



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

MÔNICA CRISTINA NASCIMENTO NUNES

O SERTÃO ROMÂNTICO:
LEITURA DE *O SERTANEJO*, DE ALENCAR, E DE *INOCÊNCIA*,
DE TAUNAY

JOÃO PESSOA - PB

2014

MÔNICA CRISTINA NASCIMENTO NUNES

**O SERTÃO ROMÂNTICO:
LEITURA DE *O SERTANEJO*, DE ALENCAR, E DE *INOCÊNCIA*, DE
TAUNAY**

Dissertação submetida à apreciação da Banca Examinadora como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – da Universidade Federal da Paraíba.

Área: Literatura e Cultura
Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça.

JOÃO PESSOA – PB

2014

N972s

Nunes, Mônica Cristina Nascimento.

O sertão romântico: leitura de O Sertanejo, de Alencar, e de Inocência, de Taunay / Mônica Cristina Nascimento Nunes.- João Pessoa, 2014.

94f.

Orientadora: Wilma Martins de Mendonça

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

1. Alencar, José Martiniano de, 1829-1877 - crítica e interpretação. 2. Taunay, Alfredo Maria Adriano d'Escragnoles, 1843-1889 - crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 4. Literatura e cultura.

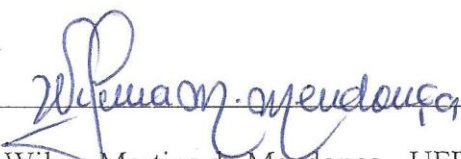
UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

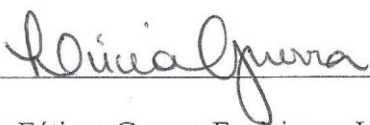
FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação: O sertão romântico: leitura de **O Sertanejo**, de José de Alencar, e de **Inocência**, do Visconde de Taunay, de Mônica Cristina Nascimento Nunes, defendida e aprovada, no dia 28 de março de 2014, como condição para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

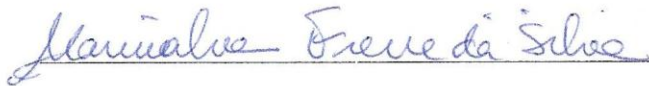
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça - UFPB (Orientadora)



Profa. Dra. Lúcia de Fátima Guerra Ferreira – UFPB (Examinadora)



Profa. Dra. Marinalva Freire da Silva - UEPB (Examinadora)

Profa. Dra. Maria Nazaré Tavares Zenaide - UFPB - (Suplente)

A meu pai (*in memoriam*), que me alfabetizou em casa.
Lembro-me dele a segurar minhas mãos, em seu colo,
a ensinar-me as primeiras letras e palavras.
Do amor à leitura, ele foi meu exemplo.

À minha mãe, por tudo.

À minha amada filha, Heloísa Vitória,
pelos momentos em que estive ausente.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A meu esposo, Wedson Alves de Sousa, pela constante presença e paciência nos momentos mais difíceis;

À minha orientadora, profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça, pela cuidadosa, respeitosa e paciente orientação e apoio moral;

Aos meus irmãos e familiares, que acreditaram neste trabalho;

Às professoras doutoras Zélia Monteiro Bora e Maria Berdadete Nóbrega, pelas pertinentes observações para o aprimoramento deste trabalho;

Às professoras doutoras Lúcia de Fátima Guerra Ferreira, Marinalva Freire da Silva e Maria Nazaré Tavares Zenaide, que compuseram a Banca Examinadora e prestaram uma relevante contribuição para o melhoramento deste trabalho;

Às secretárias do PPGL, Rose Marafon e Mônica, pelo atendimento impecável;

Ao Departamento de Educação do Centro de Ciências Humanas, Sociais e Agrárias – CCHSA - pela permissão em me ausentar alguns dias para realizar essa pós-graduação;

Aos professores que participaram de minha educação até o momento;

À Universidade Federal da Paraíba e à coordenação do PPGL, por oportunizar em realizar este curso;

A meus colegas Paulo, Thiago e Mário Simões, pelo apoio.

RESUMO

O presente trabalho, **O Sertão romântico: leitura de *O sertanejo*, de Alencar, e de *Inocência*, de Taunay**, investiga a temática sertaneja na representação literária, n' **O sertanejo** e **Inocência**. Os primeiros contatos entre índios e colonizadores foi responsável pela formação de uma miscigenação que seria representada no imaginário literário, forma também bastante disseminada e utilizada pelos literatos do século XIX.

Nesta direção, o elemento silvícola foi seguido por sua resultante da miscigenação do colonizador com o português, o sertanejo. Destarte, dividimos o trabalho em duas partes. Na primeira, estudamos *O Brasil-sertanejo* de José de Alencar, configuradas as representações da terra, do homem e do feminino sertanejo; Na segunda, estudamos *O Brasil-sertão* de Taunay, com seu homem e mulher sertanejos. Para tanto, utilizamo-nos dos estudos da crítica dialética do pesquisador Antonio Candido e seus discípulos, e aplicamos os conceitos da apreensão do universo sertanejo disseminados pelo antropologista e sociólogo Darcy Ribeiro, além da contribuição de Sergio Buarque de Holanda. Foram englobados, desta forma, elementos literários, históricos e sociológicos, numa combinação da intertextualidade dos diversos matizes constituintes do universo sertanejo presentes nos *corpus* literários aqui estudados, **O Sertanejo** e **Inocência**.

Palavras-chave: Literatura e cultura, O Sertanejo, Inocência, Terra, Homem, Mulher.

ABSTRACT

This work, *The romantic hinterland: reading O sertanejo*, from Alencar, and *Inocência*, from Taunay, investigates the backwoods theme in literary representation, particularly, in the two works in question. The first contacts between Indians and colonists were responsible for the formation of a miscegenation that would be represented in the literary imagination, and would be highlighted by the writers of the nineteenth century. In this configuration, the Indian component was followed by a result of miscegenation with the Portuguese colonizers, the backcountry man. Thus, we divide the work into two parts. At first, we studied the Brazil-backcountry from José de Alencar, through the representations of the earth, the backcountry man and woman. Second, we study the Brazil-backcountry from Taunay, with his backcountry man and woman. To do so, this study was supported by the dialectical criticism of Antonio Candido and his disciples, and by the appliance of the understanding concepts of the backcountry universe disseminated by the sociologist and anthropologist Darcy Ribeiro, as well as, by Sergio Buarque de Holanda. Thus, literary, historical and sociological elements were brought together to an intertextual analysis of the various constituents of the nuances present in the backcountry universe in the researched literary corpus, *O sertanejo* and *Inocência*.

Keywords: Literature and culture, O Sertanejo, Inocência, Earth, Man, Woman.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O universo rústico	10
1 O BRASIL-SERTANEJO DE ALENCAR	19
1.1 A terra-sertão de Alencar	20
1.2 O sertanejo de Alencar	29
1.3 O feminino sertanejo alencariano	46
2 O BRASIL-SERTÃO DE TAUNAY	53
2.1 Taunay e o universo sertanejo do sertão	54
2.2 A mulher do grande sertão matogrossense	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

O senhor tolere, isto é o sertão [...] Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade [...] Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.

