arnaldo aceitou o posto de vaqueiro movido pela emoção de ver Campelo, homem severo e rigoroso no que tangia ao cumprimento de suas ordens, perdoá-lo depois de ele o haver desobedecido. Mas, “zeloso de sua independência, e de extrema suscetibilidade nesse ponto” (p. 623), não se adaptou ao cargo:

Prestou-se a desempenhar por algum tempo o emprego de vaqueiro, do qual o afastavam os seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir qualquer homem por obrigação ou salário.

.....
É de presumir que mais tarde se revele a causa oculta dessa repugnância do sertanejo. Talvez a inspire o mesmo sentimento, que, em todas as ocasiões e ainda mais durante o passeio, o conservava arredio da comitiva, como uma pessoa estranha à família. (p. 623-4)

Comentando sua impossibilidade de manter-se no emprego, afirma: “— Eu não sou vaqueiro, sou um filho dos matos, que não sabe entrar em uma casa e viver nela. Minhas companheiras são as estrelas do céu que me visitam à noite na malhada; e a juriti que faz seu ninho na mesma árvore em que durmo” (p. 638).

Por viver em contato direto com a natureza, o sertanejo ocupa, ao lado de Jó e Anhamum, o nível mais alto da hierarquia natural. Sua condição, entretanto, difere da desses personagens, pois enquanto eles circulam apenas pela selva (Jó é uma espécie de proscrito da Oiticica, perseguido pelo capitão-mor como o autor do incêndio que quase matou sua família, e Anhamum, chefe dos índios Jucás, um antigo inimigo do fazendeiro), Arnaldo transita pelo mato e pela fazenda, congregando características de ambos. Homem das brenhas e vaqueiro da Oiticica, habita as bordas formadas pela intersecção desses espaços. Emblemática dessa condição é a localização do alto jacarandá em que costuma armar sua rede para dormir. Localizado no “recôndito da floresta” (p.548), situa-se, todavia, num ponto de onde se pode observar a fazenda:

Através do rendilhado da folhagem, [...] o sertanejo recostado no punho da rede [...] descortinava toda a devesa que se estendia das encostas da serra pelos tabuleiros, até onde a vista alcançava.

A meia distância ficavam as casas da fazenda, que ele via do alto como um mapa desenhado na superfície da terra. (p. 549)

Instalando-se na passagem entre esses dois mundos, Arnaldo assume um caráter híbrido e desempenha a função de um elo entre eles. Homem das margens, constitui-se como mais lídimo representante do sertão, espaço intermediário formado pelas bordas que separam a floresta desconhecida das áreas já dominadas pelo colonizador.

Detentor das virtudes dos homens da selva mas afetivamente preso aos moradores da Oiticica, torna-se um poderoso guardião da fazenda e de seus moradores: “— Mas fique vossa senhoria descansado”, diz ao capitão-mor, “que se não presto para camarada ou vaqueiro, quando se tratar de o defender e acatar, a si e aos que lhe são caros, pode contar que não tem servidor mais pronto, nem mais devoto. Minha vida lhe pertence, é dispor dela como lhe aprouver” (p. 583). Ao despedir-se de Justa, depois de romper com Campelo, afirma: “— De longe mesmo

guardarei a quem eu quero bem, ainda que eles me queiram mal” (p. 603); e quando pressente a ameaça difusa representada pela chegada inesperada de Águeda à fazenda, o narrador anota que “enquanto o capitão-mor permanecia na habitual tranquilidade, Arnaldo velava na segurança dessa família, a que havia dedicado toda a sua existência” (p. 696).

O sertanejo se nega a desempenhar a função de vaqueiro mas se engaja nesse serviço militar solitário de defesa da fazenda. Sua posição marginal e seu caráter protetor são claramente perceptíveis em algumas cenas em que ele surge separado das pessoas, acompanhando-as de longe para zelar por elas. No início da narrativa, por exemplo, acompanhava, “por dentro do mato” (p. 531), o comboio dos viajantes. Afastado, porém próximo e vigilante, foi ele quem primeiro percebeu o perigo que ameaçava D. Flor e a salvou do incêndio. Mais adiante, quando a família do capitão-mor partiu para a montería organizada por Marcos Fragoso, desgarrou-se novamente do corpo do comboio para acompanhá-lo à distância. Nesse momento ele já havia se reconciliado com Campelo e ocupava o posto de vaqueiro da fazenda, afastava-o do grupo, porém, o ódio que sentia do jovem capitão e o desejo de poder vigiá-lo melhor, sem ser percebido:

Arnaldo, apesar de preparado para o encontro, não pode conter o movimento de repulsão que arrancou-lhe a chegada de Marcos Fragoso. Como, porém, estava afastado, ninguém reparou no seu gesto, nem percebeu o olhar com que ele marcava o destruidor de sua felicidade.

Desde então, o sertanejo que já se mostrava esquivo, afastou-se ainda mais e, a pretexto de não estorvar o caminho aos outros, desviou-se para o lado e seguiu por dentro do mato.

Um só instante, porém, não tirava os olhos de Marcos Fragoso. Atento ao seu menor gesto, cogitava entretanto consigo no que podia ocorrer nesse passeio, cujas conseqüências ele ia conjecturando. (pp. 628-9)

Também na volta da montería ele se separou dos demais, “mas para acompanhar por dentro do mato a comitiva e observar melhor o jogo do Fragoso” (p. 666).

É da posição peculiar assumida por Arnaldo que advém sua especificidade. Transitando pela fazenda e pela floresta, recusa-se a integrar a hierarquia social, mas não chega a ser um

homem totalmente selvagem. Assim, em vez de salvar os animais de armadilhas preparadas por caçadores e restituí-los à floresta, ele persegue o barbatão e o traz de volta ao curral. Mesmo embrenhado na mata, sua ação só tem sentido do ponto de vista da fazenda, beneficiária dos seus atos e habilidades. A chegada de Marcos Fragoso ameaça a existência da Oiticica e o domínio de Campelo. É Arnaldo que garante a vitória do capitão-mor e a manutenção da hierarquia por ele encabeçada. Dessa forma, sua relação com a sociedade da Oiticica é ambígua. Auto-segregado do grupo por seus instintos de liberdade, salva-o dos perigos que o ameaçam e deseja ter seu valor reconhecido por ele.

A situação indeterminada de Arnaldo na hierarquia social funciona como motor de sua ação heróica, uma vez que as diversas aventuras pelas quais ele passa têm o valor de provas através das quais demonstra sua lealdade a Campelo e legitima sua posição na fazenda. Ao final delas, dá-se o reconhecimento do herói pelo grupo,¹³ simbolicamente marcado pela mudança do seu nome para Arnaldo Louredo Campelo (p. 735). Analisando a *Viagem ao centro da terra*, Marcel Brion observa que no início da ação, Axel, o herói, não possui um “perfil nítido”; apenas “a aventura lhe dá seu rosto, seu significado, seu *ser* verdadeiro”.¹⁴ Da mesma maneira, é só através de suas proezas e feitos que o sertanejo — destituído de um rosto ou de um significado nítidos no início da narrativa — define a sua identidade e conquista um nome.

O capitão-mor é o principal espectador de suas proezas. Quando o sertanejo entra na coroa de mato e arrasta a onça de volta para a floresta, ele assiste a tudo do terreiro (p. 575); e quando persegue o Dourado numa corrida fabulosa, acompanha orgulhoso, do alto de um morro, a façanha do seu vaqueiro (p. 643). As regras e o caráter dessas provas são fixados por Arnaldo,

¹³ Adaptando a terminologia aristotélica à análise do romance moderno, Northrop Frye denomina essa fase da estória romanesca de “anagnórisis”. Ver *Anatomia da crítica*, ed. cit., p. 186.

¹⁴ Marcel Brion, “A Viagem Iniciatória”, in Raimond Bellour e Jean-Jacques Brochier (orgs.), *Júlio Verne — uma literatura revolucionária*, São Paulo, Ed. Documentos, 1969.

que busca o reconhecimento do capitão-mor não através de uma obediência subserviente à sua vontade, mas num espaço à margem do que lhe é reservado. Para reconciliar-se com Campelo depois de se recusar a entregar-lhe Jó e fugir da Oiticica, ele deveria ajoelhar-se e pedir perdão: “só com este ato de humildade obteria entrar de novo nas boas graças do capitão-mor” (p. 604). O vaqueiro, entretanto, recusa-se a praticar esse ato expiatório e obtém o perdão trazendo a Bonina de volta à fazenda (p. 617). Arnaldo deseja integrar-se ao grupo sem abdicar de sua liberdade ou do caráter excepcional que o distingue. Ao invés de aceitar o posto de vaqueiro e casar-se com Alina, assumindo um papel claro na hierarquia social, o sertanejo embrenha-se no mato e realiza verdadeiras proezas de coragem e destreza, salvando a Oiticica e seus moradores.

Uma vez revelado o seu papel decisivo na quebra do cerco levantado por Marcos Fragoso, sua fidelidade é finalmente reconhecida por Campelo, que, para demonstrar a sua gratidão, concede-lhe a realização de um desejo:

— [...] Arnaldo, nós queremos dar-lhe uma prova da nossa gratidão pelo *serviço* que nos prestou. Peça o que quiser.

— O Sr. Capitão-Mor promete dar-me o que desejo? perguntou o sertanejo singelamente.

— Não prometemos, e nem juramos. Está feito! O Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo não é quem manda aqui neste momento: fale, Arnaldo, para ser obedecido. (p. 734 — grifo nosso)

Nesse momento, abre-se a possibilidade de o rapaz pedir (e obter) a mão de D. Flor em casamento; mas, em vez disso, ele requer, unicamente, “que o Sr. Capitão-Mor me deixe beijar sua mão; basta-me isso”. Diante da magnanimidade de seu gesto, Campelo afirma: “— Tu és um homem, e de hoje em diante quero que te chames Arnaldo Louredo Campelo” (p. 735).

O sertanejo exime-se de pedir a mão da menina para não colocar em dúvida o caráter desinteressado da sua ação, pois, se o fizesse, daria a impressão de haver salvo a fazenda em troca de uma recompensa, o que iria esmorecer sua fibra heróica. De fato, ao longo da narrativa toda ele

não aceita nenhum tipo de pagamento pelos seus trabalhos. Desde a adolescência “manifestara-se sua repugnância para todo serviço obrigatório, feito por ordem e conta de outro” (p. 678), e quando D. Flor lhe oferece um presente em agradecimento ao “serviço que lhe prestara” salvando a sua vaca de estimação, atira-o rispidamente ao fogo: “— Pague aos seus criados, disse ele com voz áspera” (p. 618). Na monteria, esquiva-se ao agradecimento por ter salvo a fazendeira do ataque do touro sorubim (p. 642) e, após aprisionar o Dourado, feito que representava a sua consagração como vaqueiro e traria o contentamento de D. Flor e de Campelo, além da humilhação de Marcos Fragoso, ele o solta: “Nenhum outro homem, dominado por tão veemente paixão, seria capaz desse ato. Mas o amor de Arnaldo vivia de abnegação; e eram esses os seus júbilos. O pensamento de elevar-se até D. Flor não o tinha; e se ela, a altiva donzela, descesse até ele, talvez que todo o encanto daquela adoração se dissipasse” (p. 648).

Nesse último episódio levanta-se outro impedimento, agora de ordem hierárquica, para que Arnaldo e Flor se casem. A questão amorosa produz como que um confronto entre as hierarquias social e natural, na medida em que o valor dessa não é bem reconhecido por aquela: apesar de ocupar o primeiro escalão da ordem natural, o sertanejo sente-se inferiorizado em relação a D. Flor.

2.2. Jó

Personagem misterioso, as informações acerca de Jó são raras e pouco esclarecem a sua história. Não se sabe de onde ele veio, onde nasceu, qual a sua raça ou genealogia. De seu passado, sabe-se apenas que depois de ser perseguido e exposto a diversos sofrimentos (como o personagem bíblico de quem tomou o nome), tentou se matar. Arnaldo, ainda menino, encontrou-o agonizando no mato e o socorreu (p. 687). O garoto o levou para a casa de Justa, onde foi tratado, e construiu uma cabana para ele. As lacunas sobre o seu passado favorecem, como no caso do sertanejo, a criação de histórias fabulosas. Para uns, o velho é um bruxo; para outros, o próprio diabo.

Sua apresentação é feita no quinto capítulo da primeira parte. Logo que chegou de viagem e constatou a armadilha preparada para responsabilizá-lo pelo incêndio que pôs em risco a família do capitão-mor, Arnaldo foi ao seu encontro:

Quando o sertanejo chegou à porta da cabana, estava deitado no catre um homem que pela sua imobilidade parecia dormir. O parecer era de um velho no período da decrepitude.

Os cabelos compridos até se mesclarem com a barba, formavam como um capelo d'alva que lhe cobria todo o busto. Sob este rebuço das cãs, apenas se lhe distinguiam das feições as pálpebras, cerradas naquele momento.

O traje do ancião compunha-se unicamente de uma túnica estreita de algodão, tinta de preto e cuja teia mal urdida era de grosseiro fio. Os pés tinha-os descalços e cobertos de poeira e cinza. (p. 546)

Da mesma maneira que ocorreu com Arnaldo, a descrição de Jó é econômica e traz poucas informações sobre sua aparência. Seus cabelos compridos que, juntando-se à barba, assemelham-se a um "capelo d'alva", são seu único traço físico de que tomamos conhecimento. Essa característica sugere o seu isolamento e lhe confere a aparência dos ermitões que vivem solitários no seio das florestas. Segundo Antonio de Moraes Silva, a "alva" é uma "túnica branca que levam os sacerdotes sobre os vestidos ordinários". O termo podia indicar ainda a "*túnica alva*

que levam os padecentes à força”.¹⁵ Essa segunda acepção do termo contribui para a sua caracterização na medida em que ele possui algo de um condenado. “— Eu sou o peregrino da morte, Arnaldo; quantas vezes já to hei dito! Ando em romaria após ela, que fugiu-me sempre até este momento” (p. 547). A túnica com que se veste reforça sua aparência de ermitão. O fio grosseiro do traje, assim como os pés “descalços e cobertos de poeira e cinza”, indicam a rusticidade da sua vida selvagem. O uso de elementos tomados à vestimenta eclesiástica como termos de comparação para descrição do personagem somado ao seu nome bíblico lhe conferem algo do penitente isolado do convívio social em meio à natureza.

Como Arnaldo, Jó vive em perfeita harmonia com a floresta. Sua cabana, localizada numa várzea próxima à fazenda, é toda feita da simbólica carnaúba, assim como os poucos utensílios que lhe servem de mobília.¹⁶ Quando o sertanejo retorna de viagem e lhe pergunta se algo lhe faltou enquanto esteve fora, Jó lhe responde: “Que pode faltar à fera no meio das brenhas?” (p. 546). Da mesma maneira que outros homens das selvas, ele tem os sentidos apurados pela vida do deserto e compreende a linguagem do mato, ao qual se integra perfeitamente: “Nenhum rumor soava na floresta, que seu ouvido atento não distinguisse, para determinar-lhe a causa, e conhecer se era a queda de um fruto, a passagem de um animal, ou o farfalhar da brisa” (p. 599). Sua capacidade de se confundir com o mato aproxima-se do mimetismo. Para observar os bandeiristas de Frágoso, que preparavam a cilada para raptar Flor, misturou-se com “um monte de folhas secas”: “Investigando com rápido olhar a cena, o velho esgueirou-se com a sutileza de uma sombra por entre a folhagem e foi surdir a uma distância de cem braças” (p. 665). Em outra cena, camuflou-

¹⁵ Antonio de Moraes Silva, op. cit., 2ª ed

¹⁶ No artigo sobre a carnaúba que escreveu para a revista *Ensaços literários*, Alencar já observava que “esta palmeira só por si basta à construção de uma casa: — ainda nestes nossos tempos de agora, se encontra amiúde por essas nossas várzeas e sertões do norte, muitas dessas casinhas campestres, singelas e rústicas, que são habitadas de gente pobre, e de índios: — são estas casinhas construídas com muita arte, e curiosidade”. Na cabana de Jó, Alencar realiza projeto de construção semelhante ao que descreve no artigo redigido no seu tempo de estudante. Ver “Botânica — A Carnaúba”, ed. cit., p. 26.

se, para melhor poder vigiar Marcos Fragoso e seus amigos: “Achou ele na mata uma grossa casca de pereiro, já despegada do tronco morto, e vestiu-a como um estojo que o escondia desde a cabeça até aos pés, deixando-lhe ver por entre as rachas do córtice. Este aparelho que ele completou com as ramas verdes da árvore, permitia-lhe transportar-se de um ponto para outro, sem que o percebessem. Era uma moita ambulante” (p. 660).

A proximidade com a selva lhe assegura um posto entre os homens das brenhas, no topo da hierarquia natural. Sua relação com o mundo selvagem é ainda mais estreita que a de Arnaldo, pois enquanto o sertanejo se move pelo mato e pelo terreiro da fazenda, o “solitário” (p. 629) permanece no âmbito da floresta. Mesmo sem se esclarecer sua origem desconhecida, indica-se em várias passagens que ele possui um saber adquirido através do contato com os índios. Aos antigos habitantes daquelas matas devia a sagacidade, o conhecimento da língua tupi e do manejo do arco e flecha: “O velho tinha a astúcia de um índio e talvez a adquirira no trato com os indígenas durante a robustez da idade e a aumentou com a experiência de sua vida *quase* selvagem” (p. 660 – grifo nosso). Mestre de Arnaldo,¹⁷ Jó irá transmitir-lhe esse conhecimento, tornando-se um elo entre o sertanejo e o índio. É revelador do estágio de domínio do sertão pelo homem branco no momento da história que a ponte entre os dois elementos étnicos seja feita através de um “velho no período da decrepitude” (p. 546), remanescente dos tempos em que os indígenas ainda povoavam aquelas regiões e repositório de um saber ora perdido.

Ao contrário do que ocorre na hierarquia natural, sua posição na social não é elevada. Mesmo vivendo próximo à casa da Oiticica, Jó não participa da vida da fazenda, como se pode concluir do fato de ele não comparecer à audiência de chegada e não ser advertido por isso. Injustamente responsabilizado pelo incêndio que quase matou D. Flor, passou a ser perseguido por

¹⁷ “Jó serviu de mestre a Arnaldo. Sentado à soleira da cabana, [...] o velho deixava que o pensamento divagasse pela imensidade do céu e da terra, e vazava no espírito ávido do sertanejo todos os tesouros de sua experiência” (p. 688); “ao velho devia ele [Arnaldo] em grande parte a perspicácia de que era dotado” (p. 600).

Campelo, refugiando-se no mato. Motivo do rompimento entre o fazendeiro e Arnaldo, foi, entretanto, totalmente esquecido pelo capitão-mor depois que ele se reconciliou com o vaqueiro. Livre da perseguição dos homens da fazenda, pôde deixar a gruta onde o sertanejo o escondera e ajudá-lo na sua tarefa de proteger a Oiticica (p. 629), desempenhando o papel do velho sábio que auxilia o herói, descrito por Northrop Frye.¹⁸ Apesar de proscrito da fazenda, Jó prende-se a ela por intermédio de Arnaldo. Da mesma maneira que o velho era o elo que unia o sertanejo ao índio, o sertanejo é o elo que o prende à fazenda. “Jó [...] sentira desde logo uma atração irresistível para esse menino; sua existência, que nada já prendia à terra, achara ali um elo misterioso. Deixou-se conduzir e governar por aquela criança.” (p. 688). Mesmo à margem da fazenda, o auxílio prestado por Jó a Arnaldo irá salvá-la e garantir sua existência.

2. 3. Anhamum

O “terrível Anhamum”, cujo nome significa “irmão do diabo”, é o chefe da nação indígena Jucá, palavra tupi que se traduz por “matar” e “indicava a sanha com que exterminava os inimigos” (p. 683). No tempo da infância de Arnaldo, os Jucás aterrorizavam o sertão de Quixeramobim, destruindo fazendas e povoados. Decidido a exterminá-los, o capitão-mor armou uma numerosa bandeira, comandada por Louredo, e lançou-se contra eles. Os índios foram derrotados e seu chefe, aprisionado. Quando ficou sabendo que Campelo pretendia executá-lo de maneira a incutir terror aos selvagens, Arnaldo resolveu salvá-lo. Caminhando através da fabulosa galeria subterrânea aberta pela enxurrada na raiz da oiticica, o menino alcançou o calabouço onde estava o guerreiro e o libertou. O chefe indígena, grato ao favor prestado pelo sertanejo, tornou-se

¹⁸ Northrop Frye, op. cit., p. 193.

seu “camarada” (p. 685) e acedeu ao seu pedido de não atacar mais a fazenda: “Anhamum preferia que o seu camarada lhe pedisse uma orelha, um olho, ou metade de seu sangue; mas não podia recusar nada ao seu salvador”(p. 690). Esse episódio assinala o fim das hostilidades dos índios e das suas incursões pelo sertão de Quixeramobim. Arnaldo é o responsável por sua pacificação. Na medida em que seu ato é motivado pela generosidade de quem salva um condenado à morte, a forma como o sertanejo pacifica os índios assemelha-se à maneira como ele domou as onças. Entretanto, diferentemente do vínculo de camaradagem que mantém com as feras, cujo respeito por ele é ditado pelo medo do mais forte, o elo que o une a Anhamum caracteriza-se pela admiração e respeito que um grande guerreiro nutre por outro.

O chefe dos Jucás faz sua aparição durante a longa digressão em que Flor se recorda de sua infância. Naquela época, a presença dos índios era maior do que no tempo da sua mocidade, quando os conquistadores já os haviam expulsado para um território mais afastado. Chama a atenção na apresentação do indígena a ausência de um parágrafo descritivo. Nada nos é informado sobre a sua aparência, a não ser que ele tem um “penacho de plumas de canindé” pregado à cabeça com resina (p. 684) e “uma mão forte como a garra de uma onça” (p. 685). Conforme os personagens vão se distanciando da fazenda e se embrenhando na selva, seus traços fisionômicos vão se desvanecendo. A descrição de Arnaldo trazia poucas informações sobre sua aparência, mas ainda permitia ao leitor entrever algo de seu perfil. Na de Jó, homem exterior à hierarquia social e mais próximo ao mato, falava-se apenas de seus cabelos que se juntavam à barba. Já na apresentação de Anhamum, personagem totalmente externo à hierarquia social, nada se diz sobre sua aparência. Pode-se relacionar essa gradativa dissipação da imagem dos personagens à visão que os moradores da fazenda têm deles. Movendo-se pelas bordas que separam a fazenda da

floresta e marginal à hierarquia social, Arnaldo é ora visível, ora invisível para os homens da fazenda, enquanto Jó e Anhamum são sempre invisíveis para eles.

Os poucos elementos descritivos fornecidos sobre o indígena dizem respeito ao seu caráter. No combate contra a bandeira comandada por Campelo, “desamparado pelos seus, o formidável guerreiro defendeu-se como um tigre, e só rendeu-se quando o número de inimigos cresceu a ponto de submergi-lo”(p. 683). Arnaldo se impressionou com o “denodo do valente Anhamum” (p. 683), que, já aprisionado, caminhou para o calabouço com “passo grave e concertado” (p.684). Os adjetivos usados para qualificá-lo (formidável, valente, grave, concertado) e o substantivo “denodo” apontam para a sua nobreza e bravura. Para descrevê-lo e às suas ações, o narrador recorre a comparações com animais, reforçando sua proximidade com o mundo natural. No combate, “defendeu-se como um tigre” (p. 683), sua mão era “forte como a garra de uma onça” (p. 685) e seu grito de guerra era o “berro da jibóia” (p. 721).

Dos três personagens que compõem o grupo dos homens das brenhas, ele é o único totalmente externo ao universo da Oiticica (apesar de levar uma vida quase selvagem, Jó tem sua cabana nas terras do capitão-mor). Chefe de uma tribo em luta contra as fazendas e povoados do sertão para reconquistar o território que um dia havia sido dos seus antepassados, o indígena ocupa uma posição à margem da hierarquia social. Entretanto, apesar de os membros dessa sociedade verem-no como um inimigo, relaciona-se com ela através do laço de camaradagem que o liga a Arnaldo. O compromisso do índio com a fazenda é, portanto, indireto, ele se faz através do sertanejo, a quem o chefe dos Jucás deve a vida. À proscrição do mundo da fazenda e da hierarquia social corresponde uma total proximidade à natureza, sendo Anhamum o único personagem referido através do termo “selvagem” (p. 684). O território habitado por seu povo, entretanto, já foi devassado pelo conquistador, com quem mantém uma relação tensa. Ainda que

sejam vistos como uma ameaça pelos moradores da Oiticica, os Jucás a livram do cerco levantado por Frágoso e conquistam a vitória para Campelo. Como no caso de Arnaldo e Jó, Anhamum, mesmo marginal à hierarquia social, garante a sua manutenção.

3. Homens da fazenda

3.1. Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo

O Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo, proprietário da Oiticica e comandante de ordenanças da freguesia de Santo Antônio de Quixeramobim (p. 579), é filho do “velho Campelo”, desbravador do sertão e fundador da fazenda que lhe foi transmitida por herança. O local do seu nascimento não é determinado, mas como se deu em 1714 e a Oiticica foi fundada no final do século anterior, é natural que tenha ocorrido na própria fazenda. Sua aparição no romance faz-se logo nas primeiras páginas, após a descrição do comboio que percorre as margens do rio Sitiá:

Esta escolta acompanhava duas pessoas que eram sem dúvida os donos do comboio.

A primeira, homem de cinquenta anos, de alto porte e compleição robusta, mostrava pelo chapéu armado e pela farda escarlate com galões dourados ser um capitão-mor de ordenanças. Montava cavalo ruço-pedrês, o qual dava testemunho de seu vigor na galhardia com que suportava o peso do corpulento cavaleiro, além de umas vinte libras da prata dos arreios.

Atualmente viaja-se pelo nosso interior em hábitos caseiros; não era assim naquele bom tempo em que um capitão-mor julgaria derogar da sua gravidade e importância, se fossem vistos na estrada, ele e a esposa, sem o decoro que reclamava sua hierarquia.

Acresce que o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e sua mulher D. Genoveva estavam a chegar à sua fazenda da Oiticica, onde pretendiam entrar antes de uma hora com a solenidade, que ali era de costume, sempre que os donos voltavam depois de alguma ausência. (p. 528)

A roupa de Campelo assinala sua posição na hierarquia militar e, na medida em que exhibe sua riqueza ao olhar de todos, é símbolo inequívoco de *status*. A corpulência, ressaltada em várias passagens, garante-lhe o respeito de homens que não ousam confrontá-lo, ainda que em meio a

uma sociedade rude e violenta.¹⁹ A preocupação em guardar o “decoro” exigido por sua posição é constante em seu comportamento. Quando chegou ao terreiro da Oiticica, depois da longa viagem e da luta cansativa contra o incêndio, “apeou-se afinal sem esforço, mas guardada a pausa e medida de que jamais se desairava” (p. 543), e ao tratar dos problemas da fazenda, “não se afastava uma linha daquela gravidade metódica e pausada, que formava a compostura de sua pessoa e que ele julgava um dever imprescindível de sua importância e riqueza” (p. 608). Essa atenção à formalidade e às regras de comportamento, uma das suas principais características, é explicada como decorrência de ele não pertencer a uma aristocracia de sangue e querer fazer jus ao título de nobreza obtido por merecimento:

Formalista severo, adito 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 de Campelo a afetação ridícula de meneios em que se requinta a fatuidade; e sim uma temperança de gesto e de palavra, que se comediam 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 gesto 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. (p. 544)

Há em Campelo uma adequação entre posição social, caráter, modo de agir e aparência física que delineia seu perfil e confere respeitabilidade à sua figura. Sua autoridade impõe-se através da força física, sua nobreza — de brasão e de espírito — manifesta-se na polidez das

¹⁹ Durante os trabalhos de combate ao incêndio que quase vitimou D. Flor, “a gente da escolta e do comboio não deixava de torcer-se com a impaciência de Agrela, mas ali estava o capitão-mor que não somente não se poupava para dar o exemplo, como não duvidaria esborrachar com um muro a cabeça do primeiro que respingasse contra o seu tenente” (pp. 537-38); e quando repreendeu Inácio Góis pelo sumiço de uma novilha, o moço “abaixou a cabeça, e retirou-se humilhado em seus brios de vaqueiro pelo remoque do fazendeiro. Outros, mais graduados e mais atrevidos do que ele, não ousavam afrontar o senho do mandão de Quixeramobim” (p. 608).

maneiras, e todas essas qualidades consubstanciavam-se na robustez de um corpo “de marca superior ao estalão humano” (p. 579). A aproximação entre aparência e essência — propiciada pelo desejo de “ser primeiro fidalgo na pessoa do que no brasão” — orienta sua ação e tem um contraponto, como veremos adiante, na figura do capitão Marcos Fragoso, em quem à nobreza do título opõe-se a vilania da ação.

Reafirmado em diversos momentos, o principal atributo de Campelo é ser “dono”, “proprietário”. Na segunda parte do romance, por exemplo, quando se descreve o pequeno passeio até o local onde se realizaria a monteria, observa-se que ele “investigava com olhar de dono os lugares por onde ia passando” (p. 621). Ao contrário dos homens das brenhas, que ocupavam posições ambíguas na hierarquia social, a situação dos integrantes do universo da Oiticica é claramente definida. No âmbito da fazenda as relações são visíveis, cada um tem seu papel e seu lugar. O do capitão-mor, localizado no ápice dessa hierarquia, é o de senhor de terras e chefe de família patriarcal, situação explicitada na cena em que Arnaldo “beijou a mão ao fazendeiro, costume patriarcal já em voga no sertão” (p. 580). Outro momento em que essa organização se evidencia é na descrição do “painel de família” que se formava no terreiro da fazenda, quando o capitão-mor vinha “sentar-se [...] no pórtico da casa, onde já se achava a sua cadeira senhorial, trazida por um pajem” (pp. 607-8):

Era por tarde.

O Capitão-Mor Campelo estava, como de costume, sentado em uma cadeira de alto espaldar, forrada de couro e colocada no largo patamar, que se prolongava de um e outro lado pelo alicerce, como um passeio.

Desceu então a donzela [D. Flor] ao terreiro e foi sentar-se nos bancos à sombra da oiticica, onde a acompanhou Alina, enquanto D. Genoveva tomava seu lugar numa cadeira rasa ao lado do marido.

O Agrela, que desde o aparecimento do fazendeiro na porta, aproximara-se como de costume para estar às ordens, conversava com o P. Teles, a alguma distância, recostado ao socalco do alicerce.

Assim completou-se o painel de família que ordinariamente [...] formava-se no terreiro da fazenda da Oiticica à primeira hora da tarde [...]. (p. 607-9)

O círculo familiar que se agrupa em torno de Campelo reúne não apenas sua mulher e sua filha, como também os homens a serviço da fazenda e os agregados. A autoridade do pai de família é ilimitada e pesa sobre todos aqueles que o cercam. Sua “vontade imperiosa não sofria a mínima contrariedade e estava acostumado a ser, não somente obedecida como lei, mas aceita como ponto de fé” (p. 633). No círculo familiar restrito, determinado pelos laços consangüíneos, o capitão-mor era em tudo obedecido e acatado. D. Genoveva era totalmente submissa a sua vontade — “O extremoso amor da boa senhora não se animava a infringir o respeito e submissão que tinha pelo marido” (p. 614) —, e só com muito cuidado aventurava-se a sugerir-lhe algo. A única pessoa que tinha algum poder sobre o fazendeiro era D. Flor, e mesmo ela não ousava contrariá-lo diretamente: “A donzela exercia no ânimo do pai decidida influência, e isso provinha do dom que ela tinha de identificar-se com a sua vontade, de modo que cedendo-lhe, pensava o capitão-mor que cedia a si mesmo” (p. 694). O artifício surtia resultado; segundo Justa, “o senhor capitão-mor [...] não tem ânimo de recusar nada àquela filha, que é a menina de seus olhos” (p. 602).

No âmbito mais amplo da família patriarcal, em que se incluía a gente da fazenda, sua autoridade também era absoluta. Quando repreendeu Arnaldo por ter desobedecido ao fazendeiro, Justa expressou esse sentimento com convicção: “— Mas, filho, o Sr. Capitão-Mor não é o dono da Oiticica? Não é ele que manda em todo este sertão? Abaixo de El-rei que está lá na sua corte, todos devemos servi-lo e obedecer-lhe” (p. 602). O poder de Campelo, irrestrito em suas terras, fazia-se sentir muito além dos limites da fazenda da Oiticica, e o nome do “mandão de Quixeramobim” (p. 608) “era temido desde o Exu até os confins do Piauí” (p. 651).

Cioso de sua posição e autoridade, não admitia qualquer ato que lhe parecesse uma insubordinação, e caso alguém faltasse com o respeito de que se julgava merecedor, mandava perseguir e punir o “culpado”: “a maior parte das vezes o castigo não passava de um ato de submissão e quando muito de uma prova expiatória. Obrigava o atrevido a pedir-lhe perdão de joelhos ou mandava amarrá-lo ao moirão por um dia inteiro” (p. 623). Apesar da violência de alguns desses castigos — orientados pela predominância do visível, uma vez que consistem numa demonstração pública de submissão —, observa-se que “Campelo não era cruel, como outros muitos potentados do sertão” (p. 623) e justifica-se seu autoritarismo como necessário à manutenção da ordem numa terra afastada do poder coercitivo da autoridade central. Da perspectiva do narrador, francamente favorável ao grande fazendeiro, sua inteireza de caráter aliada à correção de seus propósitos faziam dele a justiça daquele sertão. Quando Rosinha, a cigana, infiltrou-se na casa da Oiticica para raptar D. Flor, iniciou a contar sua falsa história afirmando que “com a justiça infalível do Sr. Capitão-Mor conto eu, que a sua fama corre todo esse sertão, e não há quem não a conheça e louve e respeite, pois nunca faltou ao pobre e desvalido” (p. 692).

Ao contrário do que ocorre na hierarquia social, na qual ocupa o lugar de maior destaque, sua posição na ordem natural é menos elevada. Como habitante da fazenda, o capitão-mor vive num espaço transformado pela ação humana e distancia-se da natureza selvagem. A própria suntuosidade da casa já era uma forma de marcar essa separação: “Naquela época [...] 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” (p. 541). Comparada à de outros moradores da fazenda, sua distância com relação ao mundo natural é ainda maior, uma vez que, como proprietário, tem nos homens a seu serviço os “braços” através dos quais “alcança” aquele

mundo, mantendo, assim, uma relação mediada com ele. Dessa maneira, quando Arnaldo parte em perseguição ao Dourado, afirma-se que “o dono da Oiticica já contava como certa a proeza de seu vaqueiro; e entusiasmava-se de antemão com esse triunfo, que lhe pertencia, pois ele o alcançava na pessoa de uma criatura sua, que era como o seu braço” (p. 643). Assim, se em relação a Jó e Anhamum, homens das brenhas, o sertanejo agia como um elo que os prendia à Oiticica, com relação ao fazendeiro ele representa uma ligação com o mato bravio.

Mas ainda que não vivesse em estreito contato com a natureza, Campelo era um homem do sertão e, como tal, orgulhava-se das suas grandezas. É por isso que, falando do Dourado, empolgou-se ao narrar suas façanhas e discutiu tão apaixonadamente com Daniel Ferro, defendendo a superioridade do “seu” boi em comparação com o Rabicho da Geralda: “O capitão-mor falou com ufania, como se as proezas do animal se contassem entre os brasões de sua fidalguia sertaneja. Nisso mostrava bem que era sertanejo da gema” (p. 632). Pelo mesmo motivo, ofendeu-se ao ouvir Fragoso afirmar com arrogância que pegaria o Dourado e faria uma chinela com seu couro: “O senhor de Quixeramobim sentia-se profundamente ofendido com essa presunção, que de algum modo o amesquinhava na pessoa daquele boi, que era como que uma glória dos seus vastos domínios, e cuja fama fazia de algum modo parte de sua importância” (p. 636).

Sertanejo da gema, comprazia-se com os trabalhos dos vaqueiros, supervisionando pessoalmente a “ferra”, o abate e a escolha dos garrotes que iriam constituir o “dizimo do vaqueiro”:

Com estes e outros serviços das vaquejadas deleitava-se o capitão-mor, que achava nessa vida ativa e agitada as emoções das lides e façanhas guerreiras, para que o atraía sua índole.

Mais de uma vez, quando algum touro bravo resistia aos moços do vaqueiro e acuado pelos cães no meio da várzea, bramia escarvando o chão, aceso em fúria, com os olhos em sangue, o velho capitão-mor sentindo-lhe repontarem uns ímpetos de juventude, vestia o gibão de couro e as pemeiras, montava no seu ruço, e empunhando a vara de ferrão na esquerda, arremetia contra o animal, topava-o no meio da carreira, e o trazia ao curral pela ponta do laço. (p. 614)

Esse contato ainda que mediado com o sertão permitia-lhe comungar das qualidades da terra, transformando-o numa daquelas individualidades pujantes que habitavam esse espaço. No seu caso, a mitificação se dá, mais do que pelo exagero das qualidades, pela aproximação aos nobres do reino. Descrita de uma perspectiva feudalizante, a sociedade do sertão tem no grande fazendeiro o seu centro: “Como os antigos reis, esse potentado não reconhecia igual dentro dos seus domínios; todos os moradores, pobres ou ricos de Quixeramobim, ele os considerava como seus vassalos” (p. 621).

3.2. D. Flor

A apresentação de D. Flor é feita juntamente dos demais “donos do comboio” (p. 528) que chega do Recife no início da narrativa:

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

Trazia um chapéu de feltro à escudeira, com uma das abas caídas e a outra apresilhada um tanto de esguela pelo broche de pedraria donde escapava 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 de 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 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.

O sôfrego baio mastigava o freio e espumava; porém a mão firme da linda escudeira, calçada de comprido guante de seda, que lhe vestia o braço até a curva, retinha os ímpetos do animal, impaciente desde que aspirava as emanações dos campos nativos. (pp. 528-29)

A descrição da caravana, iniciada pela retaguarda, converge para a menina, que, apesar de abrir a marcha, é a última pessoa a ser focalizada. A hipérbole das qualidades como recurso de

mitificação direciona-se para a sua beleza e nobreza de caráter — “formosa e gentil” —, características denotadas pelos termos utilizados para qualificá-la e reunidas no adjetivo “airoso”, que ocorre duas vezes nessa rápida passagem e é utilizado em diversas outras ocasiões com referência à personagem. De forma semelhante ao que ocorria com o capitão-mor, há em D. Flor a mesma conformidade entre aparência e essência, constituindo sua “beleza deslumbrante” o reflexo exterior de “uma alma elevada que tem consciência de sua superioridade”.

Caracterizada como “a filha do capitão-mor”, ocupa lugar de destaque na hierarquia social. Da perspectiva feudalizante em que se mira o universo sertanejo, ela é a princesa para quem concorrem todos os cuidados e atenções, sendo a única personagem que tem alguma influência sobre a vontade de Campelo. Quando veste a faixa com a inscrição “À mais formosa”, recebida na cavalcada em homenagem ao novo Governador, Alina lhe diz que ela “parece uma princesa encantada”, observação respaldada pelo narrador, para quem “Alina tinha razão. A faixa de chamalote azul que a moça acabara de passar a tiracolo [...] dava ao seu talhe airoso um porte regineo” (p. 590). Marcos Fragoso também dá sinal dessa condição quando, ao pedi-la em casamento, exacerba-se com a atitude reticente do capitão-mor: “Será porventura alguma princesa? atalhou Fragoso, já não dominando o despeito” (p. 660).

Como habitante da fazenda, sua posição na hierarquia natural é menos destacada; contudo, nascida e criada na Oiticica (p. 543), era sertaneja e recebia os influxos revitalizadores daquela terra agreste, participando da força e coragem dos seres que ali viviam. Quando Arnaldo arrastou a onça para fora da coroa de mato, enchendo de terror a todos que assistiam à cena, “D. Flor também sentiu um calafrio que obrigou-a a cerrar as pálpebras; porém tinha império sobre si e alma para admirar os rasgos de coragem” (p. 577); e durante a montería, soube admirar a beleza do Dourado: “D. Flor também contemplara o animal com satisfação, pois tinha o seu instinto de

sertaneja, filha daqueles campos e neles criada. Além disso, possuía o sentimento do belo, e sabia admirá-lo em todas as suas formas” (p. 635).

A adaptação ao ambiente rústico do sertão é sinalizada já na sua apresentação, quando controla com destreza e “mão firme” o cavalo que quer lançar-se em disparada para a fazenda, sentimento compartilhado pela menina que, por fim, permite que ele parta:

O fogoso cavalo em que montava a gentil donzela, já excitado desde que primeiro sentira as emanções da terra natal, com os rebates da trombeta se arremessou impetuoso pelo caminho da fazenda.

D. Flor deixou-o desafogar aquele generoso anelo que também lhe assomava n'alma ao reconhecer os sítios onde passara a sua infância e lhe corriam felizes os anos da juventude. (p. 531)

O motivo da harmonia com os animais, um dos *topoi* recorrentes na caracterização dos homens das brenhas, indicativo de proximidade com a natureza, é utilizado, ainda que em grau menor, na sua construção. Flor “tinha amizade” pelos animais, “seus companheiros de solidão” (p. 609), e, como Arnaldo, comunicava-se com a cabra Bebé, à qual chamava de “mãe Bebé” (p. 573), pois fora alimentada com o seu leite quando criança.

O vínculo afetivo que mantém com Justa, sua ama-de-leite, garante-lhe uma proximidade das coisas do sertão maior do que se vivesse restrita ao círculo da casa grande. Ela foi alimentada com o mesmo leite que Arnaldo, e quando visitou Justa, foi recebida com queijo de coalho fresco (feito de leite de cabra), rosquinhas de carimã e flores de alfenim, produtos da culinária sertaneja que, simbolicamente, exercem a função de um filtro através do qual recebe, além do carinho de sua ama, os influxos do sertão. Flor mantém vínculos afetivos também com Arnaldo, seu colação e companheiro de infância, que assume com relação a ela o mesmo papel de mediador com a natureza que desempenhava para o capitão-mor. Por seu intermédio, a menina alcança tudo que deseja, de um ninho de passarinhos ou um cacho de cocos à ferra do Dourado com a sua marca.

Da mesma forma que o sertanejo funciona como intermediário entre a fazenda e a floresta, Flor exerce papel moderador semelhante ao aproximar da família dos proprietários os empregados que distingue com sua afeição. Nesse ponto, comunga com seu colação da importante qualidade de apaziguar conflitos e colocar em contato o diverso, servindo como elo entre elementos de diferentes culturas. Essa função moderadora pode ser percebida, entre outros momentos, quando ela impede o rompimento definitivo de Campelo com Arnaldo e se esforça por reconciliá-los.

Desde criança, o domínio da menina sobre o sertanejo era completo, semelhante ao poder dele sobre os animais. Quando o rapaz desobedeceu a Campelo e fugiu da Oiticica, foi ela que o levou de volta, arrastando-o do mato da mesma maneira que ele fizera com a onça escondida no terreiro da fazenda:

A donzela aproximou-se do colação, que a esperava atônito e pálido. Pousando-lhe a mão mimosa no ombro disse, voltando-se para a Justa e dirigindo sua resposta a ambos, mãe e filho:

— Ele vai!

O suave contato desses dedos melindrosos bastou para abater a energia do ousado sertanejo. Ali estava ele agora tímido e submisso, não se atrevendo a balbuciar uma palavra, nem sequer a erguer a vista ao encontro dos olhos altivos que o dominavam. (p. 603)

Apesar de estreita, a relação entre os dois caracteriza-se pela dubiedade, misturando sentimentos distintos. D. Flor pressente essa confusão, e depois de se recordar das cenas de infância em que brincavam juntos, percebe que o ama:

Tornando a si desta longa interrogação do passado, a donzela aterrou-se ante uma idéia que surgiu-lhe de chofre. 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 senão um agregado da fazenda, ao qual dispensava um quinhão da estima protetora, que repartia com seus bons servidores, como a Justa, a Filipa e outros. (p. 690)

Assustada diante da verdade que lhe salta aos olhos, renega o amor que sente por Arnaldo. Na base dessa recusa está a distância que separa o vaqueiro do cavalheiro que, em seus sonhos de amor, vem pedir sua mão em casamento:

Teria ela, Flor, também algum dia, o seu cavalheiro, que fizesse proezas para merecer-lhe um olhar? Possuiria o belo parecer e as prendas do Marcos Fragoso? Ou o excederia no garbo da pessoa e gentileza das ações?

Depois imaginava que esse cavalheiro, ainda seu desconhecido, chegava à Oiticica; ela o via falando na sala com seu pai; era elegante, vestido a primor, e de uma nobreza de gesto como só a podiam ter os reis; mas não lhe via o rosto. Então seu pai a chamava; as palavras que lhe dizia e o mais que se passava, nunca o adivinhou seu espírito que neste momento perdia-se em um tropel de confusos pensamentos, enquanto leve rubor acendia-lhe a nívea tez. (pp. 610-11)

O devaneio de Flor faz lembrar passagem semelhante de *O guarani* em que Ceci sonha com um cavalheiro que se converte, subitamente, num selvagem. Analisando o episódio, Valeria De Marco observa que ele tem a função de assinalar a contradição existente entre cavalheiro e selvagem, contradição essa que caberia a Peri, através das várias provas a que se submete, superar. “Mas se as ações heróicas podem garantir a igualdade entre o caráter do nativo e a dignidade de Dom Antonio de Mariz, elas não são suficientes para elevá-lo ao papel que o cavalheiro desempenha no sonho de Ceci.”²⁰ Da mesma maneira, as proezas de Arnaldo possibilitam que ele prove sua fidelidade a Campelo e conquiste uma posição e um nome, mas não são o bastante para vencer a distância que o separa do príncipe sem rosto que povoa os sonhos de D. Flor. Outro elemento complicador que impede a união entre eles é o fato de serem colaços, o que confere aos seus amores um caráter incestuoso.

²⁰ Valeria De Marco, op. cit., p. 72.

3.3. Justa

Justa é mãe de Arnaldo, viúva do vaqueiro Louredo e ama-de-leite de D. Flor. Sua apresentação é feita no momento do encontro entre D. Genoveva e sua filha, quando a fazendeira percebeu que, ao contrário do que imaginara, a menina não havia morrido no incêndio:

Entre as mulheres que cercavam a dama e sua filha, nem uma tomara maior parte nas aflições, como nas alegrias maternas, do que uma sertaneja alta e robusta sem corpulência, que mostrava no semblante rude, porém amorável, uma franqueza de cativar.

Era essa a Justa, a ama de D. Flor, cujo amor pela menina às vezes causava ciúme a D. Genoveva, tamanha era a devoção da carinhosa aldeã por sua filha de criação. (p. 539)

Como ocorre com os outros personagens, a descrição não permite ao leitor vislumbrar suas feições. Ela possui a força e robustez necessárias a todos que vivem no sertão, o que não a impede, entretanto, de parecer uma pessoa amorável e franca. Sua rusticidade é, nesse contexto, um elemento positivo, uma vez que representa o dado inculto e original, que não foi deturpado pelo contato com a civilização; trata-se, em outras palavras, daquele “viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro”, do qual Alencar falava no prefácio a *Sonhos d'ouro*.²¹ Contribui ainda para a construção de uma imagem positiva o caráter trabalhador, frisado, entre outros momentos, quando ela recebe a visita de Flor em sua casa: “Enquanto falava, levada pelo hábito de sua vida laboriosa, tirara um fuso da cintura, e por distração mais do que para aproveitar o tempo, começara a fiar as pastas de algodão que estavam dentro de uma cabaça suspensa à parede” (p. 570).

Com Justa, Alencar desenvolve outro elemento importante na caracterização do sertanejo, a religiosidade, tema que já havia sido explorado por Bernardo Guimarães em *O ermitão de Muquém* e que seria retomado em inúmeros textos e romances sobre o sertão, especialmente em Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. “O sertanejo é supersticioso. A solidão,

²¹ José de Alencar, “Benção Paterna”, ed. cit., p. 132.

quando não a acompanha a ciência, inspira sempre este feiticismo. Vivendo no seio da grande alma da criação, que ele sente palpitir em cada objeto, tudo quanto o cerca, animal ou cousa, parece ao homem do campo encerrar um espírito, que ali expia talvez uma falta, ou espera uma ressurreição.” (p. 647) Santas, demônios e bruxos alternam-se no imaginário do sertanejo e povoam aquelas solidões. Quando a onça se esconde na coroa de mato no terreiro da fazenda os homens não se atrevem a adentrá-la para investigar o mistério, que logo passa a ser encarado como manifestação de defuntos e lobisomens: “Até aquele momento ignorava-se o que havia no capão; e a cousa tomava feição de mistério que nesses tempos supersticiosos dava tema para as mais absurdas visões” (p. 576).

Para Justa, devota de Nossa Senhora da Penha de França, tudo se resolve por sua intervenção e graça. A sertaneja acredita que nada de mal pode acontecer a Arnaldo enquanto ele tiver um pequeno relicário vermelho que apareceu misteriosamente em seu pescoço quando ainda era criança de berço. A aparição inexplicável é logo dada como intervenção da santa de sua devoção: “— Pois não está vendo, meu bem,” diz a D. Flor, “que foi um anjo que o pôs ao pescocinho da criança, mandado por Nossa Senhora da Penha de França? Porque eu tinha oferecido a Mãe Santíssima para seu devoto, quando ainda o trazia nas minhas entranhas, e então ela quis protegê-lo” (p. 572). O salvamento de D. Flor do incêndio, quando a menina aparece de forma inexplicável na sala da casa da fazenda, também é tributado a um milagre da santa, motivo pelo qual Justa afirma que ela “há de ter a sua novena de arrojo este ano” (p. 540).

Na hierarquia social, Justa é apenas uma das várias criadas da fazenda. Distingue-a das demais, entretanto, o vínculo afetivo que a liga a D. Flor, sua filha de criação. A força desse vínculo é sublinhada já na apresentação, quando seu amor pela menina é comparado ao que a própria D. Genoveva tem por ela, e reforçada quando a sertaneja diz gostar mais dela do que de

Arnaldo (p. 574). A designação com que se caracteriza a relação entre as duas não é a de “camaradas”, mas a de “mãe” e “filha”, sinalizando, assim, um tipo de vínculo ainda mais forte do que aquele existente entre diversos personagens. Para Justa, esse vínculo assegura uma relação diferenciada com a família do capitão-mor e um lugar especial na sociedade da Oiticica.

Na hierarquia natural, a sertaneja, como os outros personagens que vivem no âmbito da fazenda, ocupa uma posição inferior à dos homens das brenhas, mas, ao contrário de Campelo, não mantém uma relação mediada com o mundo natural, mantendo-se bastante próxima dele. Um sinal dessa proximidade é sua relação com os animais domésticos. Da mesma forma que Flor e Arnaldo, Justa compreende a cabra Bebê (p. 573) e vive em harmonia com os animais criados no terreiro de sua casa (p. 554). Seu casebre, descrito quando D. Flor foi visitá-la, também fornece indícios de sua estreita ligação com a natureza:

A cabana constava de três peças: uma servia de varanda, outra de dormitório, a última era a cozinha. Todas as portas e janelas estavam abertas, de modo que o ar e a luz entravam francamente com a fragância dos campos. O chão era de massapê, mas tão rijo e varrido que não se via sinal de poeira.

À exceção da cozinha, cada aposento tinha uma rede de algodão muito alva. No dormitório a rede faz as vezes de cama; na varanda faz as vezes de sofá, e é o lugar de honra que o sertanejo, fiel às tradições hospitaleiras do índio, seu antepassado, oferece ao hóspede que Deus lhe envia. (p. 569)

Em *O sertanejo*, a caracterização das habitações — moduladas por diferentes graus de proximidade à natureza — assinala o lugar de seus moradores na hierarquia natural.²² Entre o luxo da morada da Oiticica, que tinha a função de anular a presença do deserto, e a total integração da cabana de Jó à mata, a casa de Justa, ainda que menos precária do que a cabana de carnaúba onde vivia o “solitário”, aproxima-se mais dela do que da casa grande. O que mais

²² A propósito de *O guarani*, Valeria De Marco observa que “ao completar a edificação das três moradas [casa de Dom Antonio de Mariz, armazéns ou senzalas dos aventureiros e cabana de Peri] o narrador já apresenta também o primeiro esboço da hierarquia existente entre elas bem como os parâmetros em função dos quais ela se estabelece. São eles os vínculos entre o homem e a terra e as relações de trabalho”. Ver Valeria De Marco, op. cit., p. 21.

sobressai na cabana da sertaneja é o seu despojamento e contato com a natureza, manifesto no chão de terra e nas portas e janelas abertas que permitiam que o ar e os influxos do sertão adentrassem-na “francamente”.

4. Os forasteiros

4.1. Aleixo Vargas

Aleixo Vargas, por alcunha Moirão, é o causador do incêndio que quase matou a família de Campelo. Investigando as causas da queimada, Arnaldo descobriu o seu responsável e partiu atrás dele para puni-lo. No início do capítulo em que se faz a sua apresentação, o sertanejo dormia quando despertou com um ruído que ele fez ao acender seu cachimbo no meio da floresta. Da malhada mesmo, o vaqueiro acompanhava os seus movimentos e o vigiava. Depois de fumar, Moirão deitou-se no tronco de um angico que se lançava sobre um despenhadeiro e dormiu. Arnaldo partiu, então, ao seu encontro.

De escanção sobre um desses ramos, com as pernas engalfinhadas nos interstícios e o corpo recostado no rústico espaldar formado pelos outros galhos, dormia a sono solto um homem ainda moço, de insólita e desconforme robustez.

O toro, tinha-o corpulento, mas de uma mesma grossura desde os ombros até os artelhos, de modo que estando de pé e com as pernas fechadas, parecia um toco de pau cortado na altura de dez palmos do chão. Essa prancha de carne rematava em uma cabeça pequena e redonda, semelhante à maçaneta de um balaústre, e assentava em dois pés enormes que mais pareciam as cunhas de uma escora.

Do seu aspecto, bem como da força de que era dotado, lhe viera a alcunha de Moirão, nome que nas fazendas tem o peão onde se jungem as reses para a ferra. Muitas vezes, jactando-se de sua pujança, agüentara no laço um boi bravo à disparada, sem abalar-se do lugar onde se fincava, nem sequer titubar.

Arnaldo subira em um ramo superior, a cavaleiro do sujeito, a quem estava agora observando a seu vagar. Comprazia-se o rapaz em admirar a robustez estampada na musculatura dessa organização atlética, que produzia em sua alma uma emoção artística. Para ele, sertanejo, filho do deserto, tão poderosas manifestações de força tinham majestade e belezas épicas. (p. 555)

A descrição de Aleixo se faz em contraste com as qualidades de Arnaldo, e a posição da qual o sertanejo o observa, “a cavaleiro do sujeito”, já assinala o domínio e a superioridade que tem sobre ele. Sua primeira característica, apontada ainda antes da apresentação, é a de ser “dorminhoco” (p. 554). Ao contrário de Arnaldo, que permanece em vigília mesmo enquanto dorme e desperta com um pequeno ruído, o “madraço” (p. 555) dorme pesadamente e só acorda depois que o vaqueiro o toca com um galho (p. 555). Ainda no campo das oposições, diferentemente do sertanejo, que mesmo da sua malhada pode identificar o local onde Aleixo se encontra, esse, quando acorda, não sabe onde está (p. 556). No café da manhã, Arnaldo come pouco e rapidamente; Aleixo, muito e pausadamente; Aleixo bebe vinho, Arnaldo, água, “o vinho cá de minha terra” (p. 557).

Todos esses contrastes advêm de uma oposição primordial entre o local de origem dos dois personagens. Aleixo Vargas é português, natural do Minho (p. 558), chegou a Quixeramobim “há uns pares de anos” (p. 558) e não se adaptou à terra, à qual se refere como “este excomungado sertão” (p. 556). Para ele, “bugios ou caboclos [...] são da mesma raça” (p. 559), e o sertão não é um lugar onde se possa viver. Conversando com Arnaldo, o “minhoto” expressa seu desagrado:

— Olhe, digam vocês o que quiserem, isto não é terra de cristão.

— De cristão é que ela é, Aleixo Vargas; pois ao cristão ensinou o divino mestre a paciência e o trabalho. Para quem não serve a minha terra é para aqueles que não aprendem com ela a ser fortes e corajosos. (p. 557)

Em José de Alencar, o sertanejo já é, antes de tudo, um forte. Aleixo Vargas, ao contrário do homem do sertão, que se molda pelo embate com o ambiente inóspito, fazendo-se forte e corajoso, não comunga das qualidades da terra.

Na descrição do português ressaltam-se a sua grande estatura e compleição robusta. Em oposição à “estatura regular” de Arnaldo (p. 532), Moirão é um gigante de mais de dois metros de altura, dotado de força prodigiosa. A luta entre os dois coloca, de um lado, o “corpo delgado” e o “talhe franzino” do sertanejo, e de outro, o “corpanzil” do “colosso” (p. 558); é a “ligeireza” e a perspicácia de um contra o “pulso” e a “força” do outro (p. 556). Antes da luta, Arnaldo elogia a força de Moirão, que havia se referido com admiração à sua enorme ligeireza: “— De que serve a ligeireza, se não é para fugir? A força é melhor, não lhe parece, Aleixo! disse o rapaz a sorrir” (p. 556). Depois do combate, no qual o português é derrubado duas vezes, o diálogo sobre o significado da força é retomado. Para Arnaldo, “força é poder”, e o “mais fraco deve ceder ao mais forte” (p. 561): “— Se você fosse o mais forte, eu não empregaria a astúcia, como faria com um estranho ou inimigo. Embora me custasse, respeitaria sua vontade desde que não podia vencê-lo de frente. O mais forte, porém, sou eu; e proíbo-lhe que agora em diante se aproxime da Oiticica na distância de uma légua” (p. 561). Através do combate, Arnaldo demonstra poder derrotá-lo e, só aí, expulsa-o do sertão. A força bruta, ainda que descomunal, de nada vale sem a “astúcia” adquirida pela luta constante da vida no deserto. Simbolicamente, a vitória de Arnaldo sobre o gigante português representa a supremacia dos valores sertanejos, e a exaltação da força física de Moirão enaltece ainda mais o valor da proeza.²³

²³ Quinze anos depois da publicação de *O sertanejo*, a oposição entre o português e o brasileiro desenvolvida por Alencar nesse episódio seria retomada, em perspectiva diversa, por Aluísio Azevedo em *O cortiço*. No início da narrativa, Jerônimo, o gigante português, é um exemplo de correção moral e dedicação ao trabalho. Seu oponente é um capoeirista chamado Firmo, “um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito” (p. 82). O motivo da desavença entre eles é a sedutora Rita Baiana, mulata que condensa para o imigrante europeu a soma das impressões colhidas nos trópicos. Como em *O sertanejo*, assiste-se à luta entre a força e a agilidade: “Jerônimo era alto, espadaúdo, construção de touro, pescoço de Hércules [...]: era a força tranqüila, o pulso de chumbo. O outro, franzino, pernas e braços secos, agilidade de maracajá: era a força nervosa [...]. Um, sólido e resistente; o outro, ligeiro e destemido, mas ambos corajosos” (pp. 148-49). No primeiro embate, a força descomunal do português sucumbe ante a agilidade e a navalha do capoeirista carioca. A essa derrota, segue-se o abasileiramento do europeu, acelerado por seus amores com a mulata. Segundo Luiz Dantas, “para Jerônimo, o progresso da paixão por Rita se traduz por um rebaixamento inexorável” (p. 462). Ao cabo desse processo, há um novo confronto em que o português, finalmente adaptado ao meio, mata, com o auxílio de dois comparsas, o capoeirista à traição. Partindo da sugestão de Luiz Dantas, que assinala um diálogo entre *O cortiço* e *Iracema* e vê em Rita Baiana uma espécie de

Como forasteiro, Aleixo Vargas ocupa o grau inferior da hierarquia natural. Na social, é um proscrito da fazenda. Empregado da Oiticica, entrou em conflito com Campelo quando ofereceu um presente de Fragoso a D. Flor. O capitão-mor o puniu severamente, e ele, para se vingar, provocou o incêndio criminoso que surpreendeu sua família quando voltava do Recife. Arnaldo expulsou-o da fazenda e ele passou a trabalhar para Marcos Fragoso, de quem já havia sido camarada antes de empregar-se na Oiticica.

4.2. Capitão Marcos Fragoso

O Capitão Marcos Fragoso é filho do Coronel Fragoso e dono da fazenda do Bargado, localizada nas vizinhanças da Oiticica. Morando no Recife, conheceu D. Flor na cavalcada organizada em homenagem ao novo governador e apaixonou-se por ela. A viagem ao sertão, feita a pretexto de verificar o estado em que se encontrava sua fazenda, tem a finalidade de pedir a mão da donzela em casamento. Sua apresentação é feita quando, de chegada ao Bargado, passa pela Oiticica para saudar o capitão-mor. Não há uma descrição física de Fragoso, observa-se apenas que ele e seus companheiros — o Capitão João Correia, o Licenciado Manuel da Silva Ourém e o Alferes Daniel Ferro, os dois últimos seus parentes — “eram todos mancebos, bem parecidos e trajados com o apuro e gala que então usavam ainda mesmo no sertão, as pessoas de grandes posses” (p. 593). Para Alina, o capitão “é um galante fidalgo” (p. 593). O diálogo que se

irmã da índia tabajara, podemos ver em Firmo uma reinterpretação negativa de Arnaldo. Como o sertanejo, o mulato, afeito às injunções do meio em que vive, é todo agilidade e flexibilidade. Entretanto, enquanto no romantismo o elemento nacional, ligado à terra e representante das suas características, é avaliado positivamente, na narrativa naturalista ele se reveste de negatividade. As qualidades positivas aí são atribuídas ao imigrante europeu, que, todavia, pode perdê-las se deixar-se seduzir pelos encantos da natureza tropical. Ver Aluísio de Azevedo, *O cortiço*, Edições de Ouro, s.d.; e Luiz Dantas, op. cit.

desenrola entre o capitão-mor e ele é marcado pelo tom cortês e pela formalidade que distinguem as pessoas da sua importância:

— O Capitão Marcos Fragoso, de jornada para sua fazenda do Bargado com esses amigos que lhe fizeram o obséquo de sua companhia, não podia, passando a primeira vez pela Oiticica, faltar à cortesia de saldar o Sr. Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo, como vizinho, e ainda mais como filho de um velho amigo seu, o Coronel Fragoso.

— O Capitão Marcos Fragoso e seus amigos serão sempre bem vindos à nossa casa, e nos darão prazer se quiserem receber o agasalho que lhe oferecemos de boa-vontade. (p. 594)

Como grande fazendeiro e dono de imensa fortuna, Fragoso ocupa a mesma posição de Campelo na hierarquia social. Da mesma maneira que o capitão-mor, ele é o centro de um círculo, formado por seus amigos, parentes e empregados, que gira em torno dele. Sua chegada ao sertão de Quixeramobim constitui uma ameaça ao dono da Oiticica, uma vez que ele não reconhece sua autoridade como grande potentado: “— Campelo é de uma desmarcada soberba. Ele andou outrora em competências com meu pai, e teria acabado seu inimigo, se a morte não o livrasse do homem que podia fazer-lhe frente nesse sertão”(p. 626). Apesar da sobrançeria do capitão-mor, o rapaz, por amor a D. Flor, evita entrar em confronto com ele. Contudo, temeroso de que o fazendeiro se recusasse a entregar-lhe a mão da menina para atingir na pessoa dele a memória de seu pai, prepara um esquema para seqüestrá-la. “O Capitão Marcos Fragoso, ainda moço, arredado havia anos do interior e limado pela vida da cidade, não estava no caso de um desses potentados do sertão, e não podia julgar-se com direito e força de entrar em competência com o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, cujo nome era temido desde Exu até os confins do Piauí” (p. 651). Mesmo sem ter condições para a luta, ele possui o espírito arrogante e o mandonismo dos grandes fazendeiros do sertão, o que torna o conflito inevitável.

Ao agredir Campelo, Fragoso entra em choque com Arnaldo, protetor da fazenda e dos seus moradores. Para o sertanejo, a chegada do jovem capitão representa a ameaça de perder D.

Flor, motivo pelo qual o odeia e o mantém sob intensa vigilância. A disputa pela menina é pontuada por diversos duelos, todos vencidos por Arnaldo. O primeiro deles se dá durante a cavalcada realizada no Recife. Num episódio que faz lembrar o *Ivanhoé* de Walter Scott, o vaqueiro, com o rosto coberto por um lenço, arrebatou do seu oponente o argolão de ouro que “era o prêmio mais invejado por todos os cavalheiros para terem o orgulho de o ofertar à dama de seus pensamentos” (p. 591). Posteriormente, o sertanejo encontra a Bonina, vaca de estimação de Flor, e a restitui a sua dona, frustrando os planos de Frágoso, que mantinha a novilha no curral da sua fazenda e pretendia apresentar-se como seu salvador. Ainda como prova de superioridade, Arnaldo captura o Dourado, desfaz as emboscadas para seqüestrar D. Flor e, por fim, desbarata o cerco armado em torno da Oiticica, vencendo a luta final contra Frágoso e expulsando-o do sertão de Quixeramobim.

Nascido no sertão mas morando na cidade, o capitão reúne características de ambos os lugares. “Marcos Frágoso era de ânimo generoso, ornado de prendas de cavalheiro; mas tinha o gênio arrebatado e irascível. Além disso, apesar do atrito da cidade e polimento da vida prazeira que levava no Recife, era ainda sertanejo da gema; sertanejo por descendência, por nascimento e por criação” (p. 650). Como vilão, congrega em si o pior dos dois mundos pelos quais transita. Homem da cidade, possui o apuro de maneiras que tanto agrada ao capitão-mor. Quando D. Genoveva lhe pergunta se não seria melhor que Flor se casasse com Leandro Barbalho, o fazendeiro, “que era homem das formas”, responde-lhe que ele “não é tão abastado como o Marcos Frágoso; e não tem o seu porte fidalgo” (p. 615). Entretanto, esse “porte fidalgo” não era, como no caso de Campelo, reflexo de um índole elevada. Não há em Frágoso a mesma concordância entre aparência e essência que caracteriza o capitão-mor, e seus gestos corteses e mostras de respeito ocultam, na verdade, um projeto de seqüestro. Ao contrário do dono da

Oiticica, cuja maneira de agir não é “a afetação ridícula de meneios em que se requinta a fatuidade” (p. 544), suas “prendas de cavaleiro” são um mero disfarce que encobrem intenções escusas e métodos sórdidos.

Do sertão onde nasceu, ele conserva, entre outras características, a destreza de cavaleiro, exibida durante a monteria. Essas habilidades, entretanto, não são acompanhadas das boas qualidades inspiradas pelo sertão. Fragoso não possui a simplicidade e rusticidade do sertanejo, ele despreza os vaqueiros e não admira o Dourado, aos quais se refere com arrogância. Afastado do interior desde criança, não participa das suas virtudes, e, ao contrário do sertanejo, que vive em harmonia com a natureza, opõe-se a ela. Quando Arnaldo o ultrapassa na corrida ao Dourado e lança-lhe um desafio, o capitão, impossibilitado de puni-lo, “descarregou sua raiva no cavalo”:

Ferido ao vivo pelos acicates, e ao mesmo tempo sofreado pela rédea, o árdego animal começou a corcovear, e foi aos trancos atirar-se em um atoleiro que a passagem constante do gado tinha cavado no meio de umas touceiras de carnaúbas.

Já fatigado da carreira, ali ficou a patinar na lama, o que ainda mais exasperou o cavaleiro. Saltando na ilha que formava uma das touceiras, o Fragoso apanhou os talos da palmeira e com eles esbordoou o animal. Este, pungido pela dor, conseguiu galgar o atoleiro e jugiu; a fúria do moço capitão voltou-se contra as plantas, e ele continuou a fustigar os cardos, os crauatás e os troncos da carnaúba. (p. 649)

O traço sertanejo mais marcante na sua personalidade é o “gênio arrebatado e irascível” (p. 650). Contudo, dissociado das qualidades positivas da terra, esse elemento, que no homem do sertão é sinal de força e determinação, nele converte-se em violência cega. Ao “esbordoar” seu cavalo e depois os cardos e carnaúbas, símbolos das virtudes cearenses, marca sua separação definitiva em relação a esse espaço e aos valores por ele inspirados.

4.3. Capitão João Correia e Licenciado Manuel da Silva Ourém

João Correia e Ourém são os autênticos homens da cidade que não sabem viver no campo. O primeiro é capitão do terço do Recife, o segundo, um primo de Fragoso que mora em Lisboa. Em contraste com o sertanejo, habituado à vida da floresta e preparado para enfrentá-la, eles desconhecem os seus segredos e não se adaptam a ela. Descrevendo a atenção que Arnaldo presta às coisas da natureza, registra-se que “o homem da cidade não compreende esse hábito silvestre. Para ele a mata é uma continuação de árvores, mais ou menos espessa, assim como as árvores não passam de uma multiplicação de folhas verdes. Lá se destaca apenas um tronco secular, ou outro objeto menos comum, como um rio e um penhasco, que excita-lhe a atenção e quebra a monotonia da cena” (p. 565).

A distância entre os dois forasteiros e a natureza é explicitada durante a montería. Quando ouvem narrar as proezas do Dourado, surpreendem-se com o fato de ele ser um boi e não um homem, como imaginavam (p. 631). Enquanto se falava com orgulho dos bois valentes que venciam os melhores vaqueiros e vagavam anos a fio pelo sertão, Ourém “ria-se daqueles entusiasmos sertanejos” (p. 632); e quando o Dourado é finalmente avistado entre o gado barbatão, ele não participa da satisfação com que os fazendeiros o admiram, pensando unicamente em assá-lo num churrasco. Ao iniciar-se a corrida, os dois amigos, “moradores da cidade, e não afeitos a esses exercícios dos nossos campos” (p. 638), demonstram sua inépcia. “Logo no princípio o Ourém e o João Correia mostraram que não bastava envergar uma roupa de couro para tornar-se vaqueiro. Não eram maus cavaleiros da cidade; mas cousa mui diversa é correr em um campo alagado e coberto de mato, onde de repente falta o solo ao cavalo, e o espaço ao homem” (p. 641). Quando vêem Arnaldo perseguir o touro em meio à mata fechada, ficam atônitos e se perguntam “se o rapaz não estaria em algum acesso de loucura furiosa” (p. 643). A

única proeza alcançada por João Correia na monteria é cair do cavalo da forma mais ridícula possível (p. 655).

A separação do mundo natural, fonte dos valores e da superioridade do sertanejo, acarreta a inferioridade do forasteiro, manifestada não apenas no âmbito das habilidades físicas mas, principalmente, no das qualidades morais. Em contraste com a franqueza do sertanejo, o homem da cidade é descrito como cínico e dissimulado, e comparada à nobreza natural do primeiro, a do segundo é uma mera formalidade vazia. Como Marcos Fragoso, que através de mesuras ocultava a trama de um seqüestro, o licenciado Ourém, seu cúmplice, disfarça sob as fórmulas protocolares da polidez a ameaça de tomar D. Flor à força da casa dos pais.

Era fácil de reconhecer no estilo da carta [enviada por Fragoso a Campelo durante o cerco à Oiticica] a mão diplomática de Ourém. O Fragoso não tinha paciência nem retórica para arredondar esses períodos em que, sob os rendimentos de uma cortesia respeitosa, fazia-se ao fazendeiro a intimação formal de entregar a filha, a título de noiva no prazo de três dias, se não queria sujeitar-se a lhe ser arrancada a força.

Esse excesso de deferência com que o licenciado procurou atenuar a combinação, pungiu mais o orgulho do capitão-mor do que uma linguagem grosseira e desabrida. (p. 719)

Da mesma forma que o apuro de maneiras do seu primo, a polidez de Ourém é um véu que encobre e disfarça seus verdadeiros propósitos.

Elementos estranhos à terra, ocupando o nível mais baixo da hierarquia natural, a chegada de Fragoso e seus amigos ao sertão acarreta a quebra do equilíbrio que existia no início do romance e detona a luta descrita na segunda parte da narrativa. Física e moralmente inferiores aos sertanejos, eles são derrotados e expulsos desse espaço. Sua derrota, como a de Aleixo Vargas, simboliza a superioridade dos valores e qualidades da terra.

5. Raças

Afirmamos no início deste capítulo que em José de Alencar as características do sertanejo devem-se mais ao fato de ele viver num ambiente agreste do que a influências raciais. Habitando uma terra inclemente, os homens precisam, nas palavras de Arnaldo, aprender “com ela a ser fortes e corajosos” (p. 557) para poder sobreviver. Formulada como aprendizagem, a relação do homem com o ambiente é pensada em termos de uma interação através da qual o primeiro se amolda às exigências do segundo, e não como um rígido determinismo do meio. Dessa maneira, quanto mais próximo da natureza, mais o personagem irá conhecer os seus segredos. Quem, como Moirão, recusa-se a integrar-se a ela, mesmo vivendo no sertão não comunga das suas qualidades.

Contudo, ainda que secundárias, há no romance algumas indicações sobre as características raciais dos personagens que merecem atenção, a começar por Leandro Barbalho, apresentado como exemplo do cearense típico: “O sobrinho do capitão-mor, filho dos Cariris, onde viviam seus pais antes de mudarem-se para o outro lado da serra do Araripe, era mancebo de trinta anos, de baixa estatura, mas robusto, com ombros largos e cabeça chata, tipo mais comum do sertanejo cearense e que o distingue de seus vizinhos das províncias limítrofes. Tinha o parecer franco e jovial” (p. 713). Ainda que “mais comum”, seu aspecto difere bastante do de outros sertanejos. Contrastando com a sua robustez, Agrela é “magriço” (p. 528), “franzino e de exígua estatura” (p. 579), e Arnaldo, “de estatura regular, ágil e delgado de talhe” (p. 532). Em Alina, parente de D. Genoveva, encontram-se características físicas ainda mais destoantes:

Da mesma idade que a filha do capitão-mor, e também formosa, tinha essa moça o tipo inteiramente diverso. Era loura, de olhos azuis, e corada como uma filha das névoas boreais.

Foi ela talvez um dos primeiros frutos dessa anomalia climatológica do sertão de Quixeramobim onde, sob as mesmas condições atmosféricas, se observa com frequência e especialmente nas moças aquela notável aberração do tipo cearense, em tudo mais conforme à influência tropical. (p. 589)

Essa variedade de tipos reforça a idéia de que as qualidades do sertanejo não são raciais, mas sim plasmadas pela vida rústica do deserto. E não só as qualidades físicas, mas também as morais. Apenas entre alguns dos vilões procura-se estabelecer uma ligação entre raça e caráter. Desse modo, Luís Onofre, cabo da bandeira de Fragoso, é descrito como “um produto desse recruzamento de raças a que se deu o nome de coriboca. Assim como a sua tez representava a fusão das três cores, a alva, a vermelha e a negra, da mesma sorte o seu caráter compunha-se dos três elementos correspondentes àquelas variedades. Tinha a avidez do branco, a astúcia do índio, e a submissão do negro” (p. 661). À “raça boêmia”, à qual pertencem os ciganos que auxiliam Marcos Fragoso, também são associadas algumas características de comportamento. O moço que enfeitiça o cavalo de D. Flor é descrito como um “rapaz de vinte anos, que pelo tipo das feições e pela cor baça do rosto combinada com os cabelos negros e lustrosos, mostrava pertencer à raça boêmia, da qual nesse tempo e até época bem recente, vagavam pelo sertão bandos que viviam de enliços e rapinas” (p. 656).

Entre os ciganos, o personagem mais longamente desenvolvido é Rosinha. Peça do esquema montado para raptar Flor, infiltra-se na casa do capitão-mor para ganhar a confiança da menina e facilitar a ação dos homens de Fragoso. Apresentando-se como Águeda, uma viúva em busca da proteção de Campelo, ela logo conquista a admiração e a simpatia de D. Genoveva e de sua filha: “Quando a viúva ergueu o crepe que a velava de dó, sua beleza deslumbrante produziu nas duas damas um movimento de ingênua admiração. Não se recordavam de ter visto semblante tão formoso. Flor era aos olhos da mãe o tipo da graça e da gentileza; mas não tinha a fascinação que derramavam os olhos negros e aveludados da desconhecida” (p. 692). Arnaldo, entretanto, diferentemente das “duas damas”, pressente que há algo de estranho na cigana, cuja beleza lhe inspira uma “acerba admiração” (p. 694):

A beleza de Águeda continuava a produzir no mancebo a mesma acre sensação: ele não podia perdoar a essa mulher o encanto e sedução com que à primeira vista ofuscava a lindeza de D. Flor.

Quando as contemplava juntas, ele reconhecia que a formosura da donzela era uma flor do céu, pura e imaculada, respirando a fragrância de sua alma angélica. O brilho dos grandes olhos pardos tinha a limpidez do rútilo das estrelas; o sorriso dos lábios de nácar abria-se como um doce arrebol da manhã; e as faces acetinavam-se como as nuvens brancas ao de leve rosadas pelo crepúsculo da tarde.

Mas no semblante, e no talhe da viúva, ressumbrava um fulgor vivo e intenso, que deslumbrava. Essa mulher não tinha a suprema correção e delicadeza de traços que distinguia o perfil de D. Flor; não possuía a elegância casta, graciosa e senhoril que vestia a donzela de uma gentileza de rainha; porém sua beleza exercia sobre os sentidos uma poderosa fascinação.

Essa influência, que ele sofria a seu pesar, o irritava contra aquela mulher; e às vezes admirando-a, vinham-lhe ímpetos de aniquilar os encantos, que, se não a tornavam mais formosa do que D. Flor, davam-lhe provocações que esta não tinha. (p. 695)

Da mesma maneira que a descrição de Aleixo Vargas era feita em oposição às qualidades de Arnaldo e que alguns traços de Fragoso contrastavam com características de Campelo, D. Flor tem em Rosinha seu contraponto. Ao contrário da beleza “pura e imaculada” da filha do fazendeiro, a cigana possuía um encanto que fascinava; e enquanto o semblante da primeira é comparado aos tons suaves da aurora e do crepúsculo, o da segunda emanava “um fulgor vivo e intenso que deslumbrava”. Trata-se da beleza angelical e casta, de um lado, contrastada pela demoníaca e fatal, de outro. Arnaldo sentia-se, pouco a pouco, cegado por essa luz (a beleza da cigana é descrita com verbos que denotam a perda da visão de quem a contempla: ela “ofuscava”, “deslumbrava”, “fascinava”), mas, ao mesmo tempo, desconfiava da misteriosa viúva: “Um pressentimento lhe advertia que o mal, se ele existia, estava oculto no formoso semblante daquela moça, que de repente aparecera na Oiticica e aí se introduzira de um modo singular” (p. 697).

Percebendo a desconfiança do sertanejo e a ameaça que ele representava aos seus planos, Rosinha decide seduzi-lo. Além do interesse estratégico, pesa na sua decisão a atração que ele exercia sobre ela: “Era mulher, e tinha nas veias o sangue ardente do boêmio tocado pelo sol americano. O prazer de fascinar um homem e cativá-lo a seus encantos, bastaria para excitá-la;

acrescia porém que esse homem era um mancebo galhardo, e amava outra mulher, o que dava particular sainete à aventura” (p. 701). Alegando a necessidade de uma entrevista noturna, ela o atrai ao seu quarto, dando lugar a mais uma das provas em que o herói demonstra sua natureza excepcional e sua fidelidade. O título do capítulo em que se relata o encontro entre os dois, “Tentação”, já esclarece o seu significado. A caminho do quarto da cigana, Arnaldo parou defronte da janela de D. Flor e acompanhou seus movimentos enquanto ela se preparava para dormir. Sentindo o perfume da menina, que emanava das frestas da janela, “o sertanejo, que não se animaria nunca a tocar esses cabelos e essa cútis, beijou as grades para colher aquela emanção de D. Flor, e não trocava decerto a doçura daquela adoração pelas voluptuosas carícias da mulher mais formosa” (p. 700). Quando percebeu que a menina estava rezando, “involuntariamente também ajoelhou-se para rogar a Deus por ela” (p. 700).

Foi só depois de se fortalecer pela adoração a sua dama — que ele não trocava pelas “voluptuosas carícias da mulher mais formosa” — e pela oração que o sertanejo se dirigiu ao quarto da cigana. Lá, Rosinha fez de tudo para envolvê-lo, e o rapaz foi, lentamente, cedendo aos seus encantos.

Arnaldo estava sob a influência maligna desta sedução, de que o advertia a sua perturbação, mas que ele não tinha a força de repelir; porque nesse momento sua alma nobre e ativa era sopitada pelas erupções do sangue.

Aos vinte e um anos, a besta humana, quando revolta-se contra o espírito que a domina, é uma fera indomável, sobretudo em uma organização pujante como a de Arnaldo. A pura e casta adoração que até aí havia preservado o mancebo de pagar o tributo à matéria e o alheara dos prazeres sensuais, deixara incubar-se o desejo que agora fazia explosão. (p. 702-3)

Mas no momento em que a cigana, acreditando tê-lo em seu poder, beijou-o, ele acordou do transe em que se encontrava e, horrorizado, repeliu-a. “Ao contato desse beijo ardente Arnaldo estremecera, como se visse erguer-se diante dele uma serpente, a cuspir-lhe no rosto sua baba impura” (p. 704). Tomado por uma alucinação, ele a estrangulou como se lutasse com uma

serpente, até que ela caiu desmaiada no chão e ele fugiu do quarto. Narrado num tom que faz lembrar o da ficção naturalista, o encontro entre Rosinha e Arnaldo reforça o poder de fascínio da cigana. Como em outros embates registrados no romance, eleva-se o oponente para mais valorizar a vitória do herói. A oposição da rapariga a D. Flor também é aprofundada através desse episódio. Aos olhos de Arnaldo, Flor evoca sempre imagens de santas, enquanto a cigana, ao contrário, afigura-se-lhe como a serpente. Resistindo ao encanto da “trêfega rapariga” (p. 662), o sertanejo prova não apenas o seu amor por D. Flor como também assegura a sua castidade e pureza, atributos que elevam ainda mais sua estatura heróica.

O GRANDE DRAMA DO DESERTO

1.

Território agreste, que exige dos homens que nele vivem força e coragem, o sertão é palco de uma ação marcada por lutas constantes. Neste capítulo, seguindo as sugestões apontadas por Alencar em *O nosso cancioneiro*, pretende-se analisar a pecuária do sertão como uma atividade caracterizada pela luta do vaqueiro com o gado. A seguir, discutiremos a disputa pela posse da terra e o caráter bélico da ação que aí se desenrola.

2.

A presença do gado e do vaqueiro sempre atraiu a atenção dos autores que escreveram sobre o sertão. Saint-Hilaire, por exemplo, afirmava serem os rebanhos bovino e cavalar a “principal riqueza” dessa região,¹ e Henry Koster, impressionado com o trabalho do vaqueiro, registrou sua atividade em *Viagens ao nordeste do Brasil*.² Para Capistrano de Abreu, a pecuária teria sido, em grande parte, o próprio fator de desbravamento e povoamento do interior. Referindo-se a Frei Vicente do Salvador, que criticara os colonizadores portugueses por arranhar as praias como caranguejos ao invés de desbravar o sertão, observou que tal desbravamento seria fácil em São Paulo ou na Amazônia, mas não em outras regiões, que impunham maiores

¹ Auguste Saint-Hilaire, *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, ed. cit., p. 313.

² Henry Koster, *Viagens ao nordeste do Brasil*, Cia. Ed. Nacional, 1942.

obstáculos à penetração. Nelas, “a solução foi o gado vacum”;³ “Ao compasso do afastamento do gado, novas passagens e novos caminhos iam sendo trilhados”.⁴ Sua importância no processo de conquista foi tão grande e sua presença tão marcante na vida dos colonizadores, que o historiador chega a afirmar que aqueles primeiros sertanejos atravessavam a “época do couro”,⁵ uma vez que todos os seus utensílios eram feitos desse material. Mesmo para autores mais recentes, o gado ainda constitui um importante elemento de caracterização desse espaço. Assim, Câmara Cascudo define-o como um lugar “mais ligado ao ciclo do gado”,⁶ e Aurélio Buarque de Holanda descreve-o como a região “onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura”.⁷ Para Walnice Nogueira Galvão, a continuidade desse território “é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas”, “é a presença do gado que unifica o sertão”.⁸

A permanência do gado nessas diversas caracterizações do sertão o eleva à categoria de um dos seus principais elementos distintivos. Sua importância não foi negligenciada por Alencar, que o evoca já na abertura do romance: “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” (p. 527). O gado é presença constante em *O sertanejo*, um elemento constitutivo da paisagem do sertão. Durante a seca são “verdadeiros espectros” (p.529) que percorrem o campo à procura de água; no inverno, imensas manadas que cruzam a várzea, agora semeada de lagoas. Quando chegou aos campos de Quixeramobim, no auge da seca, o comboio do capitão-mor Campelo avistou, “ao longo do caminho, de um e outro lado, [...] as ossadas dos animais que já tinham

³ Capistrano de Abreu, *Capítulos de história colonial*, Livraria Brigue, 1969, p. 158-9.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 161.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, ed. cit.

⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo dicionário da língua portuguesa*, ed. cit.

⁸ Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, ed. cit., p. 25-6.

sucumbido aos rigores da seca” (p. 530). De espaço em espaço, vêem-se “as reses que vagam por esta sombra de mato, e que vão cair mais longe, queimadas pela sede abrasadora ainda mais do que inanidas pela fome” (p. 529). Com a chegada do inverno e a normalização do fluxo dos rios, o gado “renasce” com a natureza, e volta a povoar os campos e as várzeas.

A lida com o gado compõe a principal atividade da fazenda da Oiticica. “Nos currais tirava-se o leite, acomodavam-se os bezerros, e cuidava-se de outros serviços próprios das vaquejadas” (p. 613). A ordenha é considerada “o mais nobre dos labores rurais”, e a ela “o capitão-mor costuma 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” (p. 613). D. Genoveva era responsável pela distribuição do leite, e enquanto cuidava desta tarefa, Campelo “percorria os currais, tomando contas aos vaqueiros, mandando apartar os novinhos que era costume reservar para bois de serviço; indicando a rês que se devia matar para o gasto da casa; e assistindo a esfolar e esquartejar, no que se comprazia com a perícia dos carniceiros” (p. 613).

A predominância da pecuária sobre outras atividades é uma das principais diferenças entre a Oiticica e as fazendas descritas em *Til* e *O tronco do ipê*. Apesar das referências a plantações e ao cultivo de alguns gêneros, a Oiticica é uma fazenda de criação, ao contrário da Fazenda das Palmas (*Til*) e da de Nossa Senhora do Boqueirão (*O tronco do ipê*), dedicadas à agricultura. Suas diferentes atividades econômicas se relacionam aos espaços onde elas se localizam. Enquanto a primeira fica no sertão, as outras duas se situam na roça, território menos rústico, que já teve suas florestas dominadas e “convertidas a ferro e fogo em campos de cultura”.⁹

⁹ José de Alencar, *Til*, ed. cit., p. 22.

Para José de Alencar, a pecuária do sertão possuía particularidades que a diferenciavam da européia. Em *O nosso cancioneiro*, texto no qual analisa o caráter das cantigas populares do Ceará, as condições do trabalho com o gado são descritas de maneira a ressaltar o elemento de perigo e aventura de que essa atividade se revestiria em sua terra natal. Para o autor, “o vaqueiro cearense achou-se em face de um sertão imenso, e de grandes manadas de gado, esparsas pelo campo. *Este sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante*”.¹⁰ Esse aspecto de luta, decorrente de condições geográficas e de certas características do rebanho que veremos a seguir, seria o principal diferenciador do trabalho do vaqueiro cearense, e deixaria marcas não apenas em suas cantigas populares como também em seu caráter e costumes.

A introdução do gado no sertão do Ceará é analisada por Alencar de maneira bastante semelhante em *O nosso cancioneiro* e *O sertanejo*. Para o autor, apesar de não ser nativo dessa região, o gado teria encontrado nela as condições necessárias para se fortalecer e reproduzir:

Desde os princípios da povoação, que as diversas espécies de animais domésticos introduzidos pelos colonizadores se propagaram com intensidade; a Providência nos seus impenetráveis desígnios havia preparado a América para a regeneração das raças exaustas do Velho Mundo.

As imensas campinas, que se dilatam desde o S. Francisco até o Parnaíba, por que a natureza as proveria de tamanha abundância de plantas forrageiras, quando a sua fauna indígena não contava mais que um tipo da ordem dos grandes ruminantes?¹¹

A partir de uma perspectiva teleológica da história, a adaptação de espécies adventícias é explicada como parte dos desígnios da providência divina. De forma mais desenvolvida, a mesma idéia já havia sido expressa em *O gaúcho*:

Não recebeu a América, do Criador, as três raças de animais amigos e companheiros do homem, o cavalo, o boi e o carneiro. Esse fato, que à primeira vista parece uma anomalia da

¹⁰ Idem, *O nosso cancioneiro*, ed. cit., p. 963. Grifo nosso. Daqui em diante, citado apenas como NC.

¹¹ NC, p. 962-3.

natureza, revela ao contrário um designio providencial. Regenerar, é a missão da América nos destinos da humanidade. Foi para esse fim, que Deus estendeu de um pólo ao outro este vasto continente, rico de todos os climas, fértil em todos os produtos, e o escondeu por tantos séculos sob uma prega de seu manto inconsútil.

O gênero humano pressentiu esta alta missão regeneradora da América, dando-lhe a designação de Novo Mundo. De feito, é nas águas lustrais do Amazonas, do Prata e do Mississipi, que o mundo velho e carcomido há de receber o batismo da nova civilização e remoçar.

Para não exaurir, mas concentrar, a seiva exuberante da terra virgem, despovoou-a o Criador daquelas raças nobres, que ela estava destinada a juvenescer. Mas apenas a semente caiu na vigorosa argila que a esperava, desenvolveu-se com uma possança formidável. Como ao homem europeu e a todos os animais domésticos que formam a família irracional, como a todos os produtos úteis do velho continente, a América adotou o cavalo; mas a este parece que o concebeu no seio do deserto, e o fez selvagem de seus pampas.¹²

Alencar trabalha nessa passagem com um dos temas centrais de sua obra, o da superioridade da natureza americana sobre a européia.¹³ A ausência das “raças nobres” na América é atribuída a um projeto divino que reservaria ao continente a missão de regenerar “todos os produtos úteis do velho continente”, fossem eles homens, animais, hábitos ou instituições. Dessa maneira, o que poderia parecer deficiência é interpretado como riqueza e superioridade. Em sua interpretação, Alencar lança mão de uma antiga idéia subjacente à expressão “Novo Mundo”, a da juventude e vigor da sua natureza em comparação à do “mundo velho e carcomido”.¹⁴

A visão da natureza tropical como uma força renovadora se manifesta em vários de seus romances. Em *O guarani*, por exemplo, D. Antônio de Mariz afirma que “o contato deste solo virgem do Brasil, o ar puro destes desertos remoeu-me durante os últimos anos”, e D. Álvaro lhe responde que ele se encontra “na juventude da segunda vida que vos deu o novo mundo”.¹⁵ No

¹² José de Alencar, *O gaúcho*, ed. cit., p. 85.

¹³ Para um levantamento desse motivo na obra do romancista, ver Cavalcanti Proença, *José de Alencar na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.

¹⁴ Sérgio Buarque de Holanda explica que a expressão “Novo Mundo” foi motivada “não só porque [...] fora ‘novamente’ encontrado, mas porque parecia o mundo renovar-se ali, e regenerar-se, vestido de verde imutável, [...] como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da Criação”. Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*, São Paulo, Tese confeccionada nas oficinas de Saraiva S/A, 1958, p. 230.

¹⁵ José de Alencar, *O guarani*, ed. cit., v. I, pp. 283-4. Sobre o poder rejuvenescedor da floresta, ver também Ralph Waldo Emerson: “In the woods [...] a man casts off his years, as the snake his slough, and at what period soever of life is always a child. In the woods is perpetual youth”. Ver op. cit., p. 38.

mesmo romance, Peri, mortalmente ferido, bebe a seiva de uma árvore e se recupera.¹⁶ A influência restauradora da natureza não é apenas física mas também moralmente benéfica. Em *Luciola*, a regeneração da heroína se dá concomitantemente ao seu afastamento da corte e reaproximação do campo. Já em *O tronco do ipê*, Mário, depois de passar alguns anos na Europa, retorna à sua terra natal, onde entra em contato com o mato e reassume sua “índole natural”: “A alma desse menino ficara em hibernação no seio daqueles ermos; e despertando agora depois de longos anos de entorpecimento, voltava a animar o corpo onde outrora habitara. Mário a bebia a tragos no ambiente que inspirava, na fragrância das flores, nos estos da brisa, nos borbotões da luz que jorrava do espaço”.¹⁷

O gado levado para o sertão também teria sido beneficiado pelos influxos revitalizadores da natureza americana. Além do novo vigor recebido das “ubérrimas campinas”,¹⁸ parte do rebanho teria fugido das fazendas, retornando a uma condição quase selvagem: “Ou logo nos primeiros ensaios de colonização, ou mais tarde com a devastação das granjas e engenhos durante a invasão holandesa, o gado amontou-se. Internando-se pelo sertão, aí voltou ao estado selvagem. Ainda hoje encontra-se pelos sítios escuros algum, a que na província chamam *barbatão*”.¹⁹ O mesmo tema ressurge, de forma bastante semelhante, em *O sertanejo*:

O gado de várias espécies, que os primeiros povoadores tinham introduzido na Capitania do Ceará, se propagara de um modo prodigioso por todo o sertão, coberto de ricas pastagens.

Sucedera o mesmo que nos pampas do Sul; as raças se tornaram silvestres, e manadas de gado amontado, que ainda hoje na província chama-se *barbatão*, vagavam pelos campos e enchiam a mata. (p. 542)

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 120.

¹⁷ Idem, *O gaúcho e O tronco do ipê*, ed. cit., p. 295.

¹⁸ NC, p. 962.

¹⁹ NC, p. 963.

O barbatão é o gado selvagem, “nascido no mato ou fugido das fazendas”.²⁰ Em *O nosso cancionero*, Alencar diz desconhecer a origem da palavra, que supõe ser oriunda do Ceará ou da ribeira do São Francisco. Especulando sobre sua possível etimologia, afirma:

Pode ser que *barbatão* não passe do aumentativo de *barbato* para significar o longo e denso pêlo do gado criado no mato.

Não seria desarrazoado também derivá-lo de brabo, variante rústica de bravo.²¹

Em *O sertanejo*, o romancista retoma essa primeira hipótese de etimologia, quando, ao descrever uma manada, observa que o gado, “no comprido pêlo e no aspecto arisco mostrava ser barbatão” (p. 630). Outro termo usado pelo narrador para designar o boi selvagem é “mocambeiro”, gado que fugiu das fazendas para os mocambos.

Os campos de Quixeramobim são descritos como contendo grande quantidade de bois selvagens. “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” (p. 637). A caminho do local onde se realizaria a monteria, os viajantes cruzam campos e várzeas “coalhados” de gado. “É boi como terra!”, exclama Daniel Ferro ao avistar os enormes rebanhos (p. 630). Durante a monteria, um boi sorubim avança sobre D. Flor. Trata-se de “um animal corpulento, de marca prodigiosa, como raros exemplares se encontram no sertão, hoje que as nossas raças domésticas estão decaídas daquele vigor primitivo que tomaram ao influxo e contato do novo mundo” (p. 639).

A força e energia do barbatão viria do seu contato direto com o mato. Longe da influência domesticadora do homem, o gado selvagem viveria em estreita relação com o sertão inculto, livre para absorver os influxos da natureza americana. Da mesma forma que o gado, os

²⁰ NC, p. 964. Segundo Antonio de Moraes, o barbatão é “o gado bovino que não foi marcado na fazenda, e que, vivendo no mato, se torna bravo”. Ver Antonio de Moraes Silva, op. cit., 2ª ed.

²¹ NC, p. 963.

cavalos e todos os animais selvagens também se fortalecem pelo contato com a natureza: “O cavalo deste sertão de Quixeramobim caminha o dia inteiro, come um ramo de juá, e só bebe água quando encontra a cacimba. Aonde há mais valente campeão?” (p. 557); “O tigre brasileiro, apesar de Buffon que o não conheceu, é um animal formidável pela força e pela intrepidez” (p. 577). Como os cardos e carnaúbas que enfrentam condições adversas e se mantêm verdes no auge da seca, os animais se fortalecem pelo embate com a terra árida do sertão, à qual se adaptam e conformam.

São esses animais indômitos, e não os domesticados, que chamam a atenção de José de Alencar. Um dos aspectos do poema de Gonçalves de Magalhães discutidos nas *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”* é o da adequação das aves escolhidas pelo poeta para representar a “liberdade selvagem do Brasil”.²² Para o polemista, tanto a andorinha quanto o guará, utilizadas no poema, seriam inadequadas. A primeira, por ser “ave de todos os países, cantada nos idílios dos poetas antigos e modernos”,²³ parece-lhe não servir ao propósito de nos diferenciar. O uso do guará também seria impróprio para esse fim, uma vez que ele seria “um pássaro triste, merencório, amigo da solidão do silêncio e do repouso”: “Será este o verdadeiro símbolo da liberdade, e especialmente dessa liberdade selvagem, cheia de vida, de ação e de movimento? Será esta a imagem do índio brasileiro, senhor das florestas e das montanhas, vivendo ao capricho e percorrendo à vontade todo este belo país, do qual era rei e soberano?”²⁴ Para Alencar, o animal usado para representar a liberdade americana deveria ter a mesma força que ele reconhecia na natureza. Na sua opinião, o “galo selvagem” seria a ave mais adequada para esse símbolo. Além

²² José de Alencar, *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*, ed. cit., p.907.

²³ Idem, *ibidem*.

²⁴ Idem, *ibidem*, pp. 907-8.

da dificuldade de encontrá-la, “o seu amor pela liberdade e pelo espaço é tal que dizem ser impossível conservá-lo um dia; a sua prisão dura apenas o tempo de morrer e libertar-se”.²⁵

O que parece seduzir a imaginação de Alencar e orientar sua escolha é, mais do que qualquer outra característica desse galo, seu caráter selvagem. Todo ser que tiver essa qualidade poderá ser utilizado como símbolo ou elemento comparativo. Em *O gaúcho*, o animal representativo da grandiosidade dos pampas é o cavalo indômito. Em *O sertanejo*, é o gado selvagem que melhor representa a força do sertão. Dentre os diversos bois descritos no romance, nenhum desempenha essa função simbólica de forma tão completa quanto o Dourado, um touro que havia anos vagava pelos campos, sem que vaqueiro algum conseguisse aprisioná-lo:

Era um boi alto e esguio. Seu pêlo isabel na cor, longo, fino e sedoso, brilhava aos raios do sol com uns reflexos luzentes, que justificavam o nome dado pelos vaqueiros ao lindo touro. Em vez das largas patas e grossos artelhos dos animais de trabalho, ele tinha as pernas delgadas e o jarrete nervoso dos grandes corredores.

Os chifres não se abriam para diante em vasta curva, mas ao contrário erguiam-se quase retos na frente como dardos agudos e à semelhança da armação do veado. Esta particularidade indicava que o barbatão não se criara nas várzeas, mas que desde garrote se costumara a bater as brenhas mais espessas e a atravessar os bamburrais emaranhados.

Azara refere ter visto no Paraguai muitos exemplares desta espécie de chifres verticais e direitos, a que ali dão o nome de “chivos”.

O *Dourado* tangido pelas fábricas²⁶ de João Bernardo, havia parado no meio da várzea. Em sua atitude garbosa, reconhecia-se a altivez do touro bravio, filho indômito do sertão, nascido e criado à lei da natureza. Tinha ele a majestade selvagem das feras, que percorrem livres o deserto e não reconhecem o despotismo do homem.

Com o pescoço curvo e a frente alçada, o touro lançava aos cavalheiros um olhar de desafio, batendo o costado com a ponta da cauda arqueada, e escarvando o chão de leve com a unha direita. Um burburinho surdo ressoava no vasto peito, que sublevava-se para soltar o mugido. (p. 634)

A caracterização do Dourado reúne diversos aspectos valorizados pela perspectiva romântica. Como num quadro de Géricault, Alencar retrata um animal inquieto e impetuoso, em perfeita harmonia com o cenário bravio onde se encontra. As qualidades do touro — sua altivez e

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 908.

²⁶ “Fábricas” são os “moços ou criados do vaqueiro”. Ver *O sertanejo*, p. 575.

majestade selvagem, seu nervosismo e energia — são frutos do seu contato privilegiado com o mato, devem-se ao fato de ele não ter conhecido o “despotismo do homem” e ter vivido sempre “à lei da natureza”. O que o diferencia do resto do gado bravia e faz dele o “rei dos pastos de Quixeramobim” (p. 634) é o fato de ele permanecer ainda mais livre e isolado que os outros. Além de sua força, ele se distinguia ainda pela “sagacidade”: “O Dourado tinha a coragem calma; ele conhecia o homem e estava habituado a afrontá-lo. No olhar com que observava os cavalheiros, descobria-se unida à segurança do corredor, que não teme ser vencido, a sagacidade do boi manhoso e experiente que calcula o perigo, e sabe acautelá-lo” (p. 634).

O tratamento dado pelo ficcionista ao touro pode parecer desconcertante, quer pela importância que se lhe atribui, quer pela carga de humanização que encerra. Nas páginas de *O nosso cancionário* em que o autor discute o aspecto assumido pelo boi nas cantigas populares cearenses encontram-se elementos que ajudam a compreender o significado por ele atribuído ao Dourado. Para Alencar, a principal característica daqueles poemas era a “apoteose do animal”, o fato de neles o herói ser o boi, e não o homem.²⁷ Não haveria nessa perspectiva, entretanto, nenhuma tendência de humanizá-lo, o que aproximaria a cantiga do apólogo ou da alegoria:

Nem vestígios se encontram de alegoria nessas rapsódias; o boi figura por si, tem uma individualidade própria. Daí o *cunho mitológico* desses heróis sertanejos.

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma idéia ou de uma época.

Com o incremento da civilização, que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece naquelas latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo.

Estou convencido de que os heróis das lendas sertanejas são mitos, e resumem o entusiasmo do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e pródiga mãe que o alimenta e veste.

O caráter poético das nossas rapsódias pastoris não é comum a outros países.²⁸

²⁷ NC, p. 977.

²⁸ NC, p. 978. Grifo nosso.

Na visão alencariana, o mito é uma entidade que congrega em si “a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde”, tornando-se, assim, “símbolo de uma idéia ou de uma época”. Os bois, tal como retratados nos poemas populares, simbolizariam o apreço do vaqueiro pelo animal de que dependia sua subsistência. Em *O sertanejo*, o narrador conferiu ao Dourado o mesmo “cunho mitológico” que reconhecia nos heróis das cantigas populares cearenses. Para tanto, além de usar a hipérbole na descrição das suas qualidades e de fazer uma verdadeira “apoteose do animal”, recursos apontados pelo autor como recorrentes naquelas composições, utilizou o argumento de autoridade (citação de Félix de Azara) e aproximou o seu boi de outros corredores celebrados em cantigas conhecidas. Em diversos passos da monteria, o Dourado é comparado ao Rabicho da Geralda, exaltado no poema homônimo. Discutindo com Daniel Ferro sobre qual dos dois seria superior, o capitão-mor Campelo afirma: “— O *Rabicho da Geralda*, Sr. Daniel Ferro, foi sem dúvida um corredor de fama. Nós ainda conhecemos o José Lopes, vaqueiro da viúva, que nos contou as proezas de seu boi. Mas nosso parecer é que não chegava ao *Dourado*” (p. 632).

Essas comparações, sempre afirmando a superioridade do Dourado, são uma tentativa de projetar sobre ele a tradição de feitos atribuídos a outros bois, fazendo dele o sucessor e o maior desses mitos. A idéia simbolizada pelo touro indômito seria a da força e energia da terra sertaneja. Ao contrário do Rabicho da Geralda, entretanto, que vence os mais famosos vaqueiros e só é aprisionado durante (e por causa de) uma forte seca, o Dourado não tem a mesma sorte. Perseguido por Arnaldo numa corrida fabulosa, acaba sendo pego. Diferentemente dos “rústicos vates do sertão”, que “exaltam o homem para glorificar o animal”,²⁹ para Alencar interessa a apoteose do sertanejo; e é Arnaldo, mais que qualquer outro ser, o grande mito deste romance, é

²⁹ NC, p. 978.

ele que melhor sintetiza e representa as qualidades do sertão, sendo capaz de vencer até mesmo o “rei dos pastos de Quixeramobim” (p. 634).

O vigor adquirido pelo boi ao entrar em contato com o sertão somado ao fato de parte do rebanho haver fugido das fazendas, retornando a um estágio quase selvagem, transformou-o num animal perigoso. “Livre, tendo para esconder-se brenhas impenetráveis, e o deserto onde refugiar-se, esse gado almargio, se não era de todo selvagem, também se não podia chamar doméstico.”³⁰ Além disso, as condições geográficas da região, especialmente sua grande extensão e abundância de pastos naturais, teriam levado os fazendeiros a criá-lo em liberdade, adotando um modelo de pecuária que chamariamos hoje de extensiva (Alencar não usa esse termo).³¹ Esse sistema dificultava bastante o trabalho do vaqueiro, obrigado a caçar e domar o gado sempre que precisava levá-lo ao curral. “O vaqueiro, forçado pelas condições do país a criá-lo às soltas, tinha necessidade de domá-lo, sempre que se fazia preciso amalhar as reses para a feira e outros misteres.”³² A tarefa, contudo, não era simples. O gado selvagem, habituado a percorrer os campos em liberdade, resistia com todas as suas forças ao vaqueiro que tentava aprisioná-lo:

O touro bravo é um animal terrível. Sua força prodigiosa, a impetuosidade do assalto, a ferocidade que o assanha na pugna, são para incutir pavor ao mais valente.

Não se reconhece, de certo, o animal, que geralmente consideramos o símbolo da paciência e mansidão, nessa fera de olhos sangrentos, que escarva o chão com urros medonhos, e de repente se arroja, cego e boleado, como a bomba de um canhão.³³

Para os fazendeiros, o boi mocambeiro seria uma ameaça, pois poderia atrair para o mato o rebanho da fazenda. Para combatê-lo, organizam-se as monterias:

³⁰ NC, p. 962.

³¹ Viajando pelo sertão de Minas Gerais, Saint-Hilaire encontrou o mesmo sistema de criação: “nessa região, como no resto da província, o gado passa todo o ano nos campos; não é recolhido a currais, e vaqueiros existem que, só possuindo dois escravos, têm, no entanto, vários milhares de cabeças de gado”. Ver Auguste Saint-Hilaire, op. cit., p. 313.

³² NC, pp. 963-4.

³³ NC, p. 964.

Era essencial acabar com ele [gado barbatão] para que não atraísse o outro chamado manso, e o desencaminhasse.

Dai as empresas para o cosso das reses silvestres, curiosa e intrépida monteria [...].³⁴

Há em *O sertanejo* várias referências a essas caçadas, também chamadas pelo narrador de “correrias” ou “vaquejadas”, termo, segundo ele, mais comum no tempo da narração:

As vaquejadas do gado bravio, ou monterias 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.

[...] 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. (p. 637)

A função econômica da monteria como recurso para evitar o extravio do rebanho, apontada em *O nosso cancionero*, é retomada em *O sertanejo*. Segundo o narrador, “foi tal a abundância do gado selvagem em todo o sertão do Norte que, segundo o testemunho de Arruda Câmara, entrava na obrigação do vaqueiro a tarefa de extingui-lo para não desencaminhar as boiadas mansas, que andavam soltas pelos matos” (p. 620). No romance, entretanto, a importância da motivação econômica da empresa é suplantada pelo desejo do vaqueiro de conseguir o feito de aprisionar o boi fugido, verdadeiro estímulo de sua ação. Além disso, a monteria recebe agora uma dimensão que não possuía nas cartas de *O nosso cancionero*, a de um torneio cortês, organizado pelos fazendeiros para se divertir e exercitar. “O sertão do Norte oferecia então aos ricos fazendeiros uma ocupação idêntica à das corridas de lobos e outros animais daninhos, em que se empregava a atividade dos nobres do reino. Eram as vaquejadas do gado barbatão, que se reproduzia com espantosa fecundidade, por aqueles ubérrimos campos ainda despovoados” (p. 620). A monteria que se retrata mais detidamente em *O sertanejo* é dessa última espécie.

³⁴ NC, p. 964.

Realizada por iniciativa de Marcos Fragoso, e tendo como convidados o capitão-mor Campelo e sua família, não era uma “vaquejada de campeiros”, mas “uma verdadeira montería ou caçada à moda européia, com a diferença de serem as armas e trajes venatórios substituídos pelos petrechos do vaqueiro” (p. 637).

A geografia agressiva do sertão e o caráter perigoso da pecuária aí desenvolvida infundiriam à atividade do vaqueiro o aspecto de uma caçada e transformariam a sua vida numa luta constante. “[...] Nos sertões do Ceará, a vida do vaqueiro não se repousa da serenidade e cordura, que são os toques das abegoarias da Europa. Ao contrário a agitam os entusiasmos e comoções da luta, que lhe imprimem antes um cunho cinegético”.³⁵ Arnaldo, em suas horas de folga, havia traçado, à ponta de faca, “toscos desenhos” em sua aguilhada,³⁶ “onde talvez esculpira a história de sua vida”: “cada uma daquelas miniaturas era uma cena do grande drama do deserto” (p. 620). Já o capitão-mor Campelo “achava nessa vida ativa e agitada [das vaquejadas] as emoções das lides e façanhas guerreiras, para que o atraía sua índole” (p. 614).

A vida em meio aos perigos “estimulava os bríos dos vaqueiros”, que nas monterias “desenvolviam toda destreza e excelência de sertanejos”.³⁷ Mais do que ninguém, eles possuíam a sagacidade e interpidez adquiridas na luta com o deserto. São muitas as habilidades por eles desenvolvidas. “Todo bom vaqueiro tem seu tanto de ferreiro quanto basta para fazer um aguilhão, para arranjar as letras com que marcar as reses de sua obrigação e as de sua sorte, para dar têmpera à faca de ponta, e até mesmo para consertar a espingarda” (p. 648). Quando Arnaldo, em meio a uma várzea, precisa de uma correia de couro, mata e esfolia um boi, “com a rapidez e destreza que tem neste, como em todos os misteres de seu ofício, o vaqueiro cearense” (p. 666).

³⁵ NC, p. 964.

³⁶ A “aguilhada” é uma “delgada haste coroada de uma pua de ferro” que o vaqueiro usa para derrubar o touro. “Com esta simples defesa, topa ele o touro no meio da testa e esbarra-lhe a furiosa carreira.” Ver NC, p. 964.

³⁷ NC, p. 964.

Nenhuma dessas habilidades, no entanto, parece mais impressionante do que a sua destreza de cavaleiro: “É um dos traços admiráveis da vida do sertanejo, essa corrida veloz através das brenhas; e ainda mais quando é o vaqueiro a campear uma rês bravia. Nada o retém; onde passou o mocambeiro lá vai-lhe ao encalço o cavalo e com ele o homem que parece incorporado ao animal, como um centauro” (p. 605).

Verdadeiros heróis, os vaqueiros são exaltados e idealizados no romance. Juntamente da hipérbole das suas qualidades, que atinge grau máximo nas descrições das correrias pelo mato fechado, o principal procedimento utilizado para elevá-lo é a comparação dos seus feitos com o de outros cavaleiros consagrados pela tradição. Disputando com Daniel Ferro, Campelo compara Louredo, pai de Arnaldo, a Inácio Gomes, celebrado nos versos do *Rabicho da Geralda* (além da comparação, deve-se notar a semelhança do nome do vaqueiro da cantiga com o de Inácio Góis, vaqueiro da Oiticica; na cantiga também há um personagem chamado Góis):

— Veja o Senhor Capitão-Mor que o ‘Rabicho’ zombou dos melhores cantigueiros de todos estes sertões, até do Inácio Gomes que ainda hoje tem nome na ribeira do São Francisco.

— Não era nada à vista do Louredo, nosso vaqueiro; pode acreditar, que é a verdade. (p. 632)

Quando Arnaldo, perseguindo o Dourado pela mata, salta da sela para vencer um obstáculo que ia derrubá-lo, Daniel Ferro cita novamente o *Rabicho da Geralda*, “que celebra um passo análogo”: “Tinha adiante um pau caído/ Na descida de um riacho/ O cabra saltou por cima,/ O ruço pulou por baixo”. Arnaldo, ao ouvir os versos da cantiga, “responde com o palavreado do Inácio Gomes, quando corria atrás do Rabicho”: “Corra, corra, camarada,/ Puxe bem pela memória;/ Quando eu vim de minha terra,/ Não foi pra contar histórias” (p. 644).

Da mesma maneira que na descrição do Dourado, a aproximação de Arnaldo aos vaqueiros celebrados nas cantigas populares surge como tentativa de projetar no personagem do

romance a grandeza de feitos praticados por outros indivíduos, o que lhe conferiria, da perspectiva de Alencar, estatura mítica. Esse tipo de comparação faz lembrar a emulação heróica, típica da epopéia.³⁸ Uma vez que Alencar classificava o cancioneiro cearense nesse gênero poético,³⁹ a utilização do mesmo procedimento no romance pode ser interpretada como uma tentativa de vinculá-lo à tradição da poesia popular, valorizada pelo romantismo, e, simultaneamente, de contribuir para a pesquisa de uma forma épica genuinamente nacional.

A emulação não se restringe aos personagens do cancioneiro popular, ela envolve cavaleiros de outros tempos e lugares: “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” (p. 645). Também os cavaleiros medievais fornecem matéria para comparações. Na monteria, quando Arnaldo finalmente alcançou o Dourado e o pegou pela cauda, ele não o derrubou. Segundo o narrador, o vaqueiro o tratava “com a gentileza que os cavalheiros usavam outrora no combate; e derrubada era uma afronta que não infligiria a um corredor de fama como aquele” (p. 647). Em nenhum momento a aproximação do universo sertanejo ao da cavalaria é tão completa quanto naquele em que Daniel Ferro compara os feitos dos vaqueiros aos dos cavaleiros medievais: “— E que pensa, Fragoso, que nossos vaqueiros não seriam homens para pedir meças em jogos de destreza aos mais esforçados paladinos de outras eras? Por mim tenho que nunca Roldão, Lançarote ou algum outro dos doze

³⁸ Em *Os lusíadas*, por exemplo, as façanhas dos portugueses são constantemente comparadas às dos gregos e romanos.

³⁹ “Na primitiva poesia do Ceará, predomina o gênero pastoril, como era razão entre populações principalmente dadas à indústria da criação, e derramadas por ubérrimas campinas coalhadas de toda espécie de gado.

Mas o estilo dessa poesia pastoril contrasta com o estilo clássico da musa grega ou romana, tanto quanto se destaca do estilo romântico dos zagais do Tirol e dos vaqueiros da Suíça.

.....
A razão da singularidade provém de não revestirem as canções cearenses a forma de idílio. Não se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico. São expansões ou episódios da eterna heróica do homem em luta com a natureza.” Ver NC, p. 962. Grifo nosso.

pares de França, estacou na ponta de sua lança um cavaleiro à disparada com tanta bizarria, como tenho visto topar um touro bravo na ponta da agulhada” (p. 595).

Alencar vai buscar no sistema de criação extensiva, no qual o vaqueiro era responsável por tudo que se relacionava ao rebanho, outro elemento para elevá-lo. Referindo-se à sua atividade, o narrador fala nos “serviços próprios das vaquejadas” (p. 613), que, entretanto, não são descritos de forma pormenorizada. Mencionam-se o aboiar (p. 616) e a ferra (p. 614), a ordenha e o abate (p. 613), a perseguição e a derrubada do boi no pasto (p. 614). O vaqueiro deveria, antes de mais nada, proteger o rebanho que vivia solto nos pastos e trazê-lo sob seus cuidados. Quando a Bonina, novilha de estimação de D. Flor, desapareceu, Campelo pediu contas a Inácio Góis, vaqueiro da Oiticica, e o repreendeu por ainda não a haver encontrado: “— Que vaqueiro é um, Inácio Góis, que não sabe por onde lhe anda o gado?”, “— [...] Se amanhã cedo a Bonina não estiver no curral, ficamos sabendo que o nosso vaqueiro só presta para curar bicheiras” (p. 608).

Ocupando um posto de grande responsabilidade e importância, o vaqueiro possuía um *status* que o diferenciava dos demais empregados da fazenda. Parte dessa condição privilegiada provinha da crença de que essa atividade era preferencialmente exercida por homens livres. “Em geral — afirma Saint-Hilaire — não se gosta de confiar as funções de vaqueiro a escravos, porque os que a exercem vivem ordinariamente longe das vistas do senhor. Os vaqueiros são muito comumente os próprios filhos do proprietário, ou então homens livres a quem se dá o terço do produto do rebanho”.⁴⁰ Outra peculiaridade que a valorizava era a maneira pela qual era remunerada. Capistrano de Abreu explica que “depois de quatro ou cinco anos de serviço, começava o vaqueiro a ser pago; de quatro crias cabia-lhe uma, podia assim fundar fazendas por

⁴⁰ Saint-Hilaire, op. cit., p. 314.

sua conta”.⁴¹ É essa forma de remuneração que se registra em *O sertanejo*: “No tempo da ferra, [Campelo] tratava de apurar os garrotes apanhados na safra do ano anterior, escolhendo os da propriedade para deixar o dízimo do vaqueiro, segundo as condições do trato, que ainda são atualmente as mesmas em voga no sertão da província” (p. 614). No romance, além da possibilidade de o vaqueiro tornar-se um criador, levanta-se mais uma característica positiva ligada a esse modelo de prestação de contas: da perspectiva alencariana, o salário é aviltante, e o fato de ele não trabalhar em troca de dinheiro valoriza a sua atividade. Explicando os motivos que levaram Arnaldo a aceitar esse posto, o narrador comenta:

Prestou-se a desempenhar por algum tempo o serviço de vaqueiro, do qual o afastavam os seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir a qualquer homem por obrigação e salário.

O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados, é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda. (p. 624)

3.

Vimos que Alencar compreendia o sertão como “terra de conquista” (p. 541). Esgueirando-se entre zonas mais habitadas e regiões não desbravadas, formava-se de áreas havia pouco tomadas da “antiga mata virgem” (p. 541), ainda não completamente povoadas ou domesticadas. O desbravamento do sertão de Quixeramobim é narrado no início do romance. O impulso para a sua ocupação teria sido a criação de gado, o qual, introduzido pelos conquistadores, teria se alastrado rapidamente, atraindo os fazendeiros das capitâneas vizinhas para o Ceará. A fundação da fazenda da Oiticica é descrita como parte desse movimento: “Datava do fim do século dezessete a primeira fundação da herdade ou fazenda, como já então se entrava a

⁴¹ Capistrano de Abreu, op. cit., p. 162.

chamar esses novos solares que os fidalgos de fortuna iam assentando nas terras de conquista, à semelhança do que outrora o haviam feito no reino outros aventureiros, também enobrecidos pelo valor e pelas façanhas” (p. 541).

Obra de “fidalgos de fortuna”, a conquista enobrecia o seu autor. No caso da Oiticica, a façanha coube ao pai do capitão-mor Campelo:

Com outros sesmeiros, veio de Pernambuco o velho Campelo, que tinha fundado a herdade, e a transmitira por sucessão havia já vinte anos ao filho, atual capitão-mor.

No tempo da fundação da fazenda ainda o formoso e ameno sertão de Quixeramobim, que os primeiros povoadores haviam denominado Campo Maior por causa da extensão, achava-se quase inabitado.

Apenas se encontravam alguns ranchos onde se acolhia uma população vagabunda de aventureiros, que percorriam o sertão, vivendo das rapinas e dos recursos que lhes oferecia a fartura da terra. (p. 542)

Apesar de apresentado como povoamento de territórios vazios, o processo não foi pacífico: “Nessa ocupação do solo, a cobiça de envolta com o orgulho gerou as lutas acérrimas e encarniçadas que durante o século dezoito assolaram a nascente colônia” (p. 542). O conflito teria se dado entre grandes proprietários que, movidos pela cobiça, disputavam a posse da terra entre si, como no caso da “guerra de extermínio das duas poderosas famílias dos Montes e Feitosas, que se acabou pelo aniquilamento da primeira” (p. 542). Mesmo qualificando-a como “bárbara contenda”, o narrador minimiza os horrores cometidos com o argumento de que “tais excessos eram próprios do tempo, e piores praticaram na Europa os ascendentes de muitas das principais famílias” (p. 542, n. 2).

Passadas essas primeiras lutas pela posse da terra, outras viriam, não entre os grandes fazendeiros, mas entre eles e os índios. Os indígenas teriam chegado ao sertão de Quixeramobim no momento da infância de Arnaldo, quando o capitão-mor Campelo já havia herdado a fazenda de seu pai:

Ao tempo destas cenas de infância, que reviviam agora na memória de D. Flor, o sertão de Quixeramobim era infestado pelas correrias de uma valente nação indígena, que se fizera temida desde o Cratiús até o Jaguaribe.

Era a nação Jucá. Seu nome, que em tupi significa “matar”, indicava a sanha com que exterminava os inimigos. Os primeiros povoadores a tinham expelido dos Inhamuns, onde vivia à margem do rio que ainda conserva o seu nome.

Depois de renhidos combates, os Jucás refugiaram-se nos Cratiús, de onde refazendo as perdas sofridas e aproveitando a experiência anterior, se lançaram de novo na ribeira do Jaguaribe, assolando as fazendas e povoados. (p. 683)

Ainda que não se animassem a atacar a Oiticica, “seus insultos eram constantes. Não se passava semana em que não matassem algum agregado da fazenda, ou não queimassem plantações” (p. 683). Por esse motivo, Campelo resolveu combatê-los. Ao final da luta, os Jucás “foram completamente destroçados”, e Anhamum, seu chefe, aprisionado (p. 683).

Da forma como é contada, podem-se distinguir dois momentos na conquista do sertão de Quixeramobim: o primeiro teria se dado em fins do século XVII, quando os colonizadores assentaram suas fazendas no interior da capitania; o segundo, em meados do XVIII,⁴² quando os índios atacaram os fazendeiros que já haviam se instalado anteriormente naquela região. No primeiro momento, a colonização é justificada com base no argumento de que era feita através da ocupação de um extenso território “quase inabitado”; no segundo, legitima-se a luta como guerra justa motivada pela agressividade dos próprios índios.

O primeiro argumento oculta o genocídio dos índios que viviam na região no momento da chegada dos conquistadores. Segundo Victor Leonardi, a colonização do interior do Ceará, dada a resistência dos povos indígenas que o habitavam, foi das mais violentas, e só se tornou possível na última década do século XVII, depois de sangrentos combates.⁴³ O povoamento de diversas áreas do território que hoje constitui o Brasil, “teve que ser feito passo a passo, com

⁴² A Oiticica foi fundada no fim do século XVII e herdada por Campelo “havia já vinte anos”. Como a ação do romance inicia-se em fins de 1764, a sucessão se deu por volta de 1744. Quando os Jucás atacaram a fazenda, Campelo já era o proprietário, o que situa a chegada dos índios àquelas terras em meados do século XVIII.

⁴³ Victor Leonardi, *Entre árvores e esquecimentos. História social nos sertões do Brasil*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1996, pp. 48-9.

armas na mão”,⁴⁴ possuindo, assim, um caráter de conquista, e não de mera ocupação de espaços vazios. Na verdade, esses “vazios” não existiam antes da chegada dos portugueses, eles foram construídos pelo extermínio completo de diversas etnias e pela expulsão de outras para os rincões da colônia. Esse processo foi tão violento que em algumas regiões a chegada dos europeus representou despovoamento e não povoamento.⁴⁵ A alegação de que as terras desbravadas eram desabitadas e não tinham donos foi (e, como demonstra Victor Leonardi, continua sendo até hoje) um dos principais argumentos utilizados para justificar a conquista e ocultar a violência com que era feita. Através da sua repetição, apaga-se o rastro de sangue deixado pelos batedores do sertão, e “uma espécie de amnésia histórica se produz, criando uma visão reconfortante para os *civilizados*, cuja história deixa de ser uma sucessão de roubos de terra (e de etnocídios), para se tornar um lento e gradual avanço rumo ao progresso, mediante um esforço constante da *civilização* sobre a *barbárie*”.⁴⁶

“Esquecidos” num primeiro momento, posteriormente os índios entram em cena. A luta contra eles é apresentada como tendo ocorrido muitos anos após a fundação das fazendas, e só é narrada na segunda parte do romance, bem depois do relato da conquista do sertão. Na descrição dos Jucás, duas visões se opõem, a de Campelo e a de Arnaldo. Para o fazendeiro, o índio é o “gentio feroz” que “infesta” o sertão e destrói plantações, e que ele vai “montear” com “numerosa bandeira” (p. 683). Depois de derrotá-los e de aprisionar Anhamum, Campelo pensou em executá-lo em meio a terríveis torturas, fazendo do “suplício do selvagem um espetáculo de incutir o terror” aos índios que haviam sobrevivido à guerra, mas logo desistiu dessa idéia, “e resolveu meter Anhamum numa gaiola de ferro, como se faz com os tigres, e enviá-lo a Lisboa com um procurador, que de sua parte oferecesse a El-rei essa preciosa curiosidade do sertão, ornado de

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 44.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, pp. 100, 271 e 275.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 259.

todos os seus petrechos bélicos e insígneas de chefe” (p. 684). Campelo vê o índio ou como ameaça a combater ou como elemento exótico, no mesmo nível de um animal, um tigre, uma “curiosidade do sertão”. Na brutalidade da sua ação pode-se entrever toda violência da conquista que havia sido ocultada no relato da ocupação do sertão pelos primeiros fazendeiros.⁴⁷

Ao contrário de Campelo, Arnaldo acreditava “que os índios não faziam senão defender a sua independência e a posse das terras que lhes pertencia por herança, e de que os forasteiros os iam expulsando” (pp. 683-84). Apesar de não participar da luta contra os Jucás, assistiu aos combates, e “o denodo do valente Anhamum [...] lhe ganhou a admiração e a simpatia” (p. 683). Quando ficou sabendo que o capitão-mor pretendia executá-lo, o sertanejo resolveu salvá-lo, utilizando-se da fabulosa galeria subterrânea que se formara na raiz da oiticica, localizada nas proximidades do calabouço onde estava o chefe indígena. Libertado pelo rapaz, Anhamum tornou-se seu “camarada”, e quando ele lhe pediu que não atacasse mais a fazenda, não teve outra saída a não ser concordar e recuar com seus guerreiros. No final do romance, os índios atendem ao chamado de Arnaldo e livram a Oiticica do cerco que a ameaçava.

De um lado, portanto, os índios são vistos como os bárbaros que destroem as plantações; de outro, como as vítimas do avanço dos “povoadores”. Da primeira perspectiva, são a gente “terrada” que infesta o sertão, “assolando as fazendas e povoados”, exterminando com “sanha” seus inimigos. Da segunda, “uma valente nação indígena”, expulsa de suas terras depois de “renhidos combates”. Antagônicas, essas visões inspiram diferentes atitudes com relação aos índios: para Campelo, que o vê como um animal (condição expressa não apenas na comparação de

⁴⁷ Quanto à questão da violência dos conquistadores, Alencar, numa das muitas notas a *Ubirajara*, falando sobre a lealdade dos índios, afirma que “foi depois da colonização, que os portugueses assaltando-os como feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam”. Em outra, defendendo o “caráter do selvagem brasileiro”, diz que “a raça invasora buscava justificar suas crueldades rebaixando os aborígenes à condição de feras, que era forçoso montar”. José de Alencar, *Ubirajara*, in *Obras completas*, v. III, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1960, notas 17 e 36, respectivamente.

Anhamum a um tigre mas também no uso de verbos como “infestar” e “montear”), o caminho a ser seguido é a guerra; para Arnaldo, que o vê com simpatia, a saída é a conciliação e o convívio pacífico. Tematiza-se, assim, um dos principais aspectos da discussão sobre o indígena no século passado. Segundo Manuela Carneiro da Cunha,

debate-se a partir do fim do século XVIII e até meados do século XIX, se se devem exterminar os índios ‘bravos’, ‘desinfestando’ os sertões — solução em geral propícia aos colonos — ou se cumpre civilizá-los e inclui-los na sociedade política — solução em geral propugnada por estadistas e que supunha sua possível incorporação como mão-de-obra. Ou seja, nos termos da época, se se deve usar de brandura ou de violência. Este debate, cujas conseqüências práticas não deixam dúvidas, trava-se freqüentemente de forma toda teórica, em termos da humanidade ou animalidade do índio.⁴⁸

A mesma questão já surgira em *O guarani*, romance no qual ocorre um confronto de mentalidades em tudo semelhante ao verificado em *O sertanejo*. Dom Antonio de Mariz, ao contrário de outros personagens, tem uma visão positiva dos índios, e ao falar de Peri elogia o seu “caráter”, “abnegação” e “heroísmo”, chegando a descrevê-lo como um “cavalheiro português no corpo de um selvagem”.⁴⁹ Dona Lauriana, ao contrário, como fica claro através de uma fala de Isabel, acreditava que o nativo “é um animal como um cavalo, ou um cão”.⁵⁰ Analisando essa oposição, Valeria De Marco interpreta a declaração de Isabel como um recurso através do qual Alencar explicita um dado de época — a imagem do selvagem como um animal durante a colonização — e, simultaneamente, propõe sua visão de como deveria ser solucionado o problema do relacionamento entre brancos e índios:

Ao atribuir essa visão do índio [como um animal] a dona Lauriana, a menina indica um pólo de tensão no romance, que permitirá a Dom Antonio de Mariz reiterar suas concepções a respeito dos nativos e, conseqüentemente exercer seu papel de árbitro das relações, de conciliador. [...] Caracteriza-se a intolerância de Dona Lauriana, como supostamente cristã, como responsável por desequilíbrios na convivência e como barreira a qualquer proposta de colonização que

⁴⁸ Manuela Carneiro da Cunha, “Política Indigenista no Século XIX”, in M. C. Cunha (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 134.

⁴⁹ José de Alencar, *O guarani*, ed. cit., v. I, p. 76.

⁵⁰ Idem, ibidem, p. 62.

integrasse o nativo. Nessa medida, a personagem fornece mais um recurso a Alencar para dar relevância ao projeto de Dom Antonio de Mariz.⁵¹

O projeto de colonização de Dom Antonio de Mariz, “avalizado” por José de Alencar, ministro da Justiça de Dom Pedro II, passava pela integração do indígena, desde que submisso, à nova comunidade instalada nos trópicos: “— [...] Para mim, os índios quando nos atacam, são inimigos que devemos combater; quando nos respeitam são vassalos de uma terra que conquistamos; mas são homens!”.⁵² Como se sabe, esse projeto não se concretizou, desmoronando no final do romance sob o ataque dos Aimorés. Em *O sertanejo*, algo semelhante⁵³ ressurge através da visão e da ação de Arnaldo. O fato de os Jucás salvarem a família de Campelo indica a possibilidade de um novo tipo de convivência, agora pacífica, iniciar-se entre eles. O caminho aberto por Arnaldo é, portanto, como “pretendia” Dom Antonio de Mariz, o da conciliação, o da assimilação do índio ao projeto de colonização do branco. O preço da paz, entretanto, é a submissão do autóctone — que se deve integrar à nova civilização na posição de “vassalo” — e a perda de suas terras. Dessa perspectiva, a tensão entre o índio e o colonizador é resolvida em *O sertanejo* através do “complexo sacrificial” identificado por Alfredo Bosi em *O guarani* e *Iracema*. Segundo Bosi, no período que se seguiu à Independência, seria de se esperar que o índio fosse investido do papel de rebelde, representando, metonimicamente, a antiga Colônia que se levantava contra a Metrópole. Entretanto, não foi isso que ocorreu nos romances de José de Alencar, os mais representativos do nosso indianismo, nos quais o natural da terra “entra em íntima comunhão com o colonizador”.⁵⁴ Ao invés de se revoltarem, Peri e Iracema abdicam da sua

⁵¹ Valeria De Marco, op. cit., p. 71.

⁵² José de Alencar, op. cit., v. I, p. 59.

⁵³ A visão que Arnaldo tem do processo de colonização é mais favorável ao indígena do que a de Dom Antonio de Mariz.

⁵⁴ Alfredo Bosi, “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, in *Dialética da colonização*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 177.

cultura, religião e liberdade para entregar-se, por sua própria vontade, ao conquistador português. Nessas obras, as tramas “se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas [...]. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas”.⁵⁵

O mesmo tipo de sacrifício ocorre em *O sertanejo*, que mostra o índio no momento da sua extinção. Dentro do vasto painel de construção da nacionalidade idealizado por Alencar em seus romances, a história de Arnaldo representa, como assinalou Gomes de Almeida, o momento da substituição do mito indianista pelo sertanista. O sertanejo é representado como descendente do índio e tributário das suas virtudes. Em relação à trilogia indianista de Alencar, *O sertanejo* pode ser tomado como seu epílogo. Ordenando-se esses romances com base no tempo do enredo, temos em *Ubirajara* a representação do índio num momento anterior à chegada do colonizador, em *O guarani*, registra-se o contato das duas raças e, em *Iracema*, o nascimento do primeiro brasileiro, fruto do cruzamento dessas raças. Finalmente, em *O sertanejo*, epílogo da epopéia indianista delineada por José de Alencar, assiste-se ao crepúsculo desse povo, quando, derrotado pelo avanço do colonizador, só lhe resta refugiar-se em lugares distantes ou submeter-se ao mundo erigido por ele.

Terra de conquista, convulsionada por conflitos e lutas, o sertão é um lugar perigoso. Quem se aventura a adentrá-lo deve fazê-lo armado, pronto para enfrentar a luta que pode eclodir a qualquer instante. O perigo é um aspecto levantado por diversos autores que escreveram sobre os sertões, antes e depois de Alencar, constituindo-se, juntamente do tema da luta, num dos principais *topoi* da literatura sertanista. Saint-Hilaire, ao descrever o sertão de Minas Gerais, diz estar “convencido que essa região deserta freqüentemente serviu de asilo a criminosos perseguidos pela justiça. Não nos devemos admirar, pois, de que, nos primórdios, uma tal população se tenha

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 179.

mostrado pouco submissa à autoridade governamental. Houve um tempo em que os assassinatos eram, dizem, frequentíssimos, no Sertão [...]”. Para Henry Koster, “a administração da justiça no sertão é, geralmente falando, muito mal distribuída”.⁵⁶ Perigo e luta estão presentes também em dois importantes romances ambientados nesse espaço e escritos antes de *O sertanejo*: *O ermitão de Muquém* e *Inocência*. No primeiro, “o autor”, num rápido prefácio “ao leitor”, descreve a primeira parte do seu trabalho como a representação de “cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes silenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas”.⁵⁷ Nessa parte, significativamente intitulada “O Crime”, assiste-se às proezas de Gonçalo, valentão cujo passatempo predileto era “provar, a algum pobre cristão a força de seu braço rude e vigoroso”.⁵⁸ Em *Inocência*, são os costumes antigos e a violência de Manecão Doca que põem fim à vida de Cirino, terminando, de forma trágica, o idílio entre o médico e sua paciente.

O caráter aventureiro da vida no sertão certamente seduziu a imaginação de Alencar, que descreve o cenário do seu romance como um lugar marcado pelo perigo. Vimos anteriormente que, quando precisavam viajar, os grandes fazendeiros levavam numerosa escolta para a sua segurança. O capitão-mor Campelo, por exemplo, ao chegar à Oiticica, vindo de Recife, trazia consigo vinte homens fortemente armados. Pertenciam eles “à classe ainda não extinta dos valentões, que os fazendeiros desde aquele tempo costumavam angariar para lhes formarem o séquito e guardarem sua pessoa; quando não serviam, como tantas vezes aconteceu, de cegos instrumentos a vinganças e ódios sanguinários” (p. 528). Quando Marcos Fragoso começou a reunir os homens que deveriam raptar D. Flor, sua chegada foi explicada “de modo a não

⁵⁶ Saint-Hilaire, *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*, ed. cit., p. 308, e Henry Koster, op. cit., p. 169.

⁵⁷ Bernardo Guimarães, *O ermitão de Muquém*, ed. cit., p. 23.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 35.

despertar suspeita: era a escolta que devia acompanhar o moço capitão à sua fazenda das Araras” (p. 652). A prática de fazer-se acompanhar por homens armados era, portanto, tão normal que podia ser alegada para desviar a atenção e dirimir suspeitas. Arnaldo, porém, sempre atento a possíveis ameaças contra a família de Campelo, percebeu no Bargado “uma arrumação e movimento d’armas de toda casta, que mesmo para aqueles tempos de falta de segurança, eram desusados, e indicavam preparativos de alguma expedição” (p. 630).

Para proteger-se da “população vagabunda de aventureiros, que percorriam o sertão” (p. 542), os grandes fazendeiros transformavam suas casas em verdadeiras fortalezas. A “morada da Oiticica” era construída na serra de Santa Maria, e, como a casa de Dom Antônio de Mariz, aproveitava os acidentes geográficos para reforçar sua segurança. Orientado por essa preocupação, o velho Campelo ergueu sua casa num platô atrás do qual “remontava-se ao dorso de uma iminência donde caía abrupta sobre um vale profundo que a separava do corpo da montanha” (p. 541).

As casas da grande 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 de 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 muros de rochedos que formavam uma muralha formidável. (p. 541)

Como em *O guarani*, em que “a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e de defesa”,⁵⁹ há na casa de Campelo o cuidado de se aproveitar as fortificações naturais para que elas, somadas à “solidez” da construção, aumentassem a possibilidade de resistência da fazenda.

⁵⁹ José de Alencar, *O guarani*, ed. cit., v. 1, p. 8.

Além de construída segundo essa arquitetura defensiva, a vida na fazenda se pautava por regras bastante rigorosas, cuja função era garantir a segurança dos seus moradores. Quando repreende Arnaldo por ter viajado sem sua permissão, Campelo lhe diz que “sua obrigação era ficar na Oiticica, donde ninguém se arreda sem nossa licença”, e justifica a medida com o argumento de que “uma fazenda [...] não dispensa um regime, que mantenha quantos a ela pertencem na obediência e respeito do dono. Essa regra e disciplina não se guarda sem muito rigor [...]” (p. 583). A disciplina imposta por Campelo era tanta que a Oiticica “era sujeita a um certo regime militar”, do qual não faltava sequer o “toque de recolher”, apenas dispensado nas noites de festa (p. 700). Esse caráter militarizado da fazenda manifestava-se também no seu “calabouço” e no “quartel” que ela possuía para alojar “acostados e bandeiristas” (p.685), fato apresentado como normal na época. A propósito do Bargado, propriedade de Marcos Fragoso, é dito que “como todas as fazendas de então”, possuía uma “caserna” para o “aquartelamento dos acostados” (p. 652).

Como não poderia deixar de ser, o enorme poder desses fazendeiros do sertão refletia-se na sua personalidade e determinava sua maneira de agir:

Os sertanejos ricos daquele tempo eram todos de orgulho desmedido. Habitando um extenso país, de população muito escassa ainda, e composta na maior parte de moradores pobres e vagabundos de toda casta, o estímulo da defesa e a importância de sua posição bastariam para gerar neles o instinto do mando, se já não o tivessem da natureza.

Para segurança da propriedade e também da vida, tinham necessidade de submeter à sua influência essa plebe altanada ou aventureira que o cercava, e de manter no seio dela o respeito e até mesmo o temor. Assim constituíam-se pelo direito da força uns senhores feudais, por ventura mais absolutos do que esses outros de Europa, suscitados na Média Idade por causas idênticas. Traziam séquitos numerosos de valentões; e entretinham a soldo bandos armados, que em certas ocasiões tomavam proporções de pequenos exércitos.

Estes barões sertanejos só nominalmente rendiam preito e homenagem ao rei de Portugal, seu senhor suserano, cuja autoridade não penetrava no interior senão por intermédio deles próprios. [...]

Não davam conta de suas ações senão a Deus; e essa mesma era uma conta de grão-capitão, como diz o anexam, por tal modo arranjada com o auxílio do capelão devidamente peitado, que a consciência do católico ficava sempre lograda. Exerciam soberanamente o direito de vida e de morte, *jus vitae et necis* sobre seus vassallos, os quais eram todos quantos podiam abranger o seu

braço forte na imensidade daquele sertão. Eram os únicos justiceiros em seus domínios, e procediam de plano, sumarissimamente, sem apelo nem agravo, em qualquer das três ordens, a baixa, a média e a alta justiça. Não careciam para isso de tribunais, nem de ministros e juizes; sua vontade era ao mesmo tempo a lei e a sentença; bastava o executor. (p.650)

A formação da comunidade sertaneja, das formas de convívio que aí se desenvolvem e da mentalidade dos grandes fazendeiros é explicada pelo narrador — que adere ao ponto de vista do senhor de terras — como produto da vida numa região isolada e pouco povoada, onde o poder da autoridade central não alcançava. Para impor-se sobre a “plebe altanada ou aventureira”, composta por “pobres” e “vagabundos”, os “sertanejos ricos” mantinham “pequenos exércitos” particulares, dando origem a uma organização social descrita através da analogia com o mundo feudal. Dessa perspectiva, o mandonismo e a violência são justificados como necessários à manutenção da “segurança da propriedade e também da vida”, pois só pela imposição do “temor” os fazendeiros se fariam respeitar. Constituídos pelo “direito da força” no único poder efetivamente exercido nesses ermos, tornavam-se a expressão da lei e da ordem nos seus domínios, ditando regras e punindo todo aquele que, segundo seu alvitre, infringissem-nas. Esses hábitos autoritários, exercidos sem limites sobre os pobres, tornariam a convivência entre os “barões sertanejos” impossível:

Tais potentados, nados e crescidos no gozo e prática de um despotismo sem freio, [...] não podiam, como bem se compreende, viver em paz senão isolados e tão distantes, que a arrogância de um não afrontasse o outro.

Quando por acaso se encontravam na mesma zona, o choque era infalível e medonho. Ainda hoje está viva no sertão a lembrança das horríveis carnificinas, conseqüências das lutas acirradas dos Montes e Feitosas, mais tarde dos Ferros e Aços. (pp. 650-51)

A ação de *O sertanejo* — especialmente na segunda parte de romance — gira em torno de uma luta desse tipo, tendo de um lado o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e de outro o capitão Marcos Fragoso. Ambos grandes fazendeiros, ambos de “orgulho desmedido” (p. 650), a

relação entre os dois segue num crescendo de tensão que culmina numa grande luta armada. Levado ao sertão de Quixeramobim pela paixão que nutria por D. Flor e pelo intuito de pedi-la em casamento, Fragoso logo reconheceu o caráter sobranceiro do capitão-mor (que anteriormente quase entrara em confronto com seu pai, o coronel Fragoso) e, temeroso de que ele recusasse o seu pedido, preparou um plano para raptá-la. Depois do malogro da primeira emboscada, realizada na volta da monteria, o impulso de Marcos Fragoso foi atacar a Oiticica. Daniel Ferro, entretanto, mais familiarizado com os hábitos sertanejos, tentou convencê-lo de que ele precisaria de mais homens para ter alguma chance contra Campelo: “— A estratégia pode servir de muito lá para guerra de soldados [...]. Cá no sertão o que decide é a gente e a valentia. O capitão-mor tem uma escolta de cem homens, além dos agregados e escravos da fazenda. Para atacá-lo é preciso aumentar a nossa bandeira” (pp. 697-98). Além de explicitar como o recurso à violência era algo costumeiro no sertão, a fala de Daniel Ferro indica a particularidade desse espaço em relação a outros lugares onde a estratégia pode ter alguma utilidade e aponta para o aproveitamento militar que os fazendeiros faziam dos homens que viviam em suas terras. Depois da segunda tentativa de sequestro, quando Campelo prepara sua bandeira para perseguir Marcos Fragoso, tem-se outra indicação das pessoas que costumavam ser recrutadas para formar esses bandos armados. Para reuni-las, o capitão-mor ordenou ao Padre Teles que escrevesse duas cartas “aos parentes de Russas e Aracati, chamando-os a toda pressa com a gente que pudessem juntar. Leandro Barbalho partiria no dia seguinte para reunir uma bandeira no Ouricuri; enquanto Arnaldo seria incumbido de avisar todos os moradores espalhados pelos campos de Quixeramobim até a serra do Baturité” (p. 713).

Aos homens da escolta mantidos regularmente pelos fazendeiros somavam-se, nos momentos de conflito, além dos escravos e agregados, os parentes e os moradores da região

dominada pelo fazendeiro, seus “vassalos”. Na ocasião do ataque de Marcos Fragoso, entretanto, esses homens não chegaram a ser avisados, pois o capitão cercara a fazenda para impedir qualquer comunicação com o exterior. Fragoso tinha sob seu comando cerca de quatrocentos homens divididos em três bandeiras que faziam o cerco da Oiticica. Eles “tomaram posição em volta das casarias da fazenda; e estabeleceram um cerco em regra, a fim de cortar toda comunicação exterior, e evitar que o capitão-mor mandasse aviso à numerosa parentela de Russas, que logo acudiria em seu auxílio (p. 715).

A superioridade numérica dos agressores é esmagadora, pois cerca da metade da bandeira do capitão-mor havia saído em uma expedição comandada por Agrela (p. 699). A sorte da luta, porém, é mudada por Arnaldo. Desconfiado de que a fazenda seria atacada, ele previniu Agrela de que deveria retornar o mais rapidamente possível (p. 694-95) e enviou um aviso a Anhamum pedindo que viesse com seu guerreiros em socorro da fazenda (p. 695). Dadas as condições de defesa da Oiticica e o prazo concedido por Fragoso para que Campelo lhe entregasse a filha, houve tempo suficiente para que Agrela e Anhamum chegassem à fazenda e definissem a luta em favor de Campelo.

Com a expulsão dos agressores, entrevê-se a possibilidade de pacificação do sertão. O conflito, presente desde o início da narrativa, quando Aleixo Vargas queimou o cerrado para tentar matar Campelo, pode, finalmente, encerrar-se. O fato de a vitória do capitão-mor ser alcançada com o auxílio dos Jucás, seus antigos inimigos, abre, como se disse acima, a possibilidade de um novo relacionamento iniciar-se entre eles. Nesse caso, o resultado da ação difere da narrada em *O guarani*, no qual o solar de Dom Antonio de Mariz desmorona sob o ataque dos Aimorés. Se o final da ação dos dois romances é outro, a perspectiva dos narradores é a mesma. Para Valeria De Marco,

O guarani quer voltar à origem e propor outro caminho. Quer apagar os sinais de luta pela terra, de devastação da natureza, [...] de extermínio do nativo, da prática do saque tão selvagem quanto os hábitos antropófagos de algumas tribos indígenas. O romance parece apontar os traços que deveriam talhar o perfil do país: extrair a riqueza do cultivo da terra e reconhecer a prática da conciliação como atributo e função fundamentais da autoridade.⁶⁰

Quase vinte anos após a redação de seu primeiro romance, Alencar continuava fiel a esse projeto. Em *O sertanejo*, seu último romance publicado em vida, a conquista do sertão pelos criadores de gado, os excessos e as atrocidades cometidos nas lutas entre os “fidalgos de fortuna” que disputavam a terra entre si, a guerra contra os índios, a violência e o mandonismo dos “sertanejos ricos daquele tempo” são ora justificados, ora minimizados, e o grande fazendeiro, com sua capacidade de dirimir conflitos e promover a justiça e a conciliação, apresentado como o único que tem direito à posse da terra. Em *O sertanejo*, a propriedade da terra pelo grande fazendeiro é legitimada, em parte, pela incorporação do nativo ao projeto do colonizador, tal como “desejava” Dom Antonio de Mariz. Essa integração do índio à sociedade do sertão como mais um vassalo do fazendeiro tornou-se possível graças à sabedoria de Arnaldo, que através do respeito e da conciliação, consegue atraí-lo para o âmbito da fazenda.

⁶⁰ Valéria De Marco, op. cit., p. 85.

PALAVRAS FINAIS

Para terminar esta dissertação, gostaria de dizer algumas palavras sobre o percurso da sua elaboração. O meu interesse pelo tema do sertão vem desde o tempo da graduação, e foi motivado por um rápido comentário feito pelo Prof. Haquira Osakabe numa aula sobre Fernando Pessoa. Analisando o poema *Mensagem*, o Prof. Osakabe chamou a atenção dos alunos para a importância do mar como um espaço mítico na literatura portuguesa, e sugeriu que, na brasileira, o sertão desempenharia um papel semelhante. Instigado pela sua observação, fui ler o *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, prestando atenção à caracterização do cenário, e a idéia de um projeto de pesquisa começou a se esboçar. Ainda na graduação, escrevi uma monografia sobre esse romance para prestar o exame de admissão do mestrado. Nesse trabalho, fui orientado, primeiramente, pelo Prof. Paulo Elias Franchetti e, depois, pelo Prof. Francisco Foot Hardman.

Na pós-graduação, seguindo a sugestão do Prof. Luiz Dantas, passei a pesquisar o surgimento da temática sertanista no romance brasileiro, o que me levou ao romantismo. A princípio, a idéia era analisar textos de diversos autores, procurando determinar o que, exatamente, eles compreendiam por “sertão”. A base desse projeto era a verificação de que no século XIX a palavra era usada com referência a regiões bastante diversificadas, destituídas de qualquer característica geográfica unificadora. Contudo, a extensão do *corpus* com que se teria de lidar tornou o projeto inexecutável (considerando-se as dimensões de uma dissertação de mestrado), e eu optei, então, por eleger *O sertanejo* como objeto de estudo.

A escolha de José de Alencar deveu-se, antes de mais nada, ao fato de ele, fiel à intenção de cobrir a história e o corpo geográfico do país, ter retratado em suas narrativas diversas regiões,

o que possibilitaria perceber com mais clareza o lugar do sertão na sua “geografia literária”. São quatro os romances dedicados à pesquisa da vida do interior: *O gaúcho*, ambientado nos pampas do Rio Grande do Sul; *O tronco do ipê* e *Til*, dedicados, respectivamente, à vida roceira do Vale do Paraíba e do interior de São Paulo; e *O sertanejo*, enfocando o sertão do Ceará. Como o último deles aprofundava mais a caracterização dessa região, era natural que a preferência recaísse sobre ele.

Além disso, *O sertanejo* é um dos primeiros romances a retratar pormenorizadamente o sertão do Nordeste. Como um dos textos fundadores da tradição, estabeleceu um modelo em relação ao qual a produção posterior iria se posicionar, ora positiva, ora negativamente. No primeiro caso, serviu de fonte de sugestões, como para Euclides da Cunha, que retomou em *Os sertões* diversas imagens desenvolvidas por José de Alencar, especialmente com relação à descrição dos vaqueiros e das vaquejadas.¹ No segundo, quando foi avaliado negativamente, forneceu o parâmetro do que deveria ser evitado. Parece ser esse o caso de Graciliano Ramos, que num comentário acerca de *Vidas secas* afirma: “Fiz o livrinho sem paisagem, sem diálogo. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele teve alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias e poentes vermelhos, namoros de caboclos”.² Pode-se depreender da declaração uma idéia aproximada do que era o lugar-comum da literatura sertanista quando escreveu seu “livrinho”. Apesar de não se referir diretamente a Alencar, chama a atenção que todos os tópicos rejeitados já estavam presentes na obra do romancista cearense.

Mas se ajudou a cristalizar o que posteriormente se transformaria em lugar-comum e serviu de base a inúmeros textos que o seguiram, *O sertanejo* também se alimentou de exemplos precedentes. Na ausência de uma tradição sertanista consolidada, Alencar recorreu aos modelos

¹ Para um levantamento das imagens alencarianas aproveitadas por Euclides da Cunha, ver Cavalcanti Proença, *José de Alencar na literatura brasileira*, ed. cit., pp. 121 e ss.

² Citado por Vilma Arcas, “Convenção e Expressão em Graciliano Ramos e Clarisse Lispector”, texto datilografado.

fornecidos por Chateaubriand, Walter Scott e Fenimore Cooper, sempre lembrados pela crítica.³ Juntamente das sugestões colhidas nesses autores, foi buscar na literatura dos cronistas, viajantes e, principalmente, no cancionero popular o material necessário para construção de *O sertanejo*. São essas ficções, e não a observação dos campos do interior do Ceará, as verdadeiras fontes do romance. A hipótese desta dissertação é que o sertão é um espaço literário, cuja imagem foi construída pelos relatos sobre ele que se foram sobrepondo ao longo do tempo. A ausência de contornos naturais visíveis somada à indeterminação do nome colaborou para a ficcionalização de um lugar que não se sabia exatamente onde ficava ou o que era, mas sobre o qual se contavam histórias fabulosas.

Dessa perspectiva, procuramos ler *O sertanejo* identificando os elementos utilizados pelo autor na caracterização do cenário. Para Alencar, o sertão era fronteira de civilização, o vasto espaço semidesbravado interposto entre as regiões mais povoadas e a floresta desconhecida; território de transição, formava-se das bordas dos dois mundos que o confinavam. O romancista o imaginou a partir dos lugares-comuns que faziam parte da visão romântica da natureza. Através dessa lente, propôs uma imagem grandiosa do interior do Ceará, um cenário fabuloso onde o homem vivia em comunhão com a natureza, da qual recebia sua força física e moral. Na Oiticica, uma enorme fazenda de criação de gado — o boi é uma espécie de animal sagrado do lugar — convivem a família do Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo, seus empregados e agregados. Descrita de uma perspectiva feudalizante, essa comunidade tem no grande fazendeiro o seu potentado, por todos obedecido e respeitado. A chegada do Capitão Marcos Fragoso, entretanto, vem quebrar a harmonia dessa sociedade, que será garantida pela ação de Arnaldo.

³ Para Antonio Candido, por exemplo, *O sertanejo* é “calcado no arcabouço do *Ivanhoé*”. Ver op. cit., p. 231.

Herói do romance, o sertanejo ocupa uma posição dúbia em relação à Oiticica, pois, ao mesmo tempo que se nega a pertencer ao conjunto dos seus empregados, colocando-se à margem da hierarquia social, sua ação é totalmente devotada à proteção dos seus moradores. Habitando a zona limítrofe entre a fazenda e a floresta, mimetiza a principal característica do sertão, ele próprio um espaço intermediário. Seu papel é o de um tradutor que intermedeia o contato entre elementos de diferentes culturas. Ele domestica os tigres, o Dourado e os índios, amoldando-os ao convívio pacífico com os conquistadores e integrando-os à comunidade. Quanto ao relacionamento com os indígenas, contrapõem-se no romance duas atitudes opostas: na crueldade de Campelo, aflora o elemento histórico, a violência do colonizador contra os povos autóctones, o etnocídio; no salvamento de Anhamum por Arnaldo, a sugestão de um outro caminho, pautado pela conciliação e pelo convívio pacífico.

Do topo do jacarandá colossal onde arma sua rede, Arnaldo tudo enxerga, e seu olhar privilegiado integra numa única hierarquia ideal os seres da floresta e da fazenda. À medida que opera a unificação desses mundos, assume a posição mais elevada dessa nova ordem constituída por seu olhar, em cujos limites, sugere-se um corte entre os elementos amalgamáveis e aqueles definitivamente excluídos da comunidade. Assim, os negros são "apagados" do universo da Oiticica, enquanto os ciganos, o português e os forasteiros que permanecem alheios à natureza são expulsos do sertão.

Romance da domesticação, *O sertanejo* constrói um retrato ideal do Brasil, revê erros históricos e assinala caminhos. Como mito, forja imagens de um passado grandioso para um país recém-independente e assustado com a turbulência do período regencial e do Segundo Reinado. Sob a aparência ingênua da história romanesca, com seus heróis e vilões, discute os grandes problemas do país e trabalha com os principais temas da literatura do período.

Summary

This dissertation aims to analyze *O sertanejo*, a novel written by José de Alencar. Beginning with the theory that the *sertão* (usually translated as “the backland”) is an imaginary place in literature created over time by various narratives, I have tried to identify the *topoi* used by the autor in the construction of the setting.

In the first chapter, “O Cenário”, I argue that Alencar, like his contemporaries, understood the *sertão* to be a semidomesticated area situated between dense settlements and uninhabited country. Using several of the recurrent literary themes common to the romantic view of nature, the autor constructs a magnificent setting which he uses to confirm the superiority of Brazil’s natural environment to the environment of the old world countries.

In the second chapter, “Os Atores”, I present a hierarchy of characters ranked in two distinctive orders: the first, social; the second, determined by the characters relationship with nature. The status of Arnaldo, the hero of the novel, in these hierarchies is always complex. As Arnaldo inhabits an area between a farm and the woods, he represents a link between these two worlds and constitutes the most legitimate representative of the *sertão*.

In the third and final chapter of this dissertation, “O Grande Drama do Deserto”, I use as a basis Alencar’s suggestion in *O nosso cancioneiro*, a text in which he analyzes the popular songs of Ceará, to present cattle raising in the *sertão* as an activity marked by the constant struggle between the cowboy and the cattle. In the second part of this chapter I analyze the fight for land focusing on the conflict among the large plantation owner and between plantation owners and the natives.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES PRIMÁRIAS

1.1. OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR

ALENCAR, José de. "Benção Paterna". Prefácio a *Sonhos d'ouro*. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Vol. I. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1980.

_____ "Botânica — A Carnaúba". In: *Ensaio Literários*. São Paulo, 1848, 3ª série, nº 2.

_____ "Carta sobre Castro Alves". In: Afrânio Coutinho. *Caminhos do pensamento crítico*. Vol. I. Rio de Janeiro, Cia Ed. Americana, 1974.

_____ *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. In: *Obra completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1960.

_____ *Como e porque sou romancista*. Campinas, Pontes Ed., 1990.

_____ *Iracema*. São Paulo, Edusp, 1979. Edição crítica por M. Cavalcanti Proença.

_____ *O gaúcho e O tronco do ipê*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1977, Edição comemorativa do centenário de morte do autor.

_____ *O guarani*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, s. d., 2 vol..

_____ *O nosso cancionero*. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1960, v. 4.

_____ *O sertanejo*. In: *Ficção completa e outros escritos*. Vol. III. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Ed., 1965.

_____ *Til*. Edição crítica por Maximiliano de Carvalho Silva. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1973.

_____ *Ubirajara*. In: *Obras completas*. Vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1960.

1.2. DICIONÁRIOS

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, INL, 1954.

FARIA, Eduardo de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, 1859.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Ed. Nova Fronteira, s.d.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris, 1875.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da língua brasileira*. Ouro Preto, Tipografia de Silva, 1832.

SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Composto pelo Padre Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva (natural do Rio de Janeiro). Lisboa, Oficina de Simão Thadeu Ferreira, 1789.

_____. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa, Tipografia Lacérquina, 1813.

1.3. OBRAS GERAIS

ABREU, Capistrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. Ed. Civilização Brasileira/INL, 1975.

_____. *Capítulos de história colonial*. Livraria Brigueit, 1969.

BURTON, Richard. *Viagem de canoa do Sabará ao Oceano Atlântico*. Edusp/Ed. Itatiaia, 1977.

CHATEAUBRIAND, François René. *Atala*. Lello e Irmão Ed., s.d.

_____. *O gênio do cristianismo*. Trad. de Camillo Castello Branco. Porto, Livraria Lello & Irmão Ed., s. d., 2 vol..

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1984.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

DIAS, Gonçalves. *Poesias completas*. São Paulo, Ed. Saraiva, 1957.

EMERSON, Ralph Waldo. "Nature". In: *Selected essays*. New York, Penguin Books, 1985.

GUIMARÃES, Bernardo. *O ermitão de Muquém e O garimpeiro*. Livraria Martins Ed., 1955.

KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro, Cia. Ed. Nacional, 1942.

MARTIUS, Carl Philipp von. "Como se deve escrever a história do Brasil". In: *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Edusp/Ed. Itatiaia, 1982.

PIERRE, Bernardin de Saint. *Paulo e Virgínia*. São Paulo, Ed. Ícone, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1980.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem às nascentes do Rio São Francisco*. Edusp/Ed. Itatiaia, 1975.

_____. *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Edusp/Itatiaia, 1975.

SPIX, Johann-Baptist von e MARTIUS, Carl Philipp von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Edusp/Ed. Itatiaia, 1981.

SOUTHEY, Robert. *History of Brazil*. New York, Lenox Hill Pub., 1970.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. RJ, Ed. Ouro, s.d.

_____. *Visões do sertão*. São Paulo, Of. Gráf. Monteiro Lobato & R. Gusmões, 1923.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco, J. W. de Medeiros Ed., 1872.

2. FONTES SECUNDÁRIAS

2.1. OBRAS SOBRE JOSÉ DE ALENCAR

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. "A Plenitude do Romantismo". In: *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Achimé, 1981.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *José de Alencar*. Perfil literário. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Vol. I. MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.

BARBOSA, João Alexandre. "Introdução a *O Sertanejo*". In: José de Alencar. *O sertanejo*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1969.

BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar". In: *Dialética da colonização*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Seção de Publicações, 1953.

LIMA, Alceu Amoroso. "José de Alencar". In: *Estudos literários*. Org. por Afrânio Coutinho. Cia Aguilar Ed., 1966.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1977.

MARCO, Valeria De. *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*. Tese de doutorado. São Paulo, 1990. Cópia xerográfica.

_____. *O império da cortesia. Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1986.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III. São Paulo, Ed. Cultrix, 1977.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro, Livro Técnico e Científico Ed., 1977.

MEYER, Augusto. "Alencar e a Tenuidade Brasileira". In: José de Alencar. *Ficção completa*. Vol. II. Cia. Aguilar Ed., 1964.

MONTELLO, Josué. "Uma Influência de Balzac: José de Alencar". In: *Estampas literárias*. Rio de Janeiro, Organização Simões Ed., 1956.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.

_____. "O Sertanejo". In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed./INL, 1974.

2.2. TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

ALENCAR, Heron de. "Sertão". In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. Vol. II. Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar Ed., 1973.

BABBIT, Irving. *Rousseau and romanticism*. New York, Meridian Books, 1955.

BARTHES, Roland. "O Efeito de Real". In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1972.

BLAND, D. S. "Endangering the Reader's Neck — Background Description in the Novel" In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. Free Press, 1967.

BRION, Marcel. "A Viagem Iniciatória". In: BELLOUR, Raimond e BROCHIER, Jean-Jacques (orgs.) *Júlio Verne — uma literatura revolucunária*. São Paulo, Ed. documentos, 1969.

BROCA, Brito. *Papéis de Alceste*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1991.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ed. Ática, 1987.

- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1981.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. "Política Indigenista no Século XIX". In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992.
- DANTAS, Luiz. "As Armadilhas do Paraíso". In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1990.
- EULALIO, Alexandre. "O Último Bom Selvagem". In: *Separata da Revista do livro*. Rio de Janeiro, dezembro/1960, nº 20.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Ed. Cultrix, s. d.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. Ed. Perspectiva, 1986.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo, Tese confeccionada na gráfica de Saraiva S/A, 1958.
- LEONARDI, Victor. *Entre árvores e esquecimentos. História social nos sertões do Brasil*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1996.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. São Paulo, LISA/INL, 1981.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1993.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. II. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.
- O'GORMAN, Edmundo. *A invenção da América*. São Paulo, Ed. Unesp, 1992.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. "A Bagaceira". In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed./INL, 1974.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1996.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1990.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1988.