

ARTIGO

O BRASIL SERTANEJO: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NACIONAL EM *O SERTANEJO* (1875) DE JOSÉ DE ALENCAR

BACKCOUNTRY BRAZIL: THE CONSTRUCTION OF NATIONAL SPACE IN *O SERTANEJO* (1875) BY JOSÉ DE ALENCAR

ARTUR VITOR DE ARAÚJO SANTANA¹
NATANAEL DUARTE DE AZEVEDO²

RESUMO

A partir do livro *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, analisamos a construção do espaço nacional, levando em consideração a tomada do interior do Brasil como a paisagem autenticamente brasileira, que tem o vaqueiro como protagonista da formação social do país. Para isso, são selecionados trechos do romance que elucidam a caracterização da geografia física sertaneja, tencionando o discurso alencariano, com os debates contemporâneos ao autor sobre a nação. Assim como estudamos a recepção da obra de Alencar nos periódicos cariocas, discutindo a atribuição da caracterização do romancista como pintor idílico das terras brasílicas.

PALAVRAS-CHAVE: História; literatura; José de Alencar; especialidades; nação.

ABSTRACT

From the book *O sertanejo* (1875), by José de Alencar, we analyzed the construction of the national space, taking into account the taking of the interior of Brazil as the authentically Brazilian landscape, which has the cowboy as the protagonist of the

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PGH) da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Possui a graduação em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana. E-mail: artur.vitor.santana@hotmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7267-8169>.

² Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. Possui o título de Mestre em Letras pelo mesmo Programa de Pós-Graduação. Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e da Pós-Graduação em História (PGH-UFRPE). E-mail: natanael.duarte.ufpb@hotmail.com. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1435-2923>.

country's social formation. For this purpose, excerpts from the novel are selected that elucidate the characterization of the physical geography of the country, intending the Alencarian discourse, with contemporary debates by the author about the nation. We are studying the reception of Alencar's work in Rio de Janeiro newspapers, discussing the attribution of the characterization of the novelist as an idyllic painter of the Brazilian lands.

KEYWORDS: History; literature; José de Alencar; spatialities; nation.

A presença de José de Alencar nos periódicos cariocas

No século XIX, o jornal era o principal meio de circulação de ideias no Brasil³. Críticas literárias, publicação de romances e novelas, anúncio de lançamento de obras, divulgação da venda de livros e a recepção do público leitor, eram publicações recorrentes nos periódicos, que agitavam principalmente a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, onde se reunia os maiores intelectuais do Brasil do período. José de Alencar era um dos escritores que estavam sempre presente nas narrativas jornalísticas, tanto pela sua atuação como romancista, quanto pelo seu papel político no Império⁴.

Por esse motivo, no primeiro momento desse artigo, iremos analisar a recepção das obras alencarianas nos jornais cariocas, tendo como foco a narrativa que Alencar construía sobre o Brasil. Em seguida, será discutido o conceito de sertão adotado nesse trabalho, para, por fim, escrevermos sobre a construção da imagem do interior da nação pelo romancista e sua pretensão em escrever uma história para o país, na

³ Sobre a importância dos periódicos para a circulação de informações dos livros no século XIX, consultar: ABREU, 2003a; ABREU, 2003b e BARBOSA, 2007.

⁴ Para mais informações sobre a relação do Alencar político e a geração de intelectuais da década de 1870, consultar SANTANA e AZEVEDO, 2019.

busca de delimitar identidades brasileiras possíveis de serem “patenteadas”.

Com a morte do escritor, em 1877, diversos artigos foram publicados nos jornais da capital do país, que além dos anúncios de sua morte, convite para o sepultamento e a missa de sétimo dia, também tematizaram a trajetória política e literária do romancista. Entre as publicações duas chamam nossa atenção ao tratar do romancista. Ambos os textos são escritos no periódico *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, datadas posteriormente a morte de Alencar⁵, nos dias 14 e 16 de dezembro de 1877.

No primeiro texto, do dia 14 de dezembro de 1877, que se configura em um longo artigo na primeira sessão do jornal mencionado, denominada “Assumptos do dia”, que apresenta notícias diversas do Império e da cidade do Rio de Janeiro, descreve minuciosamente o velório, a ida ao cemitério e os discursos que foram feitos no evento fúnebre, elucidando ainda, as ilustres personalidades que compareceram para realizar um último adeus ao escritor, como Joaquim José Teixeira, Taunay e Duque-Estrada Teixeira. Nas palavras dedicadas ao literato, demonstravam sua importância para a literatura nacional, exaltando sua sagacidade e inteligência.

No primeiro discurso, proferido por Joaquim Teixeira, logo no início da fala, afirma que: “O nome de José de Alencar poderá sumir-se da pedra que vai cobrir a sua sepultura, mas ha de permanecer luzido nos

⁵José de Alencar faleceu no dia 12 de dezembro de 1877, sendo sepultado no dia seguinte, como apresenta o anúncio de seu óbito no jornal: “Foram sepultados no dia 13: [...] Conselheiro José de Alencar, 49 anos, casado, cearense – hepato enterite.”(*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 346, p. 1, em 15/12/1877).

annaes politicos da nossa terra, e sobretudo na historia das nossas lettras.” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 345, p. 1, em 14/12/1877), completando que seu trabalho incansável, traria uma verdadeira glória para o país. De forma ainda mais profunda, pronuncia Taunay, sua surpresa com o falecimento do escritor, quem a morte silenciosamente teria tirado a vida, apagando “um dos fócios intensos de luz, que serviam de pharol á patria” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 345, p. 1, em 14/12/1877), que por esse motivo o “céu brasileiro sumiu-se na ávida sombra uma das mais fulgentes estrellas” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 345, p. 1, em 14/12/1877), elucidando a contribuição do romancista cearense para a construção da imagem do Brasil.

Não muito distante do que havia sido dito, Duque Estrada Teixeira, aponta o lugar de renome para a literatura alencariana, que será vista por estudiosos futuros, sua enorme contribuição com as letras nacionais, mencionando que “os vindouros cultores das lettras pátrias deverão estudar, quando aspirarem esculpir para o templo litterario estatuas d’elle dignas” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 345, p. 1, em 14/12/1877).

Em linhas gerais, é possível perceber o carinho e reconhecimento que José de Alencar possuiu ainda em vida, sendo lido pelos colegas de profissão como um político e escritor comprometido, além de sua capacidade de produzir romances, diante da grande preocupação em atribuir uma “memoria gloriosa” a pátria (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 345, p. 1, em 14/12/1877), ou como diria Lucia Helena (2002), o romancista possuía uma “vontade de ser nação”, que

para isso se propunham a “atuar pedagogicamente na formação do país, através da formação do leitor”, articulando “o eu individual, o social e o natural” (HELENA, 2002, p. 10) na construção do ser brasileiro.

No segundo texto da *Gazeta de Notícias*, do dia 16 de dezembro de 1877, o periódico apresenta uma síntese das obras de José de Alencar e sua contribuição para a literatura nacional. Ao se referir a cada um dos livros do cearense, o autor Tragaldabas (pseudônimo de Joaquim Serra⁶) escreve recorrentemente elogios à paisagem nacional nos romances alencarianos.

Sobre os romances *Cinco Minutos* e a *Viúvinha* afirmou o jornalista que era “esplendidas pela descrição das paisagens” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877). Continuando o artigo, adjetiva o enredo do livro *Minas de Prata* pela “larga pintura de caracteres, e verdadeiro estudo do modo de viver e de falar nos tempos antigos” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877). Em *O tronco do Ipê*, a descrição atribuída à obra foi “a mais formosa pintura da vida rural” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877). Não muito distante das qualificações feita aos romances anteriores, Tragaldabas escreve sobre *O Sertanejo* definindo-o como “uma pintura inimitável do interior do Ceará” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877). O livro *Sonhos de Ouro* é relatado como “album de paisagens brasileiras” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877). Em linhas gerais, ao realizar um levantamento da produção escriturária

⁶Mais informações, ver: <http://www.academia.org.br/academicos/joaquim-serra/biografia>. Acessado em 31/07/2019.

alencariana, é dito pelo jornalista que seus trabalhos são “emmoldurados em deslumbrantes quadros da mais accentuada côr local” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877).

Nesse primeiro momento, se pegarmos apenas esse longo artigo referido no Jornal *Gazeta de Notícias*, podemos ver a recorrência das palavras “paysagens”, “pinturas” e “quadros”, acompanhadas de adjetivos como “esplendidas”, “verdadeira”, “formosa”, “inimitável” e “deslumbrante”. Ao afirmar que Alencar produziria quadros, o jornalista faz uma comparação do romancista a um pintor, que desenha em telas brancas paisagens a partir de sua imaginação. Realizar esse paralelo elucida o caráter criativo do escritor cearense, que é compreendido como um dos poucos romancistas brasileiros a representar de forma magnífica em suas obras a “verdadeira” imagem da nação. Essas informações nos fornecem uma característica importante para a realização da análise das obras alencarianas: o autor ainda em vida era considerado como um grande interlocutor da pátria, que se propõe consolidar entre as grandes nações após a independência política e econômica de Portugal, sendo necessário construir uma cultura que tivesse cores locais, para usar uma expressão da época, se destacando Alencar com um determinado pioneirismo na “pintura” do Brasil.

Na edição de nº 347/1877, da *Gazeta de Notícias*, Joaquim Serra elucida a “viuvez” da literatura nacional, diante da grande perda de Alencar, que entre suas habilidades iriam de poeta a historiador. O romancista era acima de tudo “uma literatura”, composta de uma “constelação de livros immortaes”. Autor de escritos que constituíam “emmoldurados em deslumbrantes quadros da mais accentuada côr

local”, sendo o maior cultivador do romance nacional. Segundo Serra, o escritor se destacaria, ainda, no teatro e no jornal, principalmente no período enquanto redator-chefe do Diário do Rio de Janeiro, trazendo a luz artigos “cheio [s] de dialectica e de erudição”, em que “tudo em uma palavra abrangia de um modo espherico a capacidade d’aquele exímio publicista”, que havia se immortalizado através das letras (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 347, p. 1, em 16/12/1877).

Mesmo compreendendo a indissociabilidade do Alencar político do literato, nesse primeiro momento iremos atribuir maior atenção a sua produção literária. Romancista de “carterinha”, o autor de *O Sertanejo* (1875) foi um visionário na literatura brasileira, por perceber a capacidade criativa e política que o gênero romântico poderia contribuir para a consolidação da identidade nacional. Os títulos de “pai do romance brasileiro”, como apresenta Silva (2008, p. 565), ou “patriarca da literatura brasileira”, como define Menezes (2010, p. 30), elucidam a importância do escritor para a definição aclimatada da literatura nacional.

O sertão como nação

A partir do século XIX, especialmente no movimento literário romântico, o sertão passa a ocupar um lugar central para se pensar o Brasil. De acordo com Janaína Amado (1995), o sertão torna-se uma categoria espacial de análise em disputa desde o século XVI, ainda como colônia portuguesa, que recebe essa adjetivação da metrópole, até o século XIX, com a construção da nação.

Em uma perspectiva muito próxima de Amado (1995), Valter Guimarães Soares (2009) afirma que:

Entendemos as fronteiras e territórios como criações históricas. As relações com os espaços, as inscrições geográficas, são, elas próprias, relações políticas que se projetam no palco das representações. Sertão é coisa que se inventa: significações que brotam de fora, de dentro, de entremeio; delineamentos difusos, fronteiras que vão se colocando nos mapeamentos de papel e do desejo. (SOARES, 2009, p. 41)

Dentro dessa linha de raciocínio, o sertão é uma paisagem inventada, produzida de acordo com os sentidos e anseios historicamente datados. O sertão é o espaço outro, sempre distante do eu referencial, que pensa o espaço sertanejo como um lugar sempre distante. Sobre isso, afirma Amado (1995) que a ideia que se atribuiu a nomenclatura possui diversos significados, como “traçado”, “entrelaçado”, “lugar desconhecido para onde foi o desertor” (AMADO, 1995, p. 147). A última definição refere-se ao processo inquisitorial que enviava os deserdados as colônias além-mar, como uma sentença diante de algum feito lido como transgressor para o período.

No século XIX, principalmente no pós-independência, o sertão ganhou um novo significado, um espaço a ser desbravado, com sujeitos a serem civilizados (os indígenas), terra fértil para a fundação de uma comunidade grandiosa aclimatada nos trópicos. O espaço sertanejo se torna uma “categoria essencial para o entendimento da nação” (AMADO, 1995, p. 150), que necessita de uma expedição colonizadora para aglutinar “aqueles espaços desconhecidos, inacessíveis, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta [...] as benesses da religião e da cultura” (AMADO, 1995, pp. 148-149). O espaço-sertão é um lugar indefinido, como pontua a historiadora, a própria utilização do pronome

demonstrativo “aquele” já traduz o desconhecimento e o distanciamento com o território que não é definido, “marcando de forma profunda a imaginação social sobre o Brasil” (SOARES, 2009, p. 41), principalmente na oposição sertão/litoral.

Nas últimas décadas do século XIX e no começo do século XX, o sertão e o sertanejo, assumem o protagonismo para se pensar o Brasil, principalmente a partir da literatura romântica, como José de Alencar, realista e modernista, a exemplo de Euclides da Cunha e outros homens da ciência, como Capistrano de Abreu e Oliveira Viana, que pensavam a partir de uma perspectiva científica, criando imaginários e memórias coletivas a respeito da sertanidade. A leitura do espaço-sertão, com efeito, institui formas de ver e ler a paisagem brasileira.

O Sertanejo (1875), José de Alencar

Em um verão, datado em 10 de dezembro de 1764, no século XVIII, José de Alencar inicia a narrativa do romance com a viagem de retorno do capitão-mor a fazenda Oiticica (onde se ambienta o romance), na região de Quixeramobim - Ceará. A primeira cena, já imerge o leitor na paisagem de um sertão seco, com descrições minuciosas sobre a paisagem, que cerca a comitiva da família aristocrata sertaneja, sendo uma das características presente nos romances regionalistas alencariano, com o objetivo de atribuir imagens de um Brasil interiorano.

Utilizar os signos da natureza como caráter determinante da nacionalidade e da construção dos seus sujeitos torna-se uma

característica marcante nas narrativas românticas da nação, por pensar a brasilidade através da relação dos indivíduos com os variados tipos de paisagens nacionais, principalmente a partir da relação do indígena (o ventre; essência do caráter da nação) com o branco (o civilizado; o apaziguador), que constituem o mito de origem construído não apenas pelo imaginário alencariano, mas como resultado de um processo histórico que o literato está envolvido (SCHWARCZ, 1993), deixando de lado qualquer característica positivada que remeta ao negro.

Logo nas primeiras páginas do romance, é possível perceber o emaranhado de temporalidades que lida o autor. Escreve o romance na primeira metade da década de 1870, publica o livro em 1875, data a narrativa no século anterior e ainda evoca as lembranças do sertão de sua infância, como se acentua no trecho: “Quando te tomarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz da minha infância?”(ALENCAR, 1977, v. I, p. 5). Na busca por uma história nacional, a partir dos costumes nacionais do interior da nação, tecido com referência à literatura francesa e embebido de memórias próprias, Alencar materializa a obra que analiso.

O *Sertanejo* (1875) tem como protagonista do romance Arnaldo Louredo que, ao final do romance, diante de seus esforços de salvar a fazenda e a filha do capitão-mor, Gonçalo Pires Campelo, seu senhor, recebe o sobrenome do dono das terras, tornando-se Arnaldo Louredo Campelo. Diante da investida de Marcus Frágoso e seus capangas, que queriam raptar a moça, após seu pai ter-lhe negado o pedido de casamento, feito pelo herdeiro da fazenda vizinha.

O sertanejo é filho de dois agregados importantes na fazenda, Justa e Louredo. Sua mãe foi ama de leite de D. Flor Campelo, a quem trata como se tivesse nascido de seu próprio ventre, sendo retribuída com diversos mimos da donzela. Já o pai de Arnaldo, que no decorrer do romance torna-se homem feito, foi vaqueiro-geral de todas as fazendas do capitão-mor, cargo de respeito e responsabilidade, o que o aproximava do solar da fazenda e seu cotidiano, habitando no fundo do casarão, em uma casa mais simples. Louredo, ao dormir no fim da tarde em sua rede, não acordou mais, morreu de causas naturais, deixando Arnaldo órfão de pai nos primeiros anos da sua adolescência.

O livro é publicado em dois volumes, editadas por B. L. Garnier. O primeiro volume publicado em 03 de dezembro de 1875 apresenta um Arnaldo que se nega veementemente a participar do cotidiano da fazenda Oitica, preferindo viver nas brenhas cearenses, descontentando seu padrinho e dono das terras, Gonçalo Campelo, que insistentemente oferece o cargo que pertencia ao pai do sertanejo, de gerir as fazendas do capitão-mor. No segundo volume, publicado em 01 de fevereiro de 1876, traz outro Arnaldo, agora já exercendo o ofício de vaqueiro, responsável pelos animais da fazenda, sendo um dos homens de confiança do seu patrão. Apesar do novo cargo que ocupa, o protagonista se mantém arredio aos hábitos aristocratas, presentes na casa da fazenda, demonstrando um grande desconforto em se manter íntegro a sua essência selvagem e seu novo eu civilizado.

No período em que escreveu *O sertanejo*, José de Alencar estava exercendo seu terceiro mandato enquanto deputado pelo Partido Conservador, representando a província do Ceará, seu estado de origem,

pois é natural da cidade de Messejana, atualmente integrada à zona metropolitana da capital, Fortaleza. Migra com sua família para a capital da província ainda criança, aos onze anos. Na carreira política também exerceu o cargo de Ministro da Justiça, entre 1868 a 1870, no gabinete de Itaboraí, que pertencia ao mesmo partido do literato⁷.

Advogado de formação, Alencar estudou na Faculdade de Direito de São Paulo e Recife, após os trânsitos em sua formação, adquire o título de bacharel em direito no ano de 1850. Ainda na Faculdade de Direito de São Paulo, atuou ativamente na produção literária, sendo co-fundador da revista *Ensaios Literários*, espaço em publicou suas primeiras produções. Após a formatura, dedicando-se principalmente a sua escrita, tornou-se folhetinista no *Correio Mercantil*, em 1854, publica no mesmo jornal seu primeiro romance, *Cinco Minutos* (1856). No ano seguinte escreveu *A viuvinha* (1857) e *O Guarani* (1857), sendo a partir de sua primeira obra indigenista que Alencar começa a ganhar o gosto popular.

Na procura por críticas literárias ao romance *O Sertanejo*, pesquisei no site da Hemeroteca Digital Brasileira⁸, na Biblioteca

⁷ Em 1859, assume o cargo de chefe da Secretaria do Ministério da Justiça, progredindo para consultor do mesmo setor. Dois anos depois, José de Alencar estreia como deputado no Ceará, pelo Partido Conservador, a contragosto dos amigos de seu pai, que pertenciam (assim como seu genitor) ao Partido Liberal, que foram responsáveis pela sua vitória, a último pedido do falecido senador Alencar, diante da in experiência política do romancista, que necessitou da rede política construída anteriormente por sua família. Posteriormente, ao renunciar o cargo de ministro, o literato se candidata a senador, mas apesar de ser o candidato que mais recebeu votos, não é escolhido pelo imperador para ocupar o Senado (cf. SILVA, 2008), voltando a exercer seu cargo na Assembleia entre 1870-1872, sendo reeleito para o mandato até o ano de 1875 (SANTANA & AZEVEDO, 2019).

⁸HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 05/11/19.

Nacional, textos no período de 1870 a 1879, que tematizavam o romance específico ou o autor. Dentre os vários resultados, tanto de anúncio da venda do livro analisado, como resenhas da obra, nos deparamos com diversos textos publicados sobre José de Alencar.

No dia 06 de agosto de 1875, no periódico *O Globo*, na sua edição nº 214, anuncia que: “O nosso fecundo romancista, o Sr. conselheiro José de Alencar, tem actualmente no prélo um novo romance com o título *O sertanejo*.”(*O Globo*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 214, p. 2, em 06/08/1875). No mesmo mês, no dia 31, na edição nº 30, da *Gazeta de Notícias*, é noticiado que em breve seria “publicado n’esta Côrte um novo romance do Sr. Alencar, com o título *O Sertanejo*.” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Ano I, nº 30, p. 2, em 31/08/1875). O primeiro volume do romance teve seu lançamento no dia 03 de dezembro de 1875, quatro meses depois do primeiro artigo, que ansiosamente, anunciava sua publicação. Duas conclusões podem ser tiradas dessa análise: 1) havia uma grande circulação de informações entre os periódicos no Império⁹; 2) o fato de Alencar agradar ao público, com sucesso de obras anteriores, cria uma euforia/aguardo diante de uma nova obra, aumentando a demanda do livro.

Após a publicação do livro, os jornais *O Globo* (Rio de Janeiro, Ano II, nº 331, p. 2, em 04/12/1875) e *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, Ano I, nº 127, p. 2, em 06/12/1875), publicam um breve texto informando o recebimento de um exemplar a mando do editor B. L. Garnier. De forma similar, fez a *Revista Illustrada* (Rio de Janeiro, Ano I,

⁹Sobre a circulação de jornais e sua configuração no fim do século XIX e início do XX, ver: AZEVEDO (2015).

nº 6, p. 2, em 05/02/1876), ao receber o segundo volume da obra, que demonstraria uma forma de reconhecimento do editor diante do periódico, assim como constituiria uma estratégia de divulgação do livro, já que em geral cada folha responde com uma crítica da obra recebida, como fez o jornal *A Reforma* (Rio de Janeiro, Ano VII, nº 272, p. 2, em 04/12/1875; Ano VIII, nº 29, p. 1, em 02/02/1876), que um dia após o lançamento de cada volume, já apresenta aos leitores uma síntese do enredo do romance. Posteriormente, os jornais *A Nação* (Rio de Janeiro, Ano V, nº 6, p. 1, em 14/02/1876) e *Brazil Americano* (Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876), publicaram uma resenha da obra completa, após a comercialização do segundo volume.

Nas críticas publicadas sobre *O Sertanejo* (1875), o jornal *O Globo* afirma ser um trabalho magestoso, que tornar-se “a mais fiel photographia daquellas paragens” (*O Globo*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 339, p. 2, em 12/12/1875), tomando o vaqueiro “rei soberano e absoluto” (*O Globo*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 339, p. 2, em 12/12/1875), por ser conhecedor de todos os mistérios da natureza. O periódico *A Reforma*, no primeiro texto que publica sobre a obra, afirma que “esse livro abundante de belezas e altamente cheio de attractivas” (*A Reforma*, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 272, p. 2, em 04/12/1875), se referindo principalmente a descrição da paisagem cearense no período da seca, que através da “penna do elegante escriptor”, produz “descrições [...] realmente encantadoras” sobre o interior da nação (*A Reforma*, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 272, p. 2, em 04/12/1875). No segundo texto da mesma folha, mais uma vez positiva a narrativa do espaço sertanejo, escrevendo sobre o estilo da escrita do livro, caracterizado “n’essa

linguagem pitoresca e harmoniosa, que tanto caracteriza o delicado estilo do Sr. Alencar” (*A Reforma*, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 286, p. 2, em 22/12/1875). No fim do artigo, recomendada a leitura da obra, ainda no seu primeiro volume, afirmando ao leitor a ansiedade em adquirir a próxima parte do livro.

Com a publicação do segundo volume, o diário *A Reforma* escreve um último artigo sobre a obra, agora uma análise geral do livro. Logo no início do texto, o redator afirma que “o interessante romance, tão bem começado, desenrola-se sempre animado, dramático, e com surpreendentes peripecias” (*A Reforma*, Rio de Janeiro, Ano VIII, nº 8, p. 1, em 02/02/1876), mais uma vez elogiando a capacidade de José de Alencar de descrever “nosso” sertão de formas tão “verdadeiras e sedcturas” (*A Reforma*, Rio de Janeiro, Ano VIII, nº 8, p. 1, em 02/02/1876). Na conclusão da crítica de *O Sertanejo*, o jornalista traz uma informação importante para a análise da recepção do romance: “O publico, que tanto interessou-se pela obra, deve receber com satisfação a noticia do apparecimento do 2º volume de tão lindo trabalho” (*A Reforma*, Rio de Janeiro, Ano VIII, nº 8, p. 1, em 02/02/1876). Além da adjetivação positiva, o autor da matéria deixa explícito que o primeiro volume da obra foi bem recebido pelo público leitor carioca, imaginando que a conclusão da narrativa teria a mesma receptividade.

Outro periódico analisado foi *A Nação*, que em sua edição nº 6/1876, escreve uma crítica ao romance analisado, afirmando que “o *Sertanejo*, romance brasileiro, todo brasileiro” (*A Nação*, Rio de Janeiro, Ano V, nº 6, p. 1, em 14/02/1876), o que remete a lógica do romantismo no século XIX, que toma o sertanejo, assim como o espaço

que habita, como autenticamente nacional, por isso recebe a classificação de “todo brasileiro”, no sentido de alcançar a produção de uma literatura caracteristicamente brasileira. Pontuando a importância dos escritos de Alencar para o país, escreve Luiz Leitão uma crítica jornalista sobre a obra, publicada na folha *Brazil Americano*, no nº 29/1876, pontuando logo no início a ausência “por dilatado tempo” dos escritos literários de José de Alencar, que “apresentam-se ao espirito de leitor com esse caracter proprio das concepções sublimes; arrebatam, seduzem, fascinam”, sendo justamente essas características que o faz tão popular, por ser uma escrita que se apropria dos dizeres populares, na busca de instituir uma língua abasileirada, tendo uma preocupação com os costumes locais, na proposta de apresentar os tipos genuinamente nacionais (*Brazil Americano*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876).

Após uma descrição minuciosa do romance, o jornalista afirma que Alencar tece a obra envolvendo as sensações mais humanas, com “delicadesa de sentimentos, sempre de harmonia com a grandeza das paixões” (*Brazil Americano*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876), classificando o romance como “natural e elegantemente” (*Brazil Americano*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876), presente em cada página escrita pelo romancista. Apesar de ocupar o lugar da redação do texto, Luiz Leitão convida os leitores do jornal para terem a liberdade de construir suas próprias conclusões sobre o romance, diante do vasto horizonte que contempla, alcançando o que o jornalista denomina como obra precursora de “altíssimos vôos” (*Brazil Americano*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876),

consolidando a partir da produção escrituraria alencariana, “o alicerce da litteratura brasileira” (*Brazil Americano*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876), que dialoga tão belamente, segundo Leitão, a relação entre poesia e arte, alcançando um patamar que poderia ser considerado “a sublimidade das obras de Deus” (*Brazil Americano*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 29, p. 3, em 03/03/1876), narrando imagens que serão lembradas pela posterioridade. Aparentemente ele estava correto, já que quase 150 anos depois, nos debruçamos sobre o romance para refletir a construção nacional no século XIX.

Como dito anteriormente, a espera pela publicação do romance, anunciado com antecedência pelos jornais da corte, assim como as críticas positivas publicadas após o lançamento dos dois volumes, possibilita pensar que o fato de Alencar já ser um escritor de renome no período, aumenta a procura da obra pela comunidade leitora, assim como mantém elevado o preço de cada exemplar. A partir da leitura do *Jornal do Commercio*, encontramos oito anúncios de venda do romance *O Sertanejo*, entre os anos de 1875 a 1879¹⁰, que anunciavam no valor de 6\$000 réis cada um dos volumes.

O alto valor da obra, levando em consideração o preço de livros de autores nacionais e escritores consagrados internacionalmente¹¹, se deve principalmente ao nome que assina a obra, que como havíamos

¹⁰ Foram encontrados anúncios de venda de livros: 1875 (um anúncio), 1876 (três anúncios), 1877 (um anúncio), 1878 (dois anúncios) e 1879 (um anúncio).

¹¹ Em anúncios do mesmo *Jornal do Commercio*, encontrei livros de Machado de Assis, como Ressurreição, Histórias da Meia-Noite e Americanas, no valor de 3\$000; livros de Victor Hugo (Noventa e três, Guerra Civil), Julio Verne (Viagem ao centro da Terra, Descoberta da terra, A ilha misteriosa) e V. Valmont (O espião prussiano) custando o mesmo preço das obras machadianas, que era a metade do valor atribuído ao volume de *O Sertanejo*, 6\$000 réis.

dito, consagrado ainda em vida, era um dos literatos brasileiros mais lidos nacionalmente, com obras aclamadas pelo público, que consumiam suas produções como produtos de *griffes*, o que agregava ainda mais valor simbólico ao texto. Segundo Barbosa (2007), alguns livros nacionais eram vendidos mais caros que as obras estrangeiras, com exceção de autores brasileiros pouco conhecidos vendidos a um preço bem inferior em comparação aos livros de José de Alencar, por exemplo.

Após a análise desses dados, é possível perceber que o livro *O Sertanejo*, foi muito bem recebido pela crítica literária e pela comunidade leitora, por verem no romance uma representação verdadeira do interior do país, adjetivação questionável diante da ausência de diálogo entre as regiões litoral e sertão, no final do século XIX e início do XX, que viam no vaqueiro de Alencar a representação fidedigna do homem interiorano, que simbolizaria o sujeito tipicamente brasileiro, sem influências estrangeiras.

José de Alencar e a representação do Brasil Sertanejo

Para analisar o modelo de nação proposto por José de Alencar, que tem o vaqueiro como protagonista, dialogamos com Benedict Anderson (1989), Perrone-Moisés (2007), Kothe (2000) e Hall (2015), que possibilitam compreender a preocupação do campo das letras com a descrição do Brasil, que se inicia no século XIX, com o movimento romântico, que busca atribuir uma identidade original ao Brasil, mais

ainda muito influenciado pela influência colonizadora¹². A nação é uma produção imagética carregada de significados (políticos, culturais, sociais, etc.) e construtora de sentidos, como a língua, etnia, território, religião, entre outros, que tem na literatura uma forma de representar a sociedade.

Entre as várias características culturais essenciais para fundação do país, Benedict Anderson (1989) atribui uma maior atenção à língua. A nação para Anderson é imaginada, soberana e plural, uma comunidade imaginada que possui fronteiras inventadas e que atua diretamente no pertencimento dos sujeitos ao espaço que vive. Hall (2015) defende o conceito como um signo, que possibilita a construção de vários significados, tendo a cultura como lócus central de produção de sentidos, que tem os cidadãos como partícipes do processo de fundação da concepção da comunidade nacional, que se apropria da cultura popular para construir uma noção de pertencimento do povo com a “comunidade simbólica” que imaginativamente faz parte. Para isso, são tomadas memórias comuns com o objetivo de conectar as identidades a partir de um passado e do presente.

No romance *O Sertanejo*, José de Alencar apresenta duas imagens principais do espaço-sertão: a paisagem seca e verde. A narrativa, que acreditamos que segue a descrição da paisagem, inicialmente é narrada como seca, tons marrons, pobre e mórbida. Mas no decorrer do enredo, com as chuvas do inverno, a paisagem se transforma, se tornando viva,

¹² Para se aprofundar nas características coloniais na produção das nações latino-americanas, consultar QUIJANO (2005). No caso da presença colonial nas letras brasileiras ainda no século XX, ler SANTANA (2020).

atribuindo uma outra concepção de tempo aos movimentos dos personagens e a forma como o texto é desenvolvido.

A mata seca e suas consequências, como animais mortos, a sede e o calor, ocupa a metade do primeiro volume, o restante da obra, assim como o segundo volume inteiro, já são narrados a partir da vegetação verde e da presença pulsante de vida, seja dos pássaros, seja dos mais variados tipos de plantas e flores. O romance começa com o retorno da família Campelo, dona de várias fazendas da região de Quixeramobim, mas antes de chegarem à sede da fazenda Oiticica, os viajantes se deparam com um imenso incêndio, que devido à secura das árvores e o clima quente, se espalha rapidamente, colocando em risco a vida dos aristocratas que retornavam de sua estadia no litoral.

O romance é iniciado com uma longa descrição da paisagem, tomada como “imensa” e de “horizontes infindos” (ALENCAR, 1977, p. 5), intermináveis à vista humana. A afirmativa da longa extensão do espaço sertanejo talvez se constitua pela ausência de cercas ou outras formas de delimitação de posse, como os personagens do enredo convivem no comum¹³. Logo nas primeiras páginas, o incêndio demonstra o poder que a mata tem sobre os sujeitos, que dividem seu protagonismo com a paisagem que habita.

Além do seu tamanho, o espaço-sertanejo se destaca no primeiro momento do livro pelo caráter exótico que é atribuída a imagem da região.

¹³Expressão sertaneja que significa o espaço sertanejo sem a ausência de cercas, onde todos poderiam criar seus rebanhos de gado e pequenos animais (como ovinos e caprinos), transitando pelas fazendas que possuíam donos, mas não eram cercadas para apropriação apenas do sujeito que lhe tinha posse.

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

O sol ardentíssimo cõa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos. (ALENCAR, 1977, pp. 9-10).

Os tons pardos, acentuados pelo sol dourado do fim da tarde, são uma mistura de tristeza e terror. Animais esqueléticos, famintos pela falta de alimentação, o solo desnudo pela vegetação morta ou “roída”, com uma cor cinza. As nuvens de poeira, que acompanha os viajantes pelo movimento dos cascos dos cavalos e pelos ventos constantes. Para encerrar o trecho, ainda há um imenso calor, de um sol mesmo poente ainda muito quente. A primeira imagem sertaneja, descrita por Alencar, se assemelha a um deserto, um lugar desprovido de vida, sem a menção de qualquer sujeito, apenas a fauna e flora ganha destaque na narrativa, que pode ser imaginada pelo leitor, mesmo sem ter adentrado os torrões do interior do Ceará.

Vamos observar, caro(a) leitor(a), os adjetivos usados pelo romancista: “faminto”, “triturado”, “espessa”, “pardacentas”, “ardentíssimo”, “abrasada”, “esqueletos” e “baços”. A palavra “faminto” se refere aos animais, que vagam como fantasmas entre as mortas árvores, na busca de qualquer tipo de alimento, que “trituram” os restos da forragem, que antes da estação quente, era uma tapete de capins verdes. No sentido figurado, estar “faminto” é uma referência a algo que desejamos com muito ardor, nesse caso, a melhor leitura talvez seja do desejo-animal pela chuva, que irá saciar sua fome e sede, como evitar (ou adiar) sua eminente morte. A chuva é necessária para a manutenção da

vida sertaneja, talvez por esse motivo seja um assunto bastante recorrente em toda narrativa, aspecto que retomaremos com mais detrimeto a diante.

As adjetivações “espêssa” e “baços”, possuem um duplo significado. A primeira palavra, que pode referir a algo grossa ou densa, quando vista no contexto, que qualifica a cor acinzentada da terra, também pode ser lida como uma resistência justamente pela sua densidade, um solo que mesmo aparentemente morto, luta pela sua sobrevivência, um território de lutas, como o próprio sujeito que nele mora. As várzeas possuiriam um “vislumbre da vitalidade” (ALENCAR, 1977, p. 11), que mesmo com a aparência de abandono, possui um desejo de viver, na corriqueira hibernação da pulsante vida que surge após os primeiros pingos de chuva.

Já a outra nomenclatura, “baços”, se refere aos raios “ardentes” do sol, que queima a terra, significando algo embaçado, escuro ou sombrio, uma imagem terrena do próprio inferno cristão, com a presença constante da morte, personificado nas próprias árvores esqueléticas, torradas pela extrema temperatura. Baço também pode ser uma referência ao órgão do corpo humano, indicando algo visceral, intrínseco a paisagem, que estaria uma maior parte do ano seca e não verde, apesar do enredo do livro fazer uma escolha narrativa contrária.

Continuando a escrita do primeiro volume, ainda nas primeiras páginas do livro, José de Alencar descreve a paisagem sertaneja antes das chuvas do inverno. O clima seco perdura.

Êstes ares em outra época povoados dos turbilhões de pássaros loquazes, cuja brilhante plumagem rutilava aos raios do sol, agora

ermos e mudos como a terra, são apenas cortados pelo vôo pesado dos urubús que farejam a carniça.

Às vezes ouve-se o crepitar dos gravetos. São 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. Verdadeiros espectros, essas carcaças que se movem ainda aos últimos arquejos da ida, inspiraram outrora as lendas sertanistas dos bois encantados, que os antigos vaqueiros, deitados ao relento no terreiro da fazenda, contavam aos rapazes nas noites do luar.

[...] É mais fúnebre do que um cemitério. Na cidade dos mortos as lousas estão cercadas por uma vegetação que viça e floresce; mas aqui a vida abandona a terra, e toda essa região que se estende por centenas de léguas não é mais de que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o sepulcro da própria criação. (ALENCAR, 1977, p. 10)

O tempo lento da escrita acompanha a imagem mórbida do sertão. O voo “pesado” dos urubus gordos diante da fartura da carniça/alimentação, que substitui o ligeiro sobrevoos da revoada, formada por dezenas de pássaros. A lentidão dos animais a beira da morte, “verdadeiros espectros” a busca de uma sombra e comida. O vaqueiro que aparece na descrição do espaço ressalta a saudade das pegadas de gado¹⁴ pela mata fechada, impossibilitado pela fraqueza dos animais/fantasmas e do cavalo de montaria que lutam pela inanição, o vazio causado pela ausência de alimento no organismo. A morte é vagarosa. A narrativa do livro acompanha a moleza do vagar.

Logo no começo da citação acima, o romancista apresenta duas imagens contraditórias a partir de uma ausência: o barulho dos bandos de pássaros. A terra em repouso, se silencia. A vida hiberna. A paisagem-protagonista clama não apenas por chuva, mas pela atuação dos personagens na narrativa. Onde estão os sujeitos no espaço? O que fazem os sertanejos diante do estado miserável do local onde vivem?

¹⁴Ação vaqueira de correr atrás do gado com seus cavalos na tentativa de “pegar” os animais no espaço comum.

Nesse momento da escrita alencariana ainda não é dito. A morte abandona seu sentido abstrato e ganha corporeidade a partir da pena de Alencar. “É mais fúnebre do que um cemitério”, afirma o romancista, uma cena que toca qualquer ser humano pela tristeza do cenário vivenciado, diante dos ruídos melancólicos emitidos pela coruja-rasga-mortalha¹⁵, que anuncia a morte.

A imensidão do sertão, diante do castigado clima do semiárido¹⁶ se transforma em um “vasto jazigo”, um sinônimo da palavra túmulo ou sepulcro, também utilizada na citação analisada, anunciando a morte de uma “natureza extinta”, a “própria criação” divina, feita em sua mais extrema perfeição, segunda a crença dos cristãos baseado no seu livro sagrado, se encontra definhando a beira da eminente extinção, desaparecimento. A paisagem tão rica se apaga. As cores ganham tons monocromáticos de cinza.

Apesar do aspecto mórbido, a vegetação continua viva a espera das chuvas. Alencar descreve a flora sertaneja como símbolos de “sobriedade e [...] perseverança” (ALENCAR, 1977, p. 11), que se mantém em estado de espera, se aperfeiçoaram ao clima agressivo, como uma forma de conservarem sua vitalidade. No campo, que imagina o autor, se encontra “touceiras erriçadas de puas e espinhos em que se entrelaçam os cardos e as carnaúbas” (ALENCAR, 1977, p. 11). Como forma de resistir à ausência de água e ao calor abrasador, as plantas se

¹⁵Trata-se da coruja branca, muito comum no interior do nordeste, também conhecida como Suindara ou Coruja-da-igreja, que segundo as lendas sertanejas possui um canto que anuncia a morte.

¹⁶ Clima predominante no interior do nordeste, característico pelo baixo índice de chuva anual.

adaptam, desenvolvendo espinhos e puas, espécie de ponta aguçada como um espinho, que atuam como uma forma de evitar a perda excessiva de água, reduzindo a quantidade de folhas ou substituindo-as, o que capacita o organismo se manter vivo por longas estiagens.

Depois de uma longa narrativa da paisagem, o escritor cearense insere os personagens no enredo, que estão umbilicalmente interligados com o cenário anteriormente narrado, o que fica perceptível principalmente quando Arnaldo é descrito em algum trecho do livro, tendo sua imagem tecida intrinsecamente com a natureza sertaneja. Como mostra o seguinte trecho: “Aí, no meio da natureza, [...] é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria, acariciando pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrêlas” (ALENCAR, 1977, pp. 47-48). O personagem-vaqueiro é acolhido afetivamente pela paisagem que o cerca, que o afaga como uma afeição maternal, a “mãe pátria” gera o sertanejo, filho de suas entranhas ou como Alencar menciona várias vezes no decorrer do romance “filho do deserto” (ALENCAR, 1977, p. 51). Quando Arnaldo está sozinho no meio da mata, ele não se sente perdido, mas com uma sensação de pertencimento, um sentimento de comunhão que se aproxima a uma ação divina, uma relação do homem (criatura) e Deus (criador), que se materializa na natureza sertaneja, sua obra perfeita.

Apesar da descrição angelical e divina da relação natureza (signo nacional) e o homem, a caracterização do espaço sertanejo como agressivo não abandona a narrativa. Apesar de se sentir intimamente conectado com a vegetação que o cerca, Arnaldo deve se “manter de vigia” (ALENCAR, 1977, p. 57), desenvolvendo a “admirável faculdade

de reger o sono” (ALENCAR, 1977, p. 57) ficando sempre em alerta de possíveis perigos.

A vida do deserto tinha apurado essa lucidez. Tantas vezes obrigado a pernoitar no meio dos perigos de toda a casta, entre as garras da morte que o assaltava sob várias formas, no pulo do jaguar como no bote da cascavel; o sertanejo aprendera essa arte prodigiosa de dormir acordado, quando era preciso. (ALENCAR, 1977, p. 57)

A “selva” (ALENCAR, 1977, p. 59), como descreve José de Alencar a paisagem sertaneja, remete a palavra floresta ou bosque, mas constrói um sentido do espaço como ardiloso, onde o perigo está sempre em torno dos personagens. Estar no “no puro regaço da mãe pátria” se torna uma dubiedade, do prazer à dor. Uma mãe que cuida, mas também é selvagem, uma leitura diferente que internaliza a compreensão do interior da nação como incivilizada, se comparada com a região litorânea. Dormir no sereno, expressão ainda hoje muito comum nas regiões rurais da Bahia, que se atribui ao fato de passar a noite fora de casa, de um abrigo, como faz Arnaldo, é vivenciar a cada instante “as garras da morte”, que pode se personificar em um “jaguar” ou em uma “cascavel”.

Essa cena descrita pelo romancista pode ser analisada de duas formas: 1) A necessidade do vaqueiro/sertanejo, sujeito viril e corajoso, para domar a selvagem paisagem genuinamente brasileira, que se tornaria o seio da nação insurgente; 2) ou ainda, o caráter transacional que Arnaldo é submetido no decorrer da narrativa, de um sujeito incivilizado, intimamente ligado à paisagem, ao *pater* civilizado da nação (SANTANA, 2018). Uma ou as duas possibilidades interpretativas, coloca o personagem-protagonista em uma situação subordinada a paisagem, que

formata uma identidade individual apenas através do contato filial com a natureza, tomada no movimento romancista brasileiro, no século XIX, como maior signo de pertencimento ao Brasil que ganha corpo no pós-independência.

Uma referência cristã sobre a paisagem é perceptível no diálogo entre Arnaldo e Moirão, amigo do vaqueiro e trabalhador das fazendas do capitão-mor Campelo. A conversa acontece após meses sem os dois amigos se verem, devido à viagem de Arnaldo acompanhando os Campelos na sua estadia no litoral. Aleixo Vargas recebe o apelido de Moirão por ser um homem muito forte, conhecido na região pelo seu tamanho, sendo uma referência ao tronco fincado no meio do curral, que recebe o mesmo nome, e serve para amarrar o gado no tempo da ferra. O trabalhador rural é um estrangeiro na fazenda da Oiticica, não é dito no enredo sua terra natal, mas é elucidado por Alencar que era um desterrado e encontra, nas terras em que trabalha, abrigo e emprego, logo construindo uma amizade com o protagonista do romance.

— Então, Arnaldo, como foi isto por cá, amigo? Sêca muita, já se sabe! 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.

— Pois é coisa que se aprenda, morrer de fome e de sede ainda mais?

— Tudo aprende o homem, quando não lhe falta coragem. O cavalo dêste 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? (ALENCAR, 1977, p. 65)

A conversa corriqueira entre dois conhecidos traz uma profunda reflexão sobre a paisagem sertaneja. Como de praxe, Aleixo Vargas pergunta como está o amigo após a longa viagem, afirmando como o

clima se manteve quente na ausência do companheiro. Mas o que nos chama atenção é o final da fala de Moirão, que afirma não ser “terra de cristão” a paisagem presente no romance. Tal afirmação pode ser observada através de duas análises. A primeira seria uma leitura da terra como espaço de selvagens, que não eram civilizados ao ponto de não merecerem receber a definição de cristãos. A segunda análise (e mais provável) seria de que o sofrimento dos sertanejos descritos por Alencar ser tão intensa, devido às altas temperaturas, a falta de água e comida, que tais dificuldades só poderiam ser um castigo divino. A imagem de um inferno terreno ou de uma constante penitência levaria o estrangeiro a afirmar que se os sujeitos, que habitam a terra narrada, fossem de fato crentes no Deus cristão, tais expiações não seriam enfrentadas.

Arnaldo já possui outra opinião diante do assunto, que o sertão é uma terra de cristãos, porque apenas pessoas intimamente conectadas ao “divino mestre”, teriam a “paciência e o trabalho” necessários para sobreviver nas condições extremas narradas pelo romancista. Nessa perspectiva, a paisagem deixa de ser vista como um castigo e torna-se uma lição divina, que capacitaria os sertanejos para torná-los mais “fortes e corajosos”. Tudo estaria nos planos do Senhor para ensinar seus filhos a lutarem pela sua vida, os perseverantes desfrutariam dos prazeres da região no tempo do inverno com suas chuvas, sendo agraciados com a fatura da terra que anteriormente se encontrava em repouso.

“Tudo aprende o homem”, afirma Arnaldo, exaltando a capacidade de adaptação do sujeito a mãe afetuosa, que treina seu filho para enfrentar as dificuldades que enfrentará no decorrer de sua existência. Um exemplo disso é o cavalo do sertão, que apesar da baixa

estrutura é resistente como nenhum outro, que “caminha o dia inteiro” com fome e sede, pois aprendeu a gerir suas energias na falta das substâncias essenciais para a manutenção vital.

A paisagem alencariana, presente em *O sertanejo*, ganha outros tons com a chegada da chuva. O ato da espera, desperta nos personagens o sonho de dias melhores, em que a terra não sofra tanto com o calor “ardentíssimo”. A previsão da chuva para a noite que se passa o enredo, a partir das práticas culturais sertanejas de observação da natureza que o cerca, é anunciada euforicamente por Nicácio, outro funcionário da fazenda, a Arnaldo, e que é endossado por Burití, seu colega de trabalho, que afirma ter visto “uma formiga de asas” (ALENCAR, 1977, p. 83) naquela mesma manhã. Alencar ao descrever o diálogo entre os três amigos, diante da eminente trovoada, ressalta a alegria das falas e o caráter vivaz dos sujeitos, “possuído[s] do vivo prazer que a vinda do inverno desperta sempre no homem do sertão” (ALENCAR, 1977, p. 83).

A felicidade diante da possibilidade da chuva já atribui outra percepção do tempo a narrativa, que aos poucos se torna mais veloz, se comparada com a lentidão da escrita no início do livro. A paisagem que antes possuía uma áurea mórbida muito rapidamente se transforma. A vegetação marrom com os primeiros pingos de chuva já acelera seu metabolismo, a raiz absorve a água e através da pressão dos vasos condutores distribui a água até as folhas onde acontece a transpiração e as gotículas retornam a atmosfera, processo que na Biologia recebe o nome de *Teoria da coesão-tensão*. No romance esse processo é feito com

uma extrema velocidade e quase instantaneamente a paisagem fica verde, se enchendo de folhas. O sertão ganha vida.

A primeira gota d'água que cai das nuvens é para as várzeas cearenses como o primeiro raio do sol nos vales cobertos de neve: é o beijo de amor trocado entre o céu e a terra, o santo himeneu do verbo criador com a Eva sempre virgem e sempre mãe.

Nunca vi o despertar da natureza depois da hibernação. Não creio, porém, que seja mais encantador e para admirar-se do que a primavera do sertão. Aqui a transição se opera com tal energia que assemelhava-se de certo modo à mutação. (ALENCAR, 1977, p. 86)

A paisagem que se recria, é assemelhada ao processo de criação divino, baseado no livro sagrado cristão. “As várzeas” desabrocham com “a primeira gota d'água”, a natureza-mãe, antes pouco receptiva, se torna novamente maternal, assim como Eva, a primeira mulher criada pelas mãos divinas, virgem e intocada pelo homem, que necessita ser desbravada. O “despertar” da paisagem sertaneja é comparada com a hibernação da vegetação no inverno, na região do norte global, que após o derretimento do gelo re-surge com vitalidade.

A fecundidade da terra, como o ventre materno¹⁷, é referendada três vezes na citação: 1) quando insinua a relação afetuosa entre o céu (que ejacula vida) e a terra (receptora; núcleo gerador); 2) quando faz uma relação entre a terra e a Eva, como ambas possuidoras de útero e capazes de terem filhos; 3) na capacidade mutável do solo, que de forma encantadora desperta “a primavera do sertão”, emergindo uma fauna

¹⁷A metáfora do corpo biológico como medida definidora dos significados que são atribuídos a instituições, identidades, pessoas, coisas, espaços, etc., pode ser lido através da concepção de gênero definida por Joan Scott (1990), que a partir das características atribuídas supostamente como pertencentes ao corpo feminino, produz imagens generificadas que são utilizadas como definidoras das diferenças sexuais usadas para definir não somente corpos humanos, mas também paisagens “naturais” ou espaços inventados.

viva e fugaz. Dessa forma, após a chuva, a terra volta à vida, retoma sua fertilidade e afaga carinhosamente seus filhos/sertanejos, que irão se saciar com a fartura do período do inverno.

Aquela árvore também que ainda ontem parecia um tronco morto já tem um aspecto vivaz.

Pelos gravetos secos pulula a seiva fecunda a borbulhar nos renovos para amanhã desabrochar em rama frondosa.

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

Nas abas da serra onde as árvores tinham conservado a verdura, sentia-se passar pela floresta um estremecimento como de prazer. A brisa da manhã enredando-se pela ramagem rociada não mais arranca os murmúrios plangentes da mata crestada. Agora o crepitar das fôlhas é doce e argentino, como um harpejo sorridente. (ALENCAR, 1977, p. 87)

Nessa citação é possível perceber a descrição minuciosa da transformação da vegetação. O tronco quase “morto”, “ainda ontem”, hoje já possui “um aspecto vivaz”. A utilização do advérbio de tempo “ontem” remete a uma passagem temporal muito próxima, no dia anterior, o que elucida o caráter veloz da narrativa. A paisagem se transforma com uma imensa velocidade. A “seiva fecunda” seria rapidamente absorvida pela planta, “amanhã” ela já desabrocharia com “renovos [...] em rama frondosa”. O tempo de hibernação possibilita que a terra, aparentemente morta, se torne rica em minerais que a torne extremamente fértil após as chuvas, com uma prodigiosa “fôrça criadora”, que irá brotar as mais variadas plantas da rica flora sertaneja.

Vamos observar os adjetivos utilizados por Alencar na descrição da paisagem verde: “vivaz”, “fecunda”, “frondosa”, “criadora”, “doce” e “sorridente”. Todas as palavras remetem a algo positivo. Uma vegetação

viva, fértil, grandiosa após sua renovação, que instaura ao olhar humano uma sensação de felicidade. A mata antes queimada pelos raios do sol se encontra distribuindo vitalidade, como se sorrisse ao seu interlocutor/escritor. É notável a diferença entre a primeira descrição da paisagem e sua face posterior às chuvas. A descrição alencariana que remetia ao espaço um caráter desértico é substituída pela comparação a uma “floresta”, com seu verdor e o prazer de quem presencia esse paraíso terreno.

A acústica inquietante do vento batendo contra os galhos secos e finos é substituído pelo som revigorante do “crepitar das fôlhas” que é “doce e argentino”. A segunda adjetivação faz menção à cor brilhante que o verde vivo caracteriza as folhas, “argentino” faz menção à prata, que atribuída a vegetação sertaneja, em um sentido figurado, defende uma concepção de beleza e brilho. O homem, mas uma vez é colocado como coadjuvante diante do protagonismo da paisagem, que se apresenta aos leitores como um verdadeiro espetáculo. A rebentação do solo dos brotos que germinam pode ser uma metáfora da vida que surge em um solo que antes aparentava estar morto, estando os personagens apenas como plateia do cenário-protagonista.

No início do segundo volume, lançado no começo de 1876, mantém a narrativa da paisagem verde, retomando o caráter imenso atribuída ao espaço, assim como o caráter fecundo da terra, que se encontra despovoada, mesmo no decorrer do enredo afirmar que o sertão estava “infestado de índios bravos” (ALENCAR, 1977, p. 88). Por que o interior da nação é lido como despovoado se haviam diversos grupos étnicos indígenas habitando no espaço? Qual a intenção de

Alencar ao afirmar que a terra estava repleta de animais “daninhos” (ALENCAR, 1977, p. 8) e “gado barbatão” (ALENCAR, 1977, p. 8), que são animais bravos que se reproduzem de forma assustadora no tempo “bom”, devido à fertilidade da terra.

Assim como no primeiro volume, a segunda parte do romance tem no início do seu enredo o deslocamento da família Campelo, dessa vez acompanhada por agregados como o pároco e funcionários da fazenda, novamente atribuindo uma narrativa mais densa da paisagem no olhar deslocado dos aristocratas pelo espaço sertanejo, indo em direção as várzeas extensas da fazenda, pertencentes ao capitão-mor, para a realização de uma pega de gado no estilo das grandes caçadas europeias do período medieval.

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

De um lado, para o norte, os tabuleiros com uma vegetação pitoresca e original, que forma grupos ou ramalhetes de arbustos, semeados pelo branco areal e divididos por um interminável meandro.

Do outro lado, o campo coberto de matas, no meio das quais destacam-se as clareiras, tapeteadas de verde grama e fechadas por cúpulas frondosas, como rústicos e graciosos camarins. (ALENCAR, 1977, p. 16)

Na viagem da comitiva, os personagens atravessam diversas faces do sertão, atribuindo uma descrição de sua “formação geológica” com uma maior atenção. O espaço sertanejo, mesmo após as chuvas é compreendido como inculto, e afirmamos, por extensão, incivilizado. O fato dos aristocratas do interior cearense, com todo seu poder simbólico, se dirigir a uma região lida como despovoada e vazia, reproduz a história dos bandeirantes paulistas no processo de interiorização da nação, uma forma de levar a civilidade para um espaço lido como vazio e

despovoado, mesmo o escritor se contradizer ao afirmar os perigos da travessia diante povoação ameaçadora dos indígenas.

Retomando os tipos de sertão, na citação acima, é possível destacar duas diferentes imagens: 1) Uma paisagem com uma vegetação característica do clima semiárido, descrita como “pitoresca e original”, de predominância de solo arenoso, com arbustos e ramos baixos, atravessado de veredas tortuosas; 2) Uma paisagem constituída por uma mata fechada, coberta por gramíneas verdes como um tapete, com árvores maiores, com “cúpulas frondosas”, com um aspecto “rústico”, mas ao mesmo tempo “gracioso”, sendo uma representação corriqueira de uma paisagem do cerrado ou da mata característica da região litorânea. Apesar das diferenças entre si, ambas as descrições são inseridas em uma gramática que fornecem um leque variável de leituras possíveis do espaço-sertão, que caracterizariam o interior do Brasil.

A escolha de José de Alencar em narrar duas diferentes imagens do sertão, uma anterior e posterior às chuvas, pode ter sido uma decisão para demonstrar a pluralidade do interior da nação, que se propõe aglutinar a região do sertão como um espaço autenticamente nacional, que deve se apropriar de suas gentes dentro do projeto civilizatório de nação. Apesar dos personagens não possuírem um maior protagonismo na narrativa, a decisão de vinculá-los intimamente a paisagem seria uma escolha do autor de criar uma identidade nacional a tais sujeitos, já que no pós-independência ainda não havia uma compreensão homogênea do que seria o brasileiro, por esse motivo se apropriaria da mata, um dos principais signos do Brasil para a produção do indivíduo nativo (CARVALHO, 1990).

Referências

ABREU, Márcia. Letras, Belas-Letras, Boas Letras. In: C. Z. BOLOGNINI, **História da Literatura: O discurso fundador**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2003a.

_____. **Os caminhos dos livros**. São Paulo: Fapesp, 2003b.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALCÂNTARA, Lúcio. José de Alencar. In: LETRAS, Academia Cearense de. **José de Alencar e Euclides da Cunha**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

ALENCAR, José de. **O sertanejo, vol. I**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

_____. **O sertanejo, vol. II**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, pp. 145-151, 1995.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

BARBOSA, Socorro. **Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX**. Porto Alegre: Nova Prosa, 2007.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas: o imaginário da República do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu e Guacira Lopes Louro, 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HELENA, Lucia. Identidades em curso: José de Alencar e a hipótese do Brasil. **Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultura**, pp. 9-19, 2002.

KOTHE, Flávio R. **O cânone imperial**. Brasília: EDUNB, 2000.

MENEZES, Eduardo Diatáhy. Alencar e seu projeto literário de construção nacional. In: LETRAS, Academia Cearense de. **José de Alencar e Euclides da Cunha**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Layla. **Vira e Mexe Nacionalismo**: Paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

SANTANA, Artur Vitor de Araújo. **Aboios Esquecidos**: A invenção da Identidade Nacional em José de Alencar (1857-1875). Feira de Santana: UEFS [Monografia de graduação], 2018.

_____. **"Homens verticais ao sol"**: A construção do vaqueiro em Eurico Alves Boaventura (1928-1963). Recife: UFRPE [Dissertação de Mestrado], 2020.

SANTANA, Artur; AZEVEDO, Natanael. "Não esqueça o seu lugar [...] não sou sua igual": Debates raciais na construção do negro no romance *O sertanejo* (1875) de José de Alencar. **Revista Humanidades e Inovação**, v.6, n. 4, pp. 72-81, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para os estudos históricos. **Educação e realidade**, v. 16, n. 2, pp. 5-22, 1990.

SILVA, Hebe Cristina da. José de Alencar – Nacionalidade literária e forma romanesca. In: ABREU, Marcia. **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos Séculos XVIII e XIX. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008.

SOARES, Valter Guimarães. **Cartografia da Saudade**: Eurico Alves e a invenção da Bahia sertaneja. Salvador; Feira de Santana: EDUFBA; UEFS Editora, 2009.

Jornais e revistas

A Nação, Rio de Janeiro, 1876.

A Reforma, Rio de Janeiro, 1875-1876.

Brazil Americano, Rio de Janeiro, 1876.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1875-1877.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1875-1879.

O Globo, Rio de Janeiro, 1875.