Guimarães Rosa

INTRODUÇÃO

O UNIVERSO RÚSTICO

Aqui, lugar seguro é o cemitério e assim mesmo, olha lá!
Bernardo Élis

O trabalho acadêmico, **O sertão romântico: leitura de *O sertanejo*, de Alencar, e de *Inocência*, de Taunay**, trata do estudo das representações literárias do mundo do sertão e da humanidade sertaneja, em narrativas do século XIX, aguçadas pelos sentimentos de otimismo e entusiasmo em face da recente autonomia política do Brasil, isto é, da fundação de nosso país como Estado-nação.

Nesse contexto, a arte literária apresenta-se como atividade fundamental à criação/construção e afirmação das peculiaridades do Brasil, no que tange à fisicalidade da terra e aos rostos que formam a nova pátria, como sintetiza Antonio Candido, em sua obra mais recente, **O Romantismo no Brasil**. *“Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole”* (CANDIDO, 2004, p. 19).

De cunho bibliográfico, nosso exame crítico objetiva apreender as maneiras ficcionais com que os escritores do Romantismo configuram as gentes do cenário sertanejo nordestino e o de Mato Grosso. Assim, elegemos como objetos de análise os romances **O sertanejo** (1875), de José de Alencar, e **Inocência** (1872), de Visconde de Taunay. A escolha de tais narrativas justifica-se pela temática comum, pela filiação à mesma modalidade literária, não obstante as distinções observáveis, entre os modos de apreensão e de dramatização do mundo sertanejo, verificadas nos discursos de José de Alencar e Visconde de Taunay.

Essas distinções se constituem exemplares da heterogeneidade romântica, como traços fundantes e inerentes a própria estética do Romantismo, conforme assinalam Michael Löwy e Robert Sayre (1992), estudiosos da estética romântica europeia a cuja heterogeneidade recorreram os escritores latino-americanos e, naturalmente, os nossos autores, num “dramático cenário de busca de uma identidade nacional” na concepção de Pereira (2000, p.7).

Espoliado de sua cultura original, exaurido pelos três séculos das guerras colonialistas, o Brasil apresentava-se esvaziado de suas expressões identitárias tradicionais,

como uma *terra de ninguém*,¹ segundo reafirma, na atualidade, o discurso analítico de Márcia Regina Capelari Naxara, tratando as enormes dificuldades enfrentadas pela empreitada nacionalista, da discursividade romântica brasileira:

O século XIX brasileiro teve como tônica a (s) tentativa (s) de construção e visualização da nação [...] a maior parte da população, ou seja, aqueles que pudessem portar esse ser brasileiro, não aparecia ao final do século XIX como quem pudesse conferir orgulho e identidade [...] O Brasil foi visto, portanto, como um país despossuído de povo, ao qual faltava identidade para constituir e formar uma nação moderna. Tinha uma população mestiça, sem características próprias, que fossem definidas e homogêneas – não possuía face, não possuía identidade (NAXARA, 1998, p. 38-39).

No que se refere à compreensão da diversidade que caracteriza a estética romântica, Michael Löwy e Robert Sayre (1993) metaforizam essa corrente literária enquanto um fato estético arredo e enigmático. Este entendimento não esmaece a inegável unidade do Romantismo, não obstante a sua notável expansão por todo o solo ocidental, conforme acentua Octavio Paz,² sua migração para os terrenos de outras disciplinas e ciências (como a Filosofia, a Linguística, a História, a Política, a Teologia etc.), processando-se, em meio ao diverso como pontuam Löwy e Sayre, em consonância com Octavio Paz:

Enigma aparentemente indecifrável, o fato romântico parece desafiar a análise, não só porque sua diversidade superabundante resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: simultânea (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual. Tais contradições permeiam não só o fenômeno no seu conjunto, mas a vida e a obra de um único autor, e por vezes um único e mesmo texto [...] É preciso acrescentar que – desde o século XIX – é habitual designar como românticas não só escritores, poetas e artistas, mas também ideólogos políticos [...] filósofos, teólogos, historiadores, economistas (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 9 – grifos dos autores).

Em relação às narrativas demarcadas para a nossa leitura, apesar da registrada primazia autoral de **Inocência**, editada três anos antes da publicação de *O Sertanejo*, o texto alencariano desfruta, entretanto, da anterioridade analítica em nosso trabalho, numa espécie de curva diacrônica que leva em conta a importância paradigmática de Alencar, em

¹ Para a extrema dramaticidade de nossa formação como povo, cuja primeira expressão é o mameluco, Darcy Ribeiro, registra que “Não podendo identificar-se com uns nem com outros de seus ancestrais, que o rejeitavam, **o mameluco caía numa terra de ninguém**, a partir da qual constrói sua identidade de Brasileiro” (RIBEIRO, 1995, p. 108 – grifos nossos).

² “A despeito das diferenças de línguas e culturas nacionais, a poesia do Ocidente é una. Contudo, vale a pena esclarecer que o termo ‘Ocidente’ também abrange as tradições anglo-americanas e latino-americanas (em seus três ramos: a espanhola, a portuguesa e a francesa)” (PAZ, 1984, p. 11-12)..

detrimento do respeito à cronologia, como antes já procedera, em seus estudos, o crítico Maurício de Almeida: “*A cronologia é aqui fato secundário*” (ALMEIDA, 1981, p. 90).

A deferência ao texto alencariano se deve, pois, à inegável importância de José de Alencar, na criação de uma discursividade de cunho sertanista, principalmente, pela constatação, afirmada pelos mais variados críticos, da sua continuidade renovada, portanto transfigurada, como se pode atestar através da parença entre as feições dos personagens indígenas alencarianos, em particular, as de Peri (**O guarani**, 1857), e os perfis de seus sertanejos, em especial, de Arnaldo, protagonista de **O sertanejo**, além de seus tipos rurais, a exemplo do herói Mário, de **O tronco do ipê** (1871), romance que trata do mundo rústico brasileiro, num ambiente ficcional que alude ao contexto de 1850, cenário caracterizado pelas primeiras manifestações contra a escravidão no Brasil.

Para a importância modelar da vertente indianista de José de Alencar (como o da poética indigenista de Gonçalves Dias) na criação do sertanismo e do posterior regionalismo literário – voltam-se as reflexões de José Maurício Gomes de Almeida, estudioso da estética de representação do mundo e do homem rústico brasileiro, que, numa perspectiva histórica, enfatiza o mérito nacionalista na construção do indianismo literário ao mesmo tempo em que assinala esta modalidade romântica como arquetípica da corrente literária de temática sertanista:

A primeira forma cabal de expressão do nacionalismo literário romântico no Brasil foi, pois o indianismo. Firmado na poesia com Gonçalves Dias (1846), encontra no romance sua expressão mais acabada com Alencar, em **O guarani** e **Iracema**. **Ubirajara** pertence a uma fase em que a contribuição do indianismo, em termos de fixação de um mito de nacionalidade, se enfraquecera. À proporção em que o índio, enquanto potencial de expressão mítico-heroica, começa a se esgotar, um outro tipo humano entra em cena: o sertanejo, o homem do interior, das regiões pouco afetadas pelo contato externo. Muitas são as razões que poderíamos encontrar para o surgimento da temática sertanista, mas todas têm raiz no mesmo sentimento de orgulho nacionalista que inspirava o indianismo (ALMEIDA, 1981, p. 34).

Expressão outra da aura mítica e heroica com a qual o discurso alencariano reveste o nativo brasileiro, o sertanejo ajustava-se, adequadamente, ao papel antes desfrutado pelo indígena nas letras alencarianas. Nessa compreensão, Maurício Almeida encara a *persona* sertaneja, como um tipo literário advindo das raízes indianistas, confirmando, ainda, a intenção de José de Alencar, de recriação e de substituição do discurso mítico indianista, então em declínio, pela narratividade mítica sertanista, conforme expõe abaixo, numa interpretação na qual esboça o semblante desse tipo humano e o da terra que ele habita:

O sertanejo tinha a seu favor vários elementos que o recomendavam para a função. Via de regra é um mestiço do branco com o índio (não com o negro, raro nas áreas mais pobres do sertão) [...] Metaforicamente poder-se-ia afirmar que o sertanejo é o descendente direto de Peri e Ceci, de Martim e Iracema. Vivendo em regiões isoladas, sem grande contato como os centros litorâneos tem a evolução cultural relativamente autônoma [...] Nesta obra **O sertanejo**, mais do que em qualquer outra, do próprio romancista ou de terceiros, transparece o desejo de substituir o mito indianista, então em acentuado processo de desgaste, pelo mito sertanista na busca de arquétipos com que se pudessem identificar as aspirações nacionalistas tão atuantes no Romantismo brasileiro (ALMEIDA, 1981, p. 35; 49).

Voltando-se para a decisiva contribuição de José de Alencar para a formação de nosso cânone literário, José Maurício G. de Almeida registra, também, o tributo daquele ao desenvolvimento do romance regionalista, oportunidade em que destaca o significativo papel desempenhado pela narrativa **O sertanejo** que, ao lado de **O gaúcho** (1870), constitui-se como texto-transição entre o indianismo literário e o discurso regionalista de cunho mais *particularista*, restrito a uma região, como o nomeia José Maurício G. de Almeida, que se gesta com a escrita de Franklin Távora, notadamente através de **O Cabeleira** (1876), primeiro da série romanesca de Távora, subintitulada de “Romance do Norte”.

A perspectiva de José Maurício G. de Almeida reforça a avaliação de Antonio Candido que, desde a publicação de sua **Formação da literatura brasileira**, redigida entre os anos de 1945-1951, vem destacando a importância de Franklin Távora, mais especificamente de seu romance **O Cabeleira** para o regionalismo, denominado de *patriotismo regional*, que atinge o ápice com as elaborações dos romancistas nordestinos, na década de Trinta:

Távora foi o primeiro ‘romancista do Nordeste’ [...] abriu caminho a uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930 [...] **O Cabeleira**, **O Matuto** e **Lourenço**, alargam o âmbito para o norte, até atingirem a Paraíba [...] É, sem dúvida, o modesto precursor do agudo senso ecológico de Gilberto Freyre ou, no romance, José Lins do Rego e Graciliano Ramos (CANDIDO, 1997, p. 268- 270, v. 2).

Em sua leitura, construída, visivelmente, pelo aproveitamento de variadas considerações de Antonio Candido (1997), Maurício Gomes de Almeida terminaria por demarcar a expressiva importância de **O sertanejo**, em meio às obras de José de Alencar e entre os objetos estéticos que formam o nosso acervo literário, apontando, ainda, a presença dos traços sertanejos de Alencar, nas linhas euclidianas de **Os sertões** (1902):

Na evolução do romance regionalista na literatura brasileira, a contribuição marcante de Alencar faz-se através de **O gaúcho** e **O sertanejo**. Essas duas obras, sobretudo a última, mais profundamente radicada no meio regional, constituem etapas necessárias de transição entre o indianismo nacionalista de **O guarani** e o regionalismo particularista, já presente em Franklin Távora [...] A forma mais acabada do regionalismo romântico de intenção nacionalista, realizou-a Alencar com **O Sertanejo** [...] Daí também o fato de o narrador da campanha de Canudos, com

todo o seu cientificismo, estar mais próximo do romancista de **O Sertanejo** (ALMEIDA, 1981, p. 49; 87-88).

Em relação à **Inocência**, observa-se, inicialmente, que a crítica brasileira, de maneira unânime, a tem caracterizado como uma das mais importantes obras do acervo do sertanismo/regionalismo, como ilustra a concepção de Antonio Candido e de Aderaldo Castello: “o romance **Inocência** (1872), obra-prima do regionalismo romântico” (1998, p. 276).

Com a imponência com que caminha entre as narrativas românticas, **Inocência** também se situa entre o próprio repertório de Alfredo d’Escranolle Taunay, o Visconde de Taunay. É considerada, de forma geral, como narrativa ímpar, entre a obra do autor, segundo assegura Antonio Candido, ao referir-se à carga dramática do romance **Inocência**: “Ora, esta vigorosa, não obstante amaneirada consciência dramática, não ocorre nos outros romances de Taunay” (1993, p. 279).

De forma similar ao **O sertanejo**, a narrativa de **Inocência** também contribuiria para a arquitetura de **Os sertões** (1902), de Euclides da Cunha, numa demonstração de energia literária que ultrapassa o século de seu surgimento, em acordo, ainda, com a leitura de Antonio Candido. “No primeiro capítulo de **Inocência** (“O Sertão e o Sertanejo”) [...] performam-se certos movimentos d’ “A Terra” e d’ “O homem”, n’ **Os Sertões**, de Euclides da Cunha” (1993, p. 276).

Além de alertar para a relação de intertextualidade que se processa entre Taunay e Euclides da Cunha, Antonio Candido vai descortinando as especificidades entre o sertanismo de Alencar e/ou regionalismo do Visconde de Taunay, em suas construções literárias do Brasil sertanejo. O primeiro, regido pelas memórias de infância e, principalmente, pela imaginação; o segundo, com o conhecimento direto do contexto que examina, ou seja, guiado pelo realismo ao mundo encenado. Involuntariamente, Candido reafirma nossa visão do fato estético romântico enquanto objeto marcado pela unidade e diversidade, justificamos, assim, o nosso interesse em observar as simetrias e as assimetrias, entre Alencar e Visconde de Taunay:

Para esse desenhista [Taunay], descendente de pintores, o valor da obra dependia da autenticidade do modelo. Ao contrário do grande mestre [Alencar], ele vira o ambiente, quase os personagens de **Inocência**, para onde transpôs, diretamente e sem retoque, tipos observados e em Santana do Parnaíba [...] Devemos, porém, não tomá-lo ao pé da letra quando insiste na veracidade copiada dos tipos, mas ressaltar desde logo a parte do trabalho fabulador (CANDIDO, 1997, p. 278).

Mesmo sem desfrutar da justa notoriedade de José de Alencar, o Visconde de Taunay desempenha, para boa parte da crítica nacional, o papel de inovador da linhagem literário-sertanista. Nesse desempenho, Taunay assume a posição de *precursor* do Realismo, ou seja, do realismo das obras de Aluísio Azevedo e de Machado de Assis, segundo nos sugere a síntese interpretativa, acerca de **Inocência**, procedida pelo crítico Antônio Soares Amora:

Mas **Inocência** não é apenas um bom romance romântico de observação da paisagem, dos tipos humanos e dos usos e costumes do sertão bruto do sul de Mato Grosso. É também um romance que, pelas suas características, tem intrigado alguns críticos e se tem prestado a confusões no que respeita à sua posição na história de nosso romance oitocentista. Quando os críticos menos advertidos da realidade dos fatos dão com o “realismo” descritivo, dominante em **Inocência** a ponto de lhe dar o caráter de romance documental, não tem dúvida em concluir que Taunay se definiu, nesta obra, como um precursor do Realismo, francamente declarado, entre nós, a partir dos anos 80, ou mais precisamente, a partir d’**O Mulato** (1881), Aluísio Azevedo, e das **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), de Machado de Assis (AMORA, 1967, p. 289).

No que concerne à compreensão da temática escolhida, as representações do sertão e de sua humanidade, nos apoiamo-nos, sobretudo, nas obras de cunho ficcional de vertente sertanista e regionalista. Assim, procedemos à leitura desse modo literário, tanto em narrativas de autores mais próximos, cronologicamente, de José de Alencar e do Visconde de Taunay, quanto daquelas que, embora mais afastadas, temporalmente, das obras de Alencar e de Taunay, delas se aproximam por determinados traços que as ligam de modo inexorável.

Assim, voltamos o nosso olhar para o estudo de **Inocência** (1872) e **O Sertanejo** (1875), e para o amparo da compreensão do contexto do sertão, para as obras daqueles que criaram o sertão-nação ou a *região-nação*, dos fins do século XIX e inícios do século XX, tais como as narrativas de Bernardo Guimarães e **O índio Afonso** (1873), de nuance idealizante; Franklin Távora, **O Cabeleira** (1876), que observa os ermos pernambucanos pela ótica do cangaço; José do Patrocínio, **Os retirantes** (1879) e Rodolfo Teófilo, **A fome** (1890), que representam o sertão cearense sob a estiagem, o êxodo e a fome; Euclides da Cunha, **Os sertões** (1902), que flagra o sertão baiano no contexto da guerra contra Canudos, além, necessariamente, das obras dos nossos autores escolhidos.

Quanto às leituras de cunho mais antropológico ou sociológico sobre o espaço sertanejo, utilizamo-nos das pesquisas de Josué de Castro, “A área do sertão do Nordeste”, capítulo que enforma a obra, **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço** (1946); do texto “O Brasil sertanejo”, ensaio que compõe **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil** (1995), de Darcy Ribeiro, e o texto, “O Brasil arcaico”, que compõe a obra **Interpretações dualistas do Brasil** (2003), de Custódia Sena.

Aos romances de temática sertanista/regionalista, juntamos os seus respectivos exames críticos, como os trabalhos analíticos de Hélió Lopes, “Introdução à leitura de O Sertanejo” e “Os três Alencares”, de Antonio Candido, em relação ao texto alencariano, e “Tradição e traição”, de Zenir Campos Reis, “A sensibilidade e o bom senso do Visconde de Taunay”, de Antonio Candido, ambos voltados para a interpretação das obras-alvos de nosso estudo; as análises de Walnice Nogueira Galvão, de Alfredo Bosi, de José Maurício G. de Almeida, de Luiz Roncari, de Márcia Naxara, entre outros, que se debruçam sobre as representações do sertão e do sertanejo em nossa literatura.

Em se tratando da compreensão da estética romântica, recorremos aos estudos de Michael Löwy e de Roberto Sayre, que trata do Romantismo europeu, às leituras de Octavio Paz, que trata do fenômeno romântico na América Latina, e às elaborações de Antonio Candido e de Alfredo Bosi, voltadas para a discussão do Romantismo e de suas realizações, no Brasil.

Quanto à orientação teórico-metodológica, optamos pelos referenciais de Antonio Candido, que encara o feito literário como um fenômeno universal, inerente a toda e qualquer sociedade – “A literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela” (CANDIDO, 1995, p. 242) – e como objeto autônomo, de realidade própria, não obstante a relação dialética que estabelece coma sociedade, transfigurada e recriada pela autonomia e pela verdade do artístico, como reforça Antonio Candido, em sua elaboração, acerca do vínculo entre literatura e sociedade:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, Mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários (CANDIDO, 1993, p. 33).

Em face do acentuado teor memorialístico que alimenta os nossos objetos de análise, notadamente a narrativa do Visconde de Taunay, chamamos ao nosso trabalho as ponderações de Luiz Costa Lima. Este, em consonância com Antonio Candido, reafirma a autonomia do objeto estético que, mesmo quando é sabidamente alimentado pela vivência do autor, não apaga seu caráter de ficcionalidade, conforme explicita Lima, em seu texto sobre a poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade:

Ao contrário da imagem acadêmica que nos mostra o pintor a montar seu cavalete para reproduzir a paisagem defronte, este poeta da memória sabe que só se completa quando já não vemos e do não mais visto criamos uma outra e distinta visibilidade. Assim a memória poética não é um veto à ficção. Nem muito menos esta se nutre do fantasiar, esse sonhar acordado com que escapamos da realidade presente. Nutre-se sim da violência com que as coisas vivem em nós, condição para que se convertam em palavras, que já não designarão as coisas, mas serão elas próprias coisas significantes, lastreadas pela história, não a ela submissa (LIMA, 1981, p. 175).

No que se refere ao método de leitura, adotamos, para a nossa análise, a *crítica integral*, ou *crítica dialética*, formulada por Antonio Candido. Centrada na concepção da autonomia do texto literário, a formulação de Candido intenta superar os limites da crítica romântica, lastreada pelo forte apelo ao significado, e da crítica formalista, centrada apenas no significante, segundo a concepção advinda do Leste europeu, nos inícios do século XX:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo (CANDIDO, 2006, p. 13).

Contrapondo-se, simultaneamente, à perspectiva crítica do Romantismo, na qual o condicionamento social era visto como chave de compreensão da obra – sendo a “realidade”, contida no texto de ficcional, o que se constituía como essencialidade – e à visão crítica que indicava a ênfase na forma, ou nas operações formais, como caminho analítico, Antonio Candido aponta para os equívocos dessas modalidades críticas, ambas alheias à integridade do texto artístico, e ao fato de que o elemento extraliterário, quando incorporado na obra, torna-se algo qualitativamente diferente, ou seja, transfigura-se em elemento interno, fator constitutivo da obra, importante porquanto para a sua interpretação:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda que o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se interno [...] O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro [...] pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a obra [...] (CANDIDO, 2006, p. 13-17).

A partir dessas considerações, Antonio Candido estabelece como método de abordagem do objeto literário, caracterizada, sobretudo, pela preservação da integridade da

obra, numa direção interpretativa que assumimos neste trabalho: “A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados por formar um todo indissolúvel” (CANDIDO, 2006, p.15).

Para a concretização de nosso propósito, qual seja, o de elencar as particularidades escriturais de Alencar e de Taunay, na construção simbólica do universo sertanejo, dividimos este trabalho em três etapas. No primeiro momento, denominado “O Brasil sertanejo de José de Alencar”, procedemos à leitura de **O sertanejo**, voltando-nos mais especificamente para a terra, para o homem e para o feminino do sertão alencariano.

De maneira similar à investigação do texto de Alencar, procederemos, no segundo momento, designado de “O Brasil-sertão do Visconde de Taunay”, a uma leitura das imagens e das representações sertanejas em **Inocência**. Por fim, a título de conclusão, examinaremos as similaridades e as dissimilaridades que marcam o sertão romântico de Alencar e o de Taunay.

Esperamos, com este trabalho analítico, contribuir para os estudos da literatura brasileira, em particular, para as pesquisas sobre o Romantismo, notadamente de suas narrativas de cunho sertanista.

O BRASIL- SERTANEJO DE ALENCAR

A TERRA-SERTÃO DE ALENCAR

No Grande Sertão, a geologia é criativa, e cria paisagens. O ardil no sertão são as paisagens de perfil geológico. Paisagens que criam novas geografias. Criam a geografia do sertão seco que, em épocas geológicas, se pensa ter sido fundo de um grande mar. É que, no sertão, a geologia insinua na paisagem sua própria geografia. Que diz, que em épocas geológicas passadas, o Grande Sertão já foi mar. O Grande Sertão, pois, encerra em sua paisagem uma geografia do imaginário.

Dirceu Lindoso

Quando do descobrimento do Brasil, os navegantes que por aqui aportaram não tinham consciência da imensidão da terra. Sabia-se apenas que era extensa e, ao se referir à grande área da terra recém-descoberta, Pero Vaz de Caminha, o escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral, toma como ponto de vista certo local da terra brasileira e então, a primeira menção da palavra sertão, de que temos conhecimento, foi feita pelo testemunho de Pero Vaz de Caminha, ao descrever as terras mais afastadas do litoral e com outra vegetação:

Outras aves então não vimos, somente algumas pombas seixas, e pareceram-me bastante maiores que as de Portugal. Alguns diziam que viram rolas; eu não as vi. Mas, segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infindas maneiras, não duvido que por esse sertão haja muitas aves! [...] Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa (CAMINHA, 2002, p. 111-118).

A palavra **sertão**, na época do descobrimento do Brasil, era mencionada como um ponto de observação da extensão da terra brasileira que, no século XIX, passou a ser tida como região afastada do litoral, interiorana; Portanto, na literatura do século XIX, chamamos de sertanistas as obras que se ocuparam da elaboração de enredos que abrangiam as áreas mais afastadas do litoral, mas não com a conotação empregada no regionalismo de 30, como descreve José Maurício G. de Almeida (1981) ao falar d’**O sertanejo**:

A paisagem sertaneja será, destarte, uma presença permanente ao longo da narrativa. Entretanto, ao contrário do que ocorrerá com frequência mais tarde na ficção nordestina, não é o lado dramático da paisagem – a aridez, a seca – o que ocupará o primeiro plano nas descrições, mas a exuberância fecunda que o sertão exhibe pela época das águas. (ALMEIDA, 1981, p. 62).

Nessa linha de raciocínio, Walnice Nogueira Galvão, relata que a ocupação do solo brasileiro se deveu aos interesses antes comerciais do que estritamente de ocupação do solo, fator preponderante para o sistema de comércio que iria se instaurar, futuramente, nas relações entre as regiões do Nordeste, pobre, e o Sul, mais desenvolvido economicamente, como relata em sua obra **Saco de Gatos**:

O que se chama sertão, no Brasil, é toda a região interiorana do país, abrangendo mais da metade de seu território. Sua determinação é mais histórico-econômica que geográfico-política. Num país criado por determinação do mercado externo, e criado para suprir esse mercado de bens de consumo que lhe interessavam [...] as terras boas eram naturalmente reservadas para a produção desses bens [...] Mas era preciso, sem desperdiçar as terras boas, prover o sustento das pessoas necessárias a essa produção, de um lado; e de outro, entra o fator histórico-político de tratar de assegurar a maior extensão de terra possível para a coroa portuguesa. Foi assim que, aos poucos, os territórios interiores – mais distantes do mar e também menos rentáveis para a produção agro-industrial – foram sendo ocupados pela criação de gado. [...] Desse modo, no Brasil, desde o primeiro século da colonização, vai sendo chamado de *sertão* o interior e a palavra carrega consigo os significados de *interior*, *indesbravado*, *selvagem*, *desconhecido*, *não-urbano* (GALVÃO, 1976, p. 36).

Podemos dizer que o sertão, de início, era considerado como uma área inexplorada, misteriosa, uma promissora região para pensamentos fantasiosos ou imaginativos a ser utilizado como palco para as mais variadas histórias da ficção romanesca; diferente das iniciantes áreas litorâneas, que desde o princípio da colonização, com a Bahia e Pernambuco à frente com desenvolvimento da economia no ramo da cana de açúcar, e, conseqüente desenvolvimento populacional, produziu-se muita literatura ambientada nessas regiões para, decorridos anos do processo de colonização, voltar-se o olhar para esta região, expandido o conceito de sertão, como observou a pesquisadora do sertão Walnice Nogueira Galvão, em sua obra **As formas do Falso**:

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas (GALVÃO, 1986, p. 25).

Essa definição de sertão é confirmada na maneira como o espaço brasileiro ia sendo ocupado, favorável ao estabelecimento de cidades onde a troca de favores entre índios e portugueses orientaram a formação de regiões específicas no Brasil. Então, começou a haver uma diferença de povos de acordo com a ocupação de suas gentes. O litoral começou a ser identificado com os portugueses como sendo uma região mais indicada para o comércio, daí a

primazia da região litorânea sobre a interiorana, como explicita o sociólogo Sergio Buarque de Holanda, em sua obra **Raízes do Brasil**:

A providência de Martim Afonso parecia a frei Gaspar, mesmo depois que os paulistas, graças à sua energia e ambição, tinham corrigido por conta própria o traçado de Tordesilhas, estendendo a colônia sertão adentro, como a mais ajustada ao bem comum do Reino e a mais propícia ao desenvolvimento da capitania [...] previu que da livre entrada dos brancos nas aldeias dos índios seguir-se-iam contendas sem fim, alterando a paz tão necessária ao desenvolvimento da terra [...] sabia que os gêneros produzidos junto ao mar podiam conduzir-se facilmente à Europa e que os do sertão, pelo contrário, demoravam a chegar aos portos onde fossem embarcados e, se chegassem seria com tais despesas, que os lavradores “não faria conta largá-los pelo preço por que se vendessem os da marinha”. (HOLANDA, 1995, p. 101).

Como podemos observar (no trecho acima), as ocupações das regiões do interior brasileiro, desde o início de sua colonização, foram áreas para atender a demanda do enriquecimento da coroa portuguesa; visando apenas ao capital, a região interiorana se viu esquecida e escassa de recursos, afora o clima seco, que dificultava o seu desenvolvimento.

O interesse capitalista ultrapassou as relações sociais; a região litorânea foi vista como fornecedora de recursos naturais e a interiorana, de fornecedora de mão-de-obra barata. Estes dois contrastes geraram um diferencial que iria também se refletir na formação da literatura de cada região: a litorânea, das cidades desenvolvidas, e a interiorana, de clima seco, e mantenedora de recursos humanos a serem explorados nas grandes cidades.

A diferença econômica e social entre o litoral e o interior foi refletida nas produções intelectuais, a exemplo da literatura. A terra sertaneja adquirirá um espaço bastante expressivo na literatura regionalista, atentando-se para os recursos naturais escassos, a flora e a fauna do interior nordestino. Essa natureza em degradação será o pano de fundo ou o tema principal dos sertanistas do século XIX e, posteriormente, os regionalistas de 30, já no século XX. Conforme enuncia Sônia Farias, “os regionalistas de 30 inverterão o pressuposto dos românticos: em vez da nação definir a região, será a vez da região, neste caso, o nordeste, definir a nação”.

Um conceito mais restrito de regionalismo vai se formando. Consideraremos regionalistas os escritores e as obras vinculados a um projeto inscrito em momentos históricos específicos, referindo-se a uma geografia específica, no qual os conceitos de “região” e “nacionalidade” se interligarão (FARIAS, 2010, p. 106).

A palavra sertão nem sempre foi sinônimo de terra seca, pouca água, infertilidade; outrora fora utilizada apenas para designar as regiões mais afastadas do litoral ou das grandes

metrópoles. A literatura do período romântico, do século XIX, refere-se apenas a regiões mais interioranas dos estados brasileiros, ainda repletas de vegetação. A origem da palavra sertão é especificada nas palavras de Dawid Bartelt:

A origem mais crível parece ser “desertão”, visto que o sertão se associa de forma “natural” à seca e sua correspondente vegetação. Mas esta suposição não leva em conta que a semântica de “sertão” durante séculos pouco teve a ver com falta de água. [...] Outras explicações etimológicas, como a de Gustavo Barroso, derivam a palavra do termo “muceltão”, que se originaria na língua Bunda, de Angola, e significaria “lugar do interior” (BARTELT, 2003, p. 585).

A compreensão do sentido de nação tão almejado pelos românticos cumpriu seu papel, qual seja, o de estabelecer imagens figuradoras da nossa sociedade; entretanto, com o decorrer do tempo, surgiu uma outra vertente: a de apreender o significado de região. Então a região sertaneja foi identificada, na literatura, como região afastada do homem civilizado; depois, como uma área esquecida e castigada pelos fatores naturais, como a estiagem persistente e uma vegetação escassa, que mal dava para alimentar os animais que sobreviviam a longos períodos de estiagem.

Depois da poesia e obras que exaltavam os índios, veio a temática que ressaltasse a especificidade de algumas regiões brasileiras cujas obras representantes deveriam espelhar o sucessor do mito indígena: o sertanejo. Nesse sentido, José Maurício G. de Almeida argumenta:

Sertão designa, de um modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos. No caso do nordeste, a palavra possui configuração semântico-sociológica ainda mais definida? Aplica-se ali à zona em geral semiárida do interior, sujeita a secas periódicas e caracterizada em termos socioeconômicos, desde o século XVIII, pelo predomínio da pecuária extensiva (a “civilização do couro”) em contraste com a faixa litorânea, dominada pela cultura da cana e pelo complexo cultural dela derivado (ALMEIDA, 1981, p. 47).

No romance **O sertanejo**, o foco é centrado nos dramas das personagens, é a ação entre eles o principal tema do enredo. A paisagem é um pano de fundo, mencionada apenas para compor o cenário onde se desenvolve o drama, servindo apenas para se opor a um mundo feudal longínquo, como forma para estabelecer algumas semelhanças com o mundo sertanejo abordado pelos românticos, especificamente n’**O sertanejo**:

Assim, o modo feudal de organização das fazendas é a todo passo sublinhado, para com isso tornar mais verossímil o confronto que a obra estabelece entre o mundo sertanejo e o mundo de cavalaria europeia, cenário costumeiro da ficção histórica

romântica. Nesse ponto O sertanejo retoma, sem maior alteração, a linha seguida em O guarani, sempre com ressalva de que a idealização se faz agora em cima de um fundamento histórico bem mais concreto (ALMEIDA, 1981, p. 65).

É importante mencionar que, a princípio, no Romantismo, a literatura tomou a natureza como um símbolo que poderia ter característica própria, diferenciada do ambiente natural europeu, para tanto, os romances tinham por objetivo evidenciar essa diferença, ressaltada na magnífica e opulenta natureza aqui encontrada. Dessa maneira, ressaltar o novo ambiente descoberto foi um dos temas que o escritor cearense procurou evidenciar em sua obra **O Sertanejo**, como descrito a seguir: “*Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal [...] Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?*”(ALENCAR, 1995, 13).

Notamos, no trecho citado, que Alencar designa de campina a terra, numa ampla referência para esta palavra, ou melhor, *campina* já se refere a uma imensa área desprovida de casas e gentes. Dessa maneira,, podemos dizer que, (in)conscientemente, o romancista tratava por sertão como uma região imensa, que expressava uma conotação de infinitude e uma paisagem ampla, pois a expressão “que se dilata por horizontes infindos”, e as palavras *imensa, dilata, horizontes infindos*, todas aproximadas na mesma frase, dão-nos uma sensação de que esta infinitude é tão grande que são poucas as palavras semelhantes, mesmo que de forma gradativa, para explicitar tamanha imensidão.

Alencar não se referiu apenas à imensidão da terra, mas também nas qualidades inerentes a este espaço geográfico do sertão. As adjetivações *auras impregnadas de perfumes agrestes* dão-nos uma significação maior do que seja o sertão para o romancista. Alencar amplia, ou antes caracteriza a definição; Para ele, o sertão está impregnado de perfumes agrestes, ou seja, temos aí uma região que tem perfumes, é agreste, reflete, portanto, a proximidade da região verde, com os perfumes presentes advindos da flora. É uma região extensa, mas que está impregnada de vegetação verde, próximo aos limites dos horizontes infindos e da região repleta de verde mata.

Assim, o início do romance **O Sertanejo** é uma representação de como eram as terras do Brasil na época em que foram descobertas, tal como a visão dos primeiros “descobridores” do país, como descrito na Carta de Caminha. Desta maneira, podemos dizer que Alencar descreveu o sertão tal qual a primeira visão dos portugueses aqui chegados. É uma descrição da exuberância e abundância da flora brasileira.

É importante atentarmos para o fato de que o primeiro capítulo, “o comboio”, e o terceiro capítulo, “a chegada”, remetem-nos à descrição de como ocorreu a colonização do Brasil. O comboio refere-se a certo número de pessoas que chegam ou que se dirigem a um determinado lugar. O comboio do capitão-mor Gonçalo Pires, dirigindo-se à fazenda da Oiticica, poderia remeter à lembrança da frota de Pedro Álvares Cabral dirigindo-se ao Brasil. Já no capítulo “a chegada”, temos a seguinte passagem: *“Quando o capitão-mor reconheceu os primeiros sinais de incêndio, preveniu a gente de sua escolta. – Queimada, Agrela?. disse ele surpreso. Neste tempo e nestas paragens, não pode ser. – É que vem de longe, observou o tenente fincando as esporas no cavalo”* (ALENCAR, 1995, p. 23).

Constatamos que há uma expressão de surpresa quando o comboio se depara com o incêndio naquelas paragens, pois a eles não era possível que tal ocorresse na época em questão, considerada imprópria para tal acontecimento. Transferindo essa surpresa, tal como a enunciada pelo comboio do capitão-mor Gonçalo Pires, para a primeira impressão da esquadra de Cabral, constatamos que, de forma similar, também podemos concluir que os índios também se surpreenderam ao avistar pessoas brancas em um enorme navio.

Observamos que há uma mudança no aspecto da paisagem da terra, no intervalo do capítulo I, “o comboio”, para o capítulo III, “a chegada”. Mas tal mudança só é constatada quando os viajantes chegam à fazenda da Oiticica. Há uma mudança repentina da visão da terra de verde para, no momento da chegada dos viajantes, tornar-se incendiada, modificada pelo homem, agente principal da alteração que ocorreria na paisagem brasileira, décadas depois do descobrimento do Brasil.

Logo mais adiante no enredo, sabemos que o causador do incêndio na fazenda da Oiticica é o agregado Aleixo Vargas, homem que veio expulso - ou antes fugido - da fazenda de Marcos Frágoso. A referência ao início de um incêndio na fazenda da Oiticica remete-nos à memória do incêndio destruidor de várias tribos indígenas, promovido pelo colonizador sedento de riqueza, ou melhor, indiferente à vida animal e vegetal. Nesta compreensão, rememoramos que a devassa aplicada a várias paisagens e animais, constituintes do imenso território brasileiro, representou não apenas a destruição da vegetação, mas também indicou que os desbravadores portugueses não tinham a intimidade punjante com a natureza, peculiaridade inerente aos indígenas. *“Para Arnaldo todas essas meigas virgens do céu lhe eram irmãs; conhecia-as pela cintilação, como se conhece pelos olhos a menina faceira que se embuçou na sua mantilha azul. A cada uma saudava pelo nome, não o que inventaram os sábios, e sim o que lhe dera sua fantasia de filho do deserto”* (ALENCAR, 1995, p. 39).

Na passagem acima transcrita, é enunciado o deserto como habitat natural do homem apegado à natureza. O deserto aqui citado é referendado como aquele que enformará o modo de vida do habitante dessas paragens distantes. Mas o sertão, tido aqui como deserto, não caracteriza-se apenas pela paisagem silvestre, mas também pela ampla distância que separa as habitações dos moradores:

A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações [...] Não era assim o fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província [...] Então o viajante tinha de atravessar grandes distâncias sem encontrar habitação, que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afoito sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança (ALENCAR, 1995, p. 13).

Observamos na passagem anunciada que Alencar descreve o sertão quanto ao tocante ao aspecto físico, volta o olhar para as paragens mais geográficas, que delimitam o espaço geográfico. Desta maneira, Alencar volta seu olhar para a indicação do que seja o sertão ausente de caracteres naturais. É o mesmo sertão, mas um sertão visto quanto ao aspecto da maneira por que este território foi habitado, tal como o narrador descreve o sertão ao relatar que “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal” (ALENCAR, 1995, p. 13).

Na configuração da origem da terra sertão, o grande sertão, temos a ligação dos pastos e progressiva dominação do português, com as fazendas de gado e aprisionamento de índios. A princípio, o elemento indígena lutou contra as pastagens de gado, pois este degradava os campos de coleta e caça dos índios, conforme constatado por Dirceu Lindoso: “os índios não entenderam os bois tangidos pelos pastores paulistas e baianos, não sabiam que animais eram, e para que serviam, mas viam que pastando, devastavam seus campos de coleta e caça” (LINDOSO, 2011, p. 23). Neste sentido, concordamos com o estudioso quando defronta a surpresa do índio ante animais diversos e que devastavam seus campos de alimentos. O índio, portanto, está nos primórdios do homem sertanejo, este é um derivativo do índio que tivera os primeiros contatos com os campos de gado, das fazendas criatórios de bois que alimentavam a gente portuguesa e, posteriormente, os índios das regiões desbravadas pela constante migração de portugueses e índios. Logo, portugueses, índios e sertão formaram uma tríade que designou a origem e formação do sertão, conforma relata o pesquisador Dirceu Lindoso, em sua obra **O grande sertão: os currais de boi e os índios de corso**: “E sua vida de índio do sertão começou a mudar [...] e de tanto tanger currais de boi eram, depois, conhecidos por tangerinos, os vaqueiros tangedores [...] A conquista do Grande Sertão foi a

conquista do semiárido nordestino feita com currais de boi e vaqueiros tangedores” (LINDOSO, 2011, p. 25).

O índio do sertão foi uma resposta de seu contato destes com a ocupação do solo pelo pastoril do gado utilizado pelos portugueses para sua alimentação. Assim, o homem branco passou a transmitir sua cultura do pastoreio de gado para o índio. O índio, que tangia o gado para proteger suas áreas de coleta e caça foi, aos poucos, assimilado pela cultura do pastoreio e, como peculiaridade já inerente ao índio, este se tornou representante legítimo, na pele do vaqueiro, do novo representante ideal de homem sertanejo. Nesta nova modalidade de vida, o índio continuaria a exercer forte conhecimento e domínio da natureza.

N’O **Sertanejo**, o vaqueiro Arnaldo tem amplo conhecimento sobre a natureza que o rodeia, exerce um conhecimento extraordinário. A terra, para ele, não é desconhecida nem adversa em vários momentos por ele descrita. A terra, para Arnaldo, é como uma irmã, ele tem conhecimento de todos os mínimos detalhes que podem ocorrer numa mínima alteração do meio em que vive. Esta natureza é que o torna forte e diferente dos outros homens que a habitam, tal como descreve Arnaldo, protagonista da trama: *“Para quem não serve a minha terra é para aqueles que não aprendem com ela ser fortes e corajosos”* (ALENCAR, 1995, p. 46).

Segundo estudiosos como o pesquisador José Maurício G. de Almeida, o mundo do sertão foi levado a uma analogia com o mundo medieval, mais especificamente o mundo feudal, que tem no vaqueiro o representante do cavaleiro medieval.

Esta constituição no modo de habitat do mundo feudal, assinalada por Almeida, está configurada também, por analogia, na descrição da casa-grande e da fazenda do capitão-mor Gonçalo Pires. A intenção de José de Alencar, no século XIX, era justamente prover a imaginação de seus leitores de recursos que os levassem a uma idade aproximação com castelos, reis e rainhas.

A morada da Oiticica assentava a meio lançante em uma das encostas da serra. Erguia-se do centro de um terrado revestido de marachões de pedra solta. Por diante, além do terreiro, descia a rampa com suave ondulação até a planície; atrás da habitação, remontava-se ao dorso de uma eminência donde caía abrupta sobre um vale profundo que a separava do corpo da montanha. [...] As casas da opulenta morada eram todas construídas com solidez e dispostas por maneira que se prestariam sendo preciso, não somente à defesa contra um assalto, como à resistência em caso de sítio. Ocupava a maior área do terreiro um edifício de vastas proporções que prolongava duas asas para o fundo, flanqueando um pátio interior, bastante espaçoso para conter horto e pomar. À extremidade de cada uma dessas casas prendiam-se outros edifícios menores, alguns já trepados sobre os píncaros alpestres, porém ligados entre si por maciços de rochedos que formavam uma muralha formidável (ALENCAR, 1995, p. 28-29).

O sertanismo, que tomou a região nordeste, ou melhor, o interior brasileiro como pano de fundo para os projetos literários iria contribuir para o desenvolvimento de uma literatura mais específica do interior brasileiro, e ter como a região seca e castigada o tema do regionalismo posterior. No regionalismo de 30, a literatura regionalista se volta para as especificidades da terra seca, que será a personagem principal. Os problemas advindos da persistente estiagem e os problemas sociais que surgem serão tema de enredos de vários romances a exemplo de **O quinze, Vidas secas, Pelo sertão, Os retirantes, para citar alguns.**

O SERTANEJO DE ALENCAR

O sertanejo é, antes de tudo, um forte.

Adstrita às influências que mutuam, em graus variáveis, três elementos étnicos, a gênese das raças mestiças do Brasil é um problema que por muito tempo ainda desafiará o esforço dos melhores espíritos.

Euclides da Cunha

O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu único fim é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera o pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas que descobridor algum até então haja varado.

Visconde de Taunay

Segundo Almeida (1981), o sertanismo pode ser considerado [...] como a primeira forma de regionalismo na ficção brasileira. A obra **O sertanejo**, de José de Alencar, insere-se como precursora da linha de concepção regionalista, juntamente com **Inocência** para, depois, servir de temática social na literatura de 30, que seria descrito em romances como **Vidas Secas**, **São Bernardo**, **O Quinze**, **Os Sertões**, como relata José Maurício Gomes de Almeida, ao referir-se ao fator nacional, diz que “*O nacionalismo não constitui, evidentemente, um fenômeno original brasileiro: o ideário romântico europeu, para cá transplantado pela geração da revista Niterói, estava por ele fortemente marcado*” (ALMEIDA, 1981, p. 25).

Nessa linha de pensamento de José Maurício G. de Almeida, podemos concluir que em nosso país procuramos uma simbologia própria para representar a nacionalidade brasileira, representação esta encontrada nos motivos indígenas, primeiro símbolo ancestral encontrado pelos escritores românticos; Destarte, concordamos com Gomes de Almeida (1981) ao dizer que “*o processo de mitificação do indígena, longe de ser um modismo epidérmico, constituiu uma reposta cultural adequada, única talvez possível na conjuntura da época*” (ALMEIDA, 1981, p. 26).

Nessa mudança de posição da temática indígena para a sertaneja, ocorreram observações que se valeram com o intuito de delinear uma nova maneira de figurar a nação que se afirmava, e é nessa última linha de elaboração mítica que o sertanismo, até então desconhecido, ocupa espaço na nova delimitação do que seria um novo tipo ideal ou possível

de personagem na configuração da literatura brasileira em formação, como observa Antonio Candido, em sua obra **O romantismo no Brasil**:

Em 1858, um grande erudito, Odorico Mendes (1799-1864), em nota da sua tradução das *Bucólicas*, de Virgílio, identificava quatro áreas temáticas na literatura brasileira, correspondendo aos diferentes tipos humanos: a referente aos “mais civilizados”, que pouco se distinguem dos europeus; a referente aos selvagens; e a que deveria tomar como objeto os sertanejos, deixados de lado até então, e que ele considerava mais ou menos equivalentes aos pastores de bucólica, e típicos do interior, merecendo maior atenção dos escritores (CANDIDO, 2004, p. 46).

José Maurício de Almeida (1981), ao comparar a vida inserida na natureza à vida da sociedade ‘civilizada’, realiza uma avaliação do quão diferente pode ser o meio em que um homem pode viver e, conseqüentemente, afetar no caráter de um dado personagem, que terá suas ações regidas pelo resultado da convivência e questões éticas ou de caráter refletidos em suas ações. “*a natureza contraposta à sociedade, a primeira como lugar de pureza e autenticidade, a segunda como corrompida, inautêntica, enganosa. Nessa oposição se encontra a raiz da ficção sertanista*” (ALMEIDA, 1981, p.30).

Ao reavaliarmos o romance de objeto do nosso estudo, **O Sertanejo**, podemos considerar que nesta obra temos a exemplificação do que seria os modelos da vida sertaneja e da citadina, muito bem representadas na figura de Arnaldo e Marcos Fragoso, respectivamente.

Arnaldo é íntimo da natureza, tem aproximação e entende a linguagem dos animais e é por eles compreendido, percebe os mínimos detalhes dos locais por onde passa e é atento a qualquer alteração na paisagem que o rodeia. Em oposição, temos Marcos Fragoso, representação do homem nascido na fazenda, que abandona este local para usufruir dos ares da cidade grande, hábito comum nas famílias abastadas daquele período, época em que se buscava o diploma acadêmico nas grandes cidades, locais dos estabelecimentos de ensino superior e de atrativos para os jovens abastados.

Esse contato com a natureza é possível justamente por conta do afastamento da vida urbana, em que a constante busca de bens materiais, riqueza e poder afastam as pessoas ou não as deixam perceber a presença contínua de nossa origem e fonte de sobrevivência: a natureza. A respeito da relação natureza x homem, bem presente no típico e tradicional sertanejo, ao expor sucintamente a origem dessa relação íntima, José Maurício G. de Almeida reverencia esse contato ao elaborar as nossas origens representadas na literatura:

Metaforicamente, poder-se-ia afirmar que o sertanejo é o descendente direto de Peri e Ceci, de Martim e Iracema. Vivendo em regiões isoladas, sem grande contato com os centros litorâneos, tem evolução cultural relativamente autônoma, por isso mesmo mais ‘autêntica’ (ALMEIDA, 1981, p. 35).

Temos na exposição da origem sertaneja a razão por que é tão intensa a proximidade desse homem dos sertões com a mãe terra. O distanciamento do progresso cultural e urbano seria um fator primordial para o sucesso do seu inverso: a intimidade do homem do campo com a natureza. Neste sentido, José Maurício G. de Almeida faz uma relevante observação acerca do surgimento do sertanejo enquanto tema literário: “*À proporção em que o índio, enquanto potencial de expressão mítico-heroica começa a se esgotar, um outro tipo humano entra em cena: o sertanejo, o homem do interior, das regiões pouco afetadas pelo contato externo* (ALMEIDA, 1981, p. 34).

Conforme a mesma observação feita acima por Almeida, considera-se que o mito do índio como modelo para mostrar que o Brasil tinha uma origem nacional, formada por um homem mítico ideal, aos poucos, no decorrer dos séculos, cedeu lugar ao sertanejo, que seria descendente de índios e, por conseguinte, herdeiro legítimo para representar um modelo nacional.

Essa mesma linha de oposição está representada em **Inocência**, na figura de Cirino, configurado como a representação da ciência, estudo e aplicação da medicina para a cura dos enfermos, oposta à medicina de conhecimento popular, praticada por curandeiros. É a “entrada” da ciência na rotina da família de Pereira que vai alterar a tradição familiar da escolha de um noivo para a filha solteira, pois Cirino altera os sentimentos, ou antes, estabelece um novo rumo para os sentimentos de Inocência, antes submissa ao pai para agora desobedecer-lhe, o que poderíamos inferir que se trata de uma emancipação feminina presente nesta obra.

Além disso, e contrastando com Cirino, temos Manecão, a representação da tradição do casamento arranjado. É o típico homem rural, dedicado às questões tradicionais, que procura manter a palavra empