

A FLOR E A ÁGUIA: UMA LEITURA DE O SERTANEJO, DE JOSÉ DE ALENCAR

Adriano Lobão de Aragão¹

1 Alencar, *O Sertanejo* e sua época

Este desvelo extremo enchia-lhe os olhos, os feros olhos negros, que fuzilavam procelas nos assomos da ira e que agora, ali em face da menina desfalecida, se quebravam mansos e tímidos, espreitando a volta do espírito gentil que animava aquela formosíssima estátua, e estremecendo ao mesmo tempo só com a lembrança de que as pálpebras cerradas pelo desmaio se abrissem de repente, e o castigassem com mostras de desprazer.

Indefinível era a unção desse olhar em que o mancebo embebia a virgem, como para reanimá-la com os eflúvios de sua alma, que toda se estava infundindo e repassando da imagem querida. Ninguém que o visse momentos antes, lutando braço a braço com o incêndio, gigante contra gigante, acreditara que esse coração impetuoso encerrasse o manancial de ternura, que fluía-lhe agora do semblante e de toda sua pessoa.” (ALENCAR, 2002. p.22)

O fragmento há pouco destacado remete ao momento em que Arnaldo, protagonista da obra *O Sertanejo*, romance regionalista de José de Alencar, após salvar a jovem D. Flor de um incêndio e levá-la inconsciente para a fazenda de seu pai, o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, entrega-se a um instante de adoração à sua amada, figura constantemente próxima e, ao mesmo tempo, distante de sua realização amorosa. Os termos “adoração” e “veneração” nos parecem ser os que melhor definem o comportamento de Arnaldo em relação à D. Flor. Ao mesmo tempo em que o enleio do sertanejo pela filha do capitão-mor alcança as esferas do platonismo, coloca-o absolutamente submisso aos caprichos e procedimentos de Flor. Sua vida é, essencialmente, uma devoção à figura inalcançada da amada. Podemos afirmar que é esse o ponto fundamental para a construção do enredo de *O Sertanejo*.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, 2011.

Publicado em 1875, *O Sertanejo* não consta como obra fundamental de José de Alencar, sendo por diversas vezes tido como um de seus romances menos expressivos, sobretudo se observarmos que *Senhora*, uma de suas obras antológicas, foi publicado no mesmo ano e, provavelmente, tenha recebido do autor um apuro literário muito maior, característica bastante relevante se, ao cotejar as duas obras, observássemos a arquitetura coesa e equilibrada da trama de *Senhora* em contraposição ao ritmo descompassado e, por vezes, deveras artificioso na condução narrativa de *O Sertanejo*.

Além das duas obras, o ano de 1875 também testemunhou a publicação de *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, e, em Portugal, que já conhecia o Realismo através da Questão Coimbrã há cerca de dez anos, Eça de Queirós levou a público seu polêmico romance *O Crime do Padre Amaro*. Era evidente que o colapso do Romantismo já estava em plena vigência e, após *O Sertanejo*, apenas os romances *O Cabeleira*, de Franklin Távora (que segue o filão regionalista), *Helena*, de Machado de Assis, (ambos de 1876) e *Iaiá Garcia*, também de Machado de Assis (1878) são tidas com um mínimo de consenso como romances românticos que apresentam alguma relevância, sendo que todos revelam-se como obras híbridas, entre a idealização marcante da estética anterior e uma preocupação crítica e social que só iria se resolver com o advento do Realismo e do Naturalismo. O fato de *Senhora* e *O Sertanejo* constituírem as duas últimas obras que José de Alencar tenha publicado em vida torna o colapso romântico ainda mais marcante, pois corresponde ao ocaso de um dos autores fundamentais para a estética em questão.

Se, após a independência política do Brasil, o Romantismo utilizou a figura do indígena como elemento de distinção entre Brasil e Portugal, o regionalismo de José de Alencar pode ser visto como um desdobramento desse elemento de distinção, uma vez que seus personagens cumprem funções simbólicas semelhantes ao papel destinado pelo autor a Peri, Ubirajara e Iracema, protagonistas de seus romances indianistas, calcados em lendas e mitos, quase sempre de origem do país, e, em seus heróis regionalistas, encontramos a sedimentação de um tipo distinto dos cidadãos europeus que constituíam-se como a visão mais recorrente da vida europeia, transplantada para algumas cidades brasileiras, notadamente o Rio de Janeiro (palco da maioria dos romances urbanos) em franca oposição a um modo de vida rude e fortemente vinculado ao solo em que vive, assim como impregnado pelas lendas que os vastos campos pouco habitados costumam engendrar. Parecia

ser, acima de tudo, uma busca por alguma essência do ser brasileiro escondida nos sertões.

Alencar nasceu em Mecejana, no Ceará, no dia 1º de maio de 1829. A partir de 1857, com a publicação dos folhetins de *O Guarani*, torna-se um dos mais importantes romancistas brasileiros. Escrevendo para um público leitor que paulatinamente formava-se no país, é importante lembrar que o Romantismo brasileiro não foi, em sua gênese, necessariamente, porta-voz da expressão de uma sociedade burguesa, como ocorria na Europa, posto que a elite política e econômica brasileira da época, a qual dispunha de tempo e recursos para ler e influenciar a produção artístico-cultural em questão, era predominantemente composta por exportadores de produtos agrícolas, e seus familiares, que, buscando ampliar sua influência nas decisões governistas, estabeleciam-se nos centros urbanos. A distância entre essa classe rural dominante e o ambiente citadino dos grandes centros era, no século XIX, bem menor que comumente se costuma supor. Entretanto, a coexistência com transformações e incipientes dinamismos urbanos apresentava-se como um processo inevitável a cada novo ano, como podemos observar no fragmento a seguir, escrito em 1880 por Joaquim Manuel de Macedo em *Memórias da Rua do Ouvidor*:

Que festa! quem viver em 1880 verá o que há de haver.

Em 1880 – o centenário!...

Preparai-vos, ó modistas, floristas, fotografistas, dentistas, quinquilharistas, confeitarias, charutarias, livrarias, perfumarias, sapatarias, rouparias, alfaiates, hotéis, espelheiros, ourivesarias, fábricas de instrumentos óticos, acústicos, cirúrgicos, elétricos e as de luvas, e as de postiços, e de fundas, de indústrias, comércio e artes, e as de lamparinas, luminárias, faróis, e os focos de luz de civilização, e vulcões de idéias que são as gazetas diárias, e os armazéns de secos e molhados representantes legítimos da filosofia materialista, e a democrata, popularíssima e abençoada *carne-seca* no princípio da rua, e no fim Notre Dame de Paris, a fada misteriosa de três entradas e saídas e com labirintos, tentações e magias do vasto seio – preparai-vos todos para a festa deslumbrante do centenário da Rua do Ouvidor!... (MACEDO, 1988. p.41)

Nota-se que, no ano seguinte, 1881, neste mesmo Rio de Janeiro, Machado de Assis publicaria a obra inaugural do Realismo no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que já circulava em folhetim desde 1880. É interessante comparar o

painel descrito por Macedo com a introdução que Alencar cunhou para *Iracema*, em 1865:

(...)

O Sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais; as aves emudecem; as plantas languem. A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais sublimes expressões do poder criador.

Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu. A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme do buriti para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.

(...)

Talvez me desvaneça amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Se não, creio que, ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea. Derrama-o, a brisa que perpassou os espatos da carnaúba e a ramagem das aroeiras em flor.

(...)

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os múrmures do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros.

(...)

Que lhe falte hospitalidade, não há temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que quantas raças habitem aí a inspiram com o hálito vital. Receio sim que seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus.

(...) (ALENCAR, 1991)

A antítese entre campo e cidade é inevitável, a “virtude primitiva” contraposta ao ímpeto civilizatório. Em Alencar, tão afeito ao mito do “bom selvagem” e da natureza hospitaleira, o elemento regionalista seria visto com a afeição de um paraíso terrestre onde, “sob expressões do poder criador”, o homem, o autor e suas criaturas engendram sua fábula.

2 Estrutura e estilística em *O Sertanejo*

Em linhas gerais, a trama de *O Sertanejo* desenvolve-se em duas partes, contando a primeira com vinte capítulos e a segunda com vinte e um. O *leitmotiv* da obra constitui-se a partir da veneração de Arnaldo – sertanejo pouco afeito à vida social da fazenda do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, mas mantendo com este e sua família recíproca estima e amparo – pela jovem D. Flor. Arnaldo desempenha um obsessivo papel de perscrutador de D. Flor, intervindo sempre que a julga em perigo ou apenas desejante de algum capricho pueril. Salva-a de fatídico incêndio, evita que seja raptada para um casamento forçado com o mancebo Marcos Fragoso, além de perseguir, sob extremo perigo, um famigerado boi bravo unicamente para pôr em seu couro a marco do ferro de D. Flor (sendo ele próprio, Arnaldo, já marcado no corpo, como posse da moça) ou, na juventude, enfrentar um outro boi raivoso para colher um cacho de catolés almejados pela donzela.

Trata-se de uma estrutura narrativa simples, bastante semelhante à estrutura de *O Guarani*, estudada por Afonso Romano de Sant'Anna, em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (2007).

(...) o que denominamos de narrativa de estrutura simples tem muita vinculação com uma forma de narrar que repousa sobre a oralidade e que se comporta de uma maneira ingênua, natural e primitiva. Tal narrativa revela muito mais o interesse em endossar as formas convencionais de comportamento social e literário do que efetivar uma crítica do sistema de idéias e de atitudes da comunidade. (...)
(SANT'ANNA, 2007. p. 17)

A estrutura folhetinesca da obra encontra-se bem trabalhada em seus primeiros capítulos, lidando bastante com a expectativa do leitor através do corte narrativo em circunstâncias de *tensão* para projetar sua *resolução* apenas no capítulo seguinte; fórmula há muito cristalizada em nossa tradição do romance romântico que, desde *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, encantava os leitores de então e até hoje consegue manter-se como elemento atrativo em diversas obras de caráter mais popular, não apenas na Literatura, mas também no cinema, quadrinhos, seriados de televisão etc. Entretanto, tal estrutura mais aberta, investindo a atenção em sua conseqüente continuidade, vai aos poucos sendo deixada de lado pelo narrador, a ponto de, ao longo da segunda parte, predominarem diversos e

insistentes *flashbacks* como artifícios narrativos que, no lugar de instigar a atenção do leitor para o porvir, explicam, de maneira quase que mecânica, um acontecimento posterior, cujo desfecho o leitor já conhece desde capítulos anteriores. A questão em si não é o uso de tais recursos, mas a insistente recorrência dessa estrutura que pouco dinamizou a obra; sabendo-se que, em romances de aventura, como ao que parece *O Sertanejo* também se propôs a sê-lo, o ritmo dinâmico da narrativa é seu ingrediente fundamental.

Em seus diversos romances, a linguagem empregada por Alencar é sempre repleta de aspectos estilísticos bastante significativos. O apuro estético do autor, entretanto, não o deixa escapar do que há de mais típico em seu exercício comparativo, como na sequência em que descreve o incêndio que poderia ter vitimado D. Flor nos primeiros capítulos da obra; no caso a recorrente associação de serpentes e dragões ao fogo que consumia as matas:

No meio do denso pegão do fumo, que já submergia toda a selva, rebojava-se o incêndio, como um ninho de serpentes que se arremetiam furiosas, enristando o colo, brandindo a cauda, e desferindo silvos medonhos. (ALENCAR, 2002. p.20)

Em seguida:

Do meio desse torvelinho, o dragão de fogo se arremessava desfraldando as duas asas flamantes, cujo bafo abrasado já crestava as faces mimosas de D. Flor, e a revestiam de reflexos purpúreos. (ALENCAR, 2002. p.20)

Ainda inserido no jogo de comparações e metáforas que emana da linguagem de Alencar, em *O Sertanejo*, o aspecto mais recorrente é a exploração antitética dos contrastes. O antagonismo entre passado (a história passa-se no século XVIII, tendo assinalada em seu primeiro capítulo a data de 10 de dezembro de 1764) e o presente (século XIX, o tempo do narrador, que constantemente interfere em sua própria fábula para inserir seus juízos de valor em comparações entre as duas épocas²); entre Alonso (o rude e nobre sertanejo, preocupado em servir D. Flor) e

² O narrador é claramente personificado na figura de José de Alencar. “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.” (p.13)

Marcos Fragoso (o rico citadino vil, interessado em tomar para si D. Flor, ainda que mediante sequestro); entre a aspereza do sertão cearense (notadamente, quase ausentes os elementos da recorrente aridez) e a benesse dos dias de chuva. Contextualmente, diversas situações são construídas de maneira justaposta como forma de explorar ainda mais tais contrastes; assim, à descrição do riquíssimo e ornamentado aparelho de jantar da fazenda do capitão-mor Campelo segue-se uma simplória e improvisada refeição feita por Arnaldo em meio ao relento do campo em que habita. Pouco adiante, temos a passagem em que o sertanejo sonha com D. Flor, mas convive com uma onça:

Levantou-se porém, um rumor dos garranchos que estalavam. Era a onça que saltara a um galho superior, com ímpetos de galgar o cimo da árvore; mas hesitava, receosa de que os ramos altos e menos válidos se partissem com o peso de seu corpo e o choque do arremesso.

– Nada, camarada, dispenso as suas ternuras por esta noite. Cheguei da viagem e estou cansado. Pode continuar seu passeio. Boa noite. (ALENCAR, 2002. p.40)

No capítulo III da primeira parte, *A chegada*, D. Flor narra para sua mãe, D. Genoveva, Alina e Justa, mãe de Arnaldo, a respeito do incêndio na mata que quase a vitimara logo no início da narrativa:

– Foi um milagre. O baio espantadiço empacou; a princípio não sabia o que era; quando descobri o fogo, quis voltar. Estava cercada; via as labaredas correrem para mim, e pareciam-me estarem folgando e rindo do medo que me causavam. Mas a fumaça de repente sufocou-me, e não soube mais de mim!... Vi que era chegada a minha última hora e encomendei-me a Deus. (ALENCAR, 2002. p.27)

Observa-se que a linguagem de Flor não destoa da linguagem do narrador, assim como a maioria dos demais personagens, assemelhando-se a um mero eco da fala do narrador. As construções sintáticas e lexicais se mantêm, bem como o gosto por figurações para ampliar o efeito estilístico e dramático. Tal recurso é recorrente ao longo de toda obra, mesmo na voz de outros personagens, chegando em alguns momentos induzir a sensação de testemunharmos, em alguns diálogos (como o de Arnaldo e o facínora Aleixo Vargas, nos capítulos VII e VIII da primeira

parte) que através de suas personagens, o narrador conversa consigo mesmo, encontrando subterfúgios para expor meandros de sua trama, ocultos até então ao ponto de vista adotado. Entretanto, é possível encontrarmos algumas raras exceções, como na fala da personagem Justa, mãe de Arnaldo, absolutamente destoante da fala de Alencar, acolhendo a chegada de D. Flor, pouco antes de comentarem o referido incêndio:

– Olhem só, gentes!... como veio bonita!... Está-se rindo, hem!... Teve saudade de sua mamãe?... Teve!... Teve!... Não havia de ter!... Por que não voltou logo?... A gente tanto tempo aqui pensando!... Pois agora há de pagar! Tome! Um, dois, três... cem!... Ah! cuida que não me hei de desferrar? (ALENCAR, 2002. p. 27)

O contraponto à linguagem de Justa encontra-se no impagável Manuel da Silva Ourém, o pedante lisbonense companheiro de Marcos Fragoso que apresenta-se incapaz de proferir alguma fala sem que emende alguma referência poética, notadamente Camões, o representante maior da sintaxe lusitana que, na época dos românticos ufanistas, era um padrão que preferiu-se evitar em prol de uma linguagem mais abasileirada. Quando falava-se do notório boi barbatão conhecido como Dourado, temos a seguinte passagem:

– Mas em suma, senhores, atalhou o Ourém curioso; quem é este ilustre Dourado, do qual já que o nosso Camões não teve deste notícia, farei eu,

“*Que se espalhe e se cante no universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.*”

(ALENCAR, 2002. p. 131)

Ourém é, inclusive, protagonista de uma breve disputa de erudição, tendo como contraponto o padre Teles, que fielmente acompanha o capitão-mor, ainda durante o episódio do boi Dourado:

– Então é aquele o vitelo de ouro, reverendo? disse Ourém, voltando-se para o capelão. *Vitulus conflatilis!*

– Neste caso, senhor licenciado, replicou padre Teles, é preciso seguir o exemplo de Moisés, que o queimou, reduziu a pó, dissolveu em água e o deu a beber aos filhos de Israel: *combussit et contrivit usque ad pulverem, quem sparsit in aquam et dedit in eo*

potum filiis Israel. Êxodo, cap. 32, verseto 20. (ALENCAR, 2002. p. 134)

A expressão latina empregada por Ourém significa “bezerro de metal fundido”. A do padre Teles, o próprio personagem a traduziu previamente.

Outro aspecto que reforça o contraste entre Justa e Ourém é sua função de coadjuvante confidente; no caso de Justa, apegando a Arnaldo e Flor, no caso de Ourém, o já mencionado Frágoso. Justa traz a típica fala interiorana, a representação também de uma mãe da terra, pois, além de dar à luz Arnaldo, foi ama de Flor, a quem tem por filha.

Os nomes empregados por Alencar guardam relevantes significações que dificilmente seriam, em sua plenitude, fruto de escolhas desprovidas de intenções semânticas. Para a etimologia dos nomes próprios, tomamos por base a obra *Todos os Nomes*, de Nelson Oliver.

Arnaldo, do germânico *Arnoald*, de *aar*, *arin*, *arn* (águia) e *wald* (dominar, ter poder, governar). Significa “o que domina como a águia; poderoso (forte) como a águia”. (OLIVER, 2005. p.85)

Há uma quase inesgotável tradição de simbolismos associados à águia, uma ave celeste e solar. Para os povos caçadores e conquistadores, como os antigos germânicos, representava o heroísmo, a ascensão social e espiritual e a vitória. (OLIVER, 2005. p.84)

Flor possui significação evidente, absolutamente em consonância com a idealização que envolve a personagem. Nota-se, inclusive, que mesmo nos momentos mais extremos, Alencar mantém em Flor a idealização e o alinhamento da heroína:

Nenhum grito lhe rompeu do seio nessa tremenda angústia; com o nobre pudor das damas altivas recalçou o supremo gemido, e em seus lábios mimosos a voz feneceu exalando apenas esta palavra, que resumia toda a sua aflição:
– Jesus! (ALENCAR, p. 20)

A órfã Alina, sob os cuidados da família do capitão-mor Campelo, seria, de acordo com o desejo do patriarca, destinada a Arnaldo. É esta também a vontade da

donzela, entretanto, a devoção de Arnaldo por Flor impediria qualquer enlace com Alina, ainda que contrarie as ordens de seu senhor. A significação de seu nome, porém, revela-se um tanto obscura. Talvez provenha do latim *Alina*, *Alyna*, sendo uma forma variante de Adelina. Por sua vez, o nome Adelina possui dois étimos: a) do germânico *Ethelyna*, de *athal* (nobre) e *lind* (serpente) – serpente nobre ou serpente da nobreza. Serpente tem aqui a acepção de força, energia, proteção. Seu segundo étimo teria origem no diminutivo italiano *Adele*.

Gonçalo provém do germânico, na forma latinizada *Gundisalvus*. O étimo mais provável seria “invulnerável no combate”. A descrição do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, que remete a um austero senhor feudal, apenas reforça o valor significativo do nome:

Formalista severo, adicto às regras e cerimônias, que se esmerava em observar escrupulosamente, imbuído de uma gravidade que tinha por essencial ao decoro de uma pessoa de sua categoria e posição, sujeitava todos os afetos como todos os interesses a essa rigorosa disciplina das maneiras. (...)
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. (ALENCAR, 2002. p.32)

Sua esposa, Genoveva, do céltico *Gwenhwyvar*, através do francês *Genevière*, “espírito branco, onda branca”, possui o mesmo nome da mulher do legendário rei Artur.

Marcos, o cidadão pretendente de Flor, repudiado por Gonçalo por conta de sua petulância, tem seu nome originado do latim: guerreiro; relativo ao deus Marte. O facínora que incendiou os campos no início da narrativa e que, posteriormente, passaria a servir Marcos Fragoso, chama-se Aleixo, nome proveniente do grego, significando “o que repele os inimigos”.

Há ainda a mística figura de Jó, um eremita amigo de Arnaldo, tão deslocado no trato com as gentes quanto o protagonista sertanejo, que na primeira parte parece tão frágil em sua descrição de senilidade e, na segunda parte, revela-se um audaz companheiro de Arnaldo em suas escaramuças com os capangas de Marcos Fragoso. A linguagem mística de Jó, em consonância com seu nome que evoca o

antológico personagem bíblico, é mais uma marca de diferenciação na linguagem empregada no romance:

– Deixa que se cumpra a vontade de Deus, filho. Ele proíbe que arrisques a tua mocidade por causa de uma poeira que se está esboroando a cada momento.

(...)

– Mais dura é a miséria, filho, que já calejou-me a alma. Não se teme da iniquidade dos homens quem se entregou nas mãos de Deus. (ALENCAR, 2002. p.35)

É inegável que José de Alencar é um esteta do verbo. A linguagem intensamente poética de *Iracema* é seu exemplo clássico, mas Alencar transborda seu tratamento lírico ao longo de suas demais obras, e mesmo nas que não gozam de elevada estima pela crítica, consideradas obras menores, inclusive *O Sertanejo*, é possível sentir a maestria e sensibilidade com que o autor opera suas metáforas e esquemas estilísticos, como no trecho a seguir:

A voz que aboiava naquele momento tinha um timbre forte e viril, que não perdia nunca, nem mesmo nas reflexões mais ternas e saudosas. Ainda quando sua melodia se repassava de suavíssimos enlevos, sentia-se a percussão íntima de uma alma pujante, que brandia às comoções do amor, como o bronze ferido pelo malho. (ALENCAR, 2002. p.112)

Ora, alinhar metáforas e comparações seguidamente em um texto é um labor que qualquer autor disposto a tal exercício estilístico poderia propor-se, mas ainda assim não teríamos uma linguagem relevante, pois tenderia ao exagero infecundo. A questão fundamental da linguagem de Alencar é conter tais efusões metafóricas para os momentos apropriados. Esses elementos estilísticos são propostos gradativamente, ordenadamente, como camadas, até resolver tal tensão crescente num parágrafo latente como o que destacamos há pouco. A partir disso, duas outras considerações nos remontam: a) a sobreposição de imagens é o recurso alencariano por excelência, b) o contraste é o elemento de composição que estrutura a obra. Mas toda sua narrativa se direciona para uma questão fundamental: o dilema do herói diante de sua amada. Adoração tão extrema que, durante a adolescência do protagonista, encontramos a seguinte passagem:

Reparou ela que a Virgem da capela pisava a cabeça de um dragão, em cuja figura a tradição católica simbolizava o inimigo. Aquela circunstância ficou-lhe gravada, trabalhou-lhe no espírito e afinal deu de si. Um dia Flor lembrou-se de pisar a cabeça de uma cobra.

Os outros riram-se; mas Arnaldo achou aquilo muito natural.

No outro dia, quando saíam a passeio, o filho da Justa levou o rancho a um oitizeiro, onde mostrou-lhes a curiosidade que ali tinha guardada. Era uma cascavel amarrada pelo pescoço ao pé da árvore, e furiosa por escapar-se.

(...)

– Não tenha medo; arranquei-lhe todos os dentes.

Dizendo o que, Arnaldo agarrou a serpente pelo pescoço, abriu-lhe a boca ensangüentada, e meteu nesta os dedos. Animada com isso, D. Flor aproximou-se, e segurando Arnaldo a cauda da cascavel para que não se enrolasse na perna da menina, satisfez esta o seu capricho, e calcou com o tacão de seu lindo borzeguim a cabeça do monstro.

Arnaldo cuidou nesse momento que via a Nossa Senhora da capela, porém ainda mais bonita do que estava na imagem.

(ALENCAR, 2002. p.186-7)

3 O herói de *O Sertanejo* e a tradição épica

Arnaldo Louredo é essencialmente o herói de *O Sertanejo*. É sobre ele e seu dilema ante a veneração por D. Flor que recai a construção de sua fábula. Seu comportamento obsessivo em relação à donzela com certeza daria margem a diversas discussões psicológicas e psicanalíticas, e as digressões para a infância e adolescência que o autor realiza em alguns capítulos da segunda parte em muito auxiliariam tal estudo. Entretanto, voltados para o campo literário em si, abordaremos Arnaldo enquanto reconstrução do arquétipo tradicional do herói ocidental, onde a alta virtude do protagonista é acompanhada de seus atributos sobre-humanos, numa linguagem extremamente idealizada que, no caso de Alencar, foi utilizada em *O Guarani* e *Iracema*, dentre outros.

Em *O Sertanejo*, temos a seguinte descrição, calcada em Arnaldo:

O sertanejo andava tão fácil e seguro por aquele jirau como pelo pavês de um sobrado. Muitas vezes, quando menino, correria por ali atrás dos macacos e sagüis que o não venciam na agilidade, pois agarrava-os à mão nas grimpas da floresta. Era tanto para admirar-se a rapidez como o jeito e sutileza com que resvalava por entre o

chamiço, a ponto que se não ouvia o arfar de uma só folha.
(ALENCAR, 2002. p.43)

Em Iracema, temos:

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1991. p.15)

A linguagem hiperbólica de Alencar destaca principalmente os atributos que fazem de seus heróis seres acima do que é comum aos homens e até mesmos os demais seres. Veja-se que Iracema não corre tão rápido como uma ema selvagem, mas ela é “mais rápida”. Seu cabelo não é negro como a asa da graúna, é “mais negro”. Fiquemos com esses dois exemplos clássicos de um procedimento recorrente ao longo da obra. No caso de Arnaldo, observa-se que nem os macacos e saguis o venciam na agilidade. Nem o mais valente dos bois barbatões e, ao que parece, nem o mais destemido dos homens.

João Adolfo Hansen, em *Notas sobre o Gênero Épico*, observa que:

Enquanto duraram as instituições do mundo antigo, a epopéia narrou a ação heróica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda. Desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela, pois o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores. Desde então, apesar de algumas tentativas românticas de revivê-la nos séculos XIX e XX, é um gênero morto. (HANSEN, 2008. pp.17-18)

Entretanto, George Steiner, em sua obra *Nenhuma Paixão Desperdiçada*, alude a um esforço bastante recorrente na literatura inglesa de retomar Homero. O mesmo não deve ser absolutamente alheio às demais literaturas ocidentais:

Impressionam-nos, principalmente, a qualidade e diversidade da extensa linhagem de tradutores e autores que reagiram ao estímulo de Homero. É a complexidade das modulações, é a riqueza de visões que nos leva de Lydgate e Caxton a *Ulysses* e *Omeros*. Não foi apenas em Keats que o Homero de Chapman exerceu sua

atração desconcertante. O que seria da *Ilíada* projetada por Dryden se ele tivesse persistido além do Livro I. Não sei que outro poema épico em inglês depois do *Paradise Regained* de Milton – e como Homero está presente em Milton! – equipara-se em prestígio e maestria de narrativa à *Ilíada* de Pope. Encontram-se instâncias de inequívocas “domesticidades”, como no caso de uma decoração interior em estilo flamengo na *Odisséia* de Cowper e do tratamento que ele deu “àquela espécie sublime que deve sua própria existência à simplicidade”. Os *Cantos homéricos* de Shelley revelam tanto seu virtuosismo poético quanto sua intimidade com os textos líricos gregos. (...) (STEINER, 2001. p.98)

Em terras brasileiras, as tentativas de reviver o gênero épico incluem a *Prosopopéia* (1601), de Bento Teixeira; *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama; *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manuel da Costa; *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão; *I-Juca Pirama* (1851), de Gonçalves Dias; e *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Também merece atenção o trabalho empreendido por Odorico Mendes, que, em meados do século XIX, dedicou-se avidamente em divulgar e traduzir Virgílio e Homero para o português. Falecido em Londres, a 17 de agosto de 1864, deixou prontas para edição suas versões da *Ilíada* e da *Odisséia*, publicadas posteriormente. A relevância do trabalho de Mendes pode ser aferida através do seguinte fragmento de Machado de Assis, publicado originalmente no Diário do Rio de Janeiro, em 26 de setembro de 1864:

Odorico Mendes é uma das figuras mais imponentes de nossa literatura. Tinha o culto da antiguidade, de que era, aos olhos modernos, um intérprete perfeito. Naturalizara Virgílio na língua de Camões; tratava de fazer o mesmo ao divino Homero. De sua própria inspiração deixou formosos versos, conhecidos de todos os que prezam as letras pátrias. E não foi só como escritor e poeta que deixou um nome; antes de fazer a sua segunda *Odisséia*, escrita em grego por Homero, teve outra, que foi a das nossas lutas políticas, onde ele representou um papel e deixou um exemplo. Era filho do Maranhão, terra fecunda de tantas glórias pátrias, e tão desventurada a esta hora, que as vê fugir, uma a uma, para a terra da eternidade. (ASSIS, 1937)

Alencar não permaneceu indiferente a esta busca de recuperação da épica. Afeito a polêmicas, o notório romancista cearense foi protagonista de uma acirrada pendenga a respeito de *A Confederação do Tamoios*, conforme nos lembra João Adalberto Campato Jr, em *A Confederação de Magalhães: Epopéia e Necessidade Cultural*:

Como se sabe, a publicação de *A Confederação dos Tamoios* deu azo, ainda no ano de 1856, a uma das polêmicas mais significativas e acirradas da literatura nacional, em que se enfrentaram, resguardados sob pseudônimos, pelas páginas dos jornais da Corte, o romancista cearense José Martiniano de Alencar – que, além de listar erros de várias espécies no poema, negava-lhe brasilidade – e os defensores de Gonçalves de Magalhães, entre os quais destacamos o Imperador Pedro II, o frei Francisco de Monte Alverne e o escritor Manuel de Araújo Porto Alegre.

Desde aquela época até os tempos que correm, os críticos, em sua maciça maioria, não fazem senão repetir as censuras de Alencar ao poema e seu autor (...) (CAMPATO JR, 2008. pp.841-842)

Era de se esperar que em breve José de Alencar se dispusesse a transpor para suas próprias páginas os elementos que tanto defendeu em sua famosa polêmica. Justamente no ano seguinte, publicaria *O Guarani*, obra que, de maneira praticamente imediata, o elevou ao posto de autor consagrado. Referindo-se a tal obra, Affonso Romano de Sant’anna afirma que:

Escolhendo o romance-folhetim como uma linguagem de comunicação, Alencar incorporou ao seu texto uma série de artifícios técnicos comuns em tal gênero. Com efeito, o romance é por conseqüência de suas origens um gênero composto. Desgarrado da epopéia, mas com ela querendo se identificar, incorpora técnica e tematicamente uma série de procedimentos inerentes ao épico; tendo suas vertentes no romanceiro e alimentando-se da poesia, lírica, derrama lirismo esparsamente por suas páginas; ligado estruturalmente ao mito, pretende ser uma recomposição de várias mitologias. (SANT’ANNA, 2007. p. 69)

Na relação entre o Romantismo e a épica clássica, é notória a questão mitológica, muitas vezes substituindo a maquinaria mitológica pelo folclore. A proteção metafísica que acompanha o herói de *O Sertanejo* não se encontra em mitos divinos, nas na misteriosa aparição de um amuleto em seu pescoço, ainda recém-nascido. A capacidade de Arnaldo em salvar-se de todos os perigos a que se expõe ao longo da narrativa é constantemente atribuída ao misterioso “bentinho”. Para Aleixo Vargas, também conhecido como Moirão, a quem se opõe, trata-se de proteção diabólica, e não divina.

Apenas Aleixo acochou o corpo do outro, suspendeu-o aos ares, como faria com um toro de pita; porém, ao mesmo tempo os dois braços do sertanejo esticaram-se para logo se retraírem rapidamente, e os punhos, como dois malhos de ferro brandidos por molas rijas, bateram no crânio do minhoto.

Uma nuvem de sangue cobriu os olhos do colosso que vacilava. Arnaldo amparou-o para que não tombasse e reclinando-o com uma solicitude para estranhar naquela circunstância, deitou-o de supino sobre a relva.

Ao cabo de poucos instantes, Moirão tornou do desmaio, mas para cair no pasmo em que o deixara a primeira luta. Desta vez, porém, estava realmente assombrado. O que lhe acontecera não era coisa deste mundo; andava aí uma influência sobrenatural. Quem o derrubara não fora seu camarada, o Arnaldo, mas a própria pessoa do demo na figura do rapaz. Nem haveria meio de persuadi-lo que ele, Aleixo, fora vencido duas vezes numa queda de corpo, tão expeditamente, e ainda mais por um magriço. Eram artes do *Tinhoso*. (ALENCAR, 2002. p.49)

A descrição da luta entre Arnaldo e Aleixo, encerrada com referência à interferência sobrenatural, é um dos momentos em que o autor chegou a explorar uma possível polissemia entre a voz do narrador e o pensamento de Aleixo Vargas: “Eram artes do *Tinhoso*”. Entretanto, tal recurso é pouco explorado, emergindo somente nas espirituosas efusões líricas de Ourém e em algumas intertextualidades com cantigas e trovas do sertão, o que não nos permitiria classificar tal obra como provida de uma estrutura polifônica. Mas retomando os notáveis feitos do herói, destacamos a palavra de João Adolfo Hansen:

Fundindo força guerreira e soberania, têm a nobreza sagrada e magnânima da origem divina quando realizam façanhas memoráveis ou padecem insucessos dolorosos; e também corpulência, majestade e força extraordinárias, que os capacitam a obrar coisas incomuns, com coragem e firmeza do ânimo. Na *Ilíada*, Tidides lança contra Enéias uma pedra que dois varões não suportariam (*Ilíada*, V, vv. 302-310); na *Eneida*, Turno arremessa contra Enéias um rochedo que doze homens não conseguiriam erguer (*Eneida*, XII, v. 896). Na *Odisséia*, somente Ulisses é capaz de encordoar seu arco e atirar com ele. Mantendo a caracterização epidítica do herói como ser extraordinário, Boiardo faz Carlos Magno dar bastonadas nesse e naquele, rompendo a cabeça a mais de trinta, em *Orlando Enamorado*. No canto 19, estrofe 81, de *Orlando Furioso*, Marfisa, a heroína, demonstra extrema força quando empunha uma lança carregada com esforço por quatro homens. E Tasso faz Rinaldo lançar longe um grande tronco que despedaça e derruba as portas de uma torre, em *Jerusalém Libertada*. (HANSEN, 2008. p.69)

Na antiguidade clássica, o termo “herói” “era destinado a todo ser fora do comum, capaz de obter façanhas sobre-humanas, que o aproximassem dos deuses” (MOISÉS, p.272-273). “Instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se impelido por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital.” (MOISÉS, p. 273) Mas tomemos um instante a *Ilíada*. Eis que encontramos a desavença entre Aquiles e Agamenon (como em *O Sertanejo* temos a desavença entre Arnaldo e o capitão-mor Campelo) e a subsequente ira do herói. Diante do vaticínio de sua inevitável morte, encontramos a representação do dilema do herói Aquiles, belamente narrado pela voz de sua mãe, Tétis:

Tétis, então, a chorar, lhe responde as seguintes palavras:
“Ai, caro filho, por que te criei, se te dei vida infausta?
Já nasceste fadado a tão curta existência, prouvera
que junto às naves vivesses, sem dor conheceres, nem lágrimas.
Mas, em vez disso, tua vida fugaz é a mais rica das dores.
Para um destino infeliz te dei vida no nosso palácio.”
(HOMERO, 2001. p.69)

Busca o herói sobrepor-se ao destino inevitável que o aguarda, desafiar os deuses que o ungiram e que, inevitavelmente, manterão a sina a que estava predestinado desde o nascimento. O momento marcante em que tal fábula é narrada consiste no dilema do herói diante de seu próprio destino, se pegarmos o arquétipo da *Ilíada*. Arnaldo, diversas vezes, declara não temer a morte, pois sua vida é unicamente dedicada a Flor, e seu dilema é abrir mão da predestinação de vaqueiro fiel ao capitão-mor, como fora seu pai até a morte, para servir unicamente a D. Flor. Se ao longo do romance acata o papel de fiel servo de Campelo é somente por estar desta forma também fiel à D. Flor. No caso de Alencar, um outro dilema se apresenta diante do escritor. Como, inevitavelmente mergulhado na tradição impregnada no próprio idioma, criar a literatura de um novo povo recalçando antigos arquétipos euro-ocidentais apenas com o bronze da cor local?

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. 24 ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **O sertanejo**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2002.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Edição W.M. Jackson, 1937.

CAMPATO JR, João Adalberto. **A confederação de Magalhães**: Epopéia e Necessidade Cultural, in TEIXEIRA, Ivan (org). **Épicos**: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (col. Multiclássicos) pp.829-845.

HANSEN, João Adolfo. **Notas sobre o gênero épico**. In TEIXEIRA, Ivan (org). **Épicos**: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (col. Multiclássicos) pp.17-91.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da rua do ouvidor**. Brasília: Ed. UnB, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

OLIVER, Nelson. **Todos os nomes**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TEIXEIRA, Ivan (org). **Épicos**: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (col. Multiclássicos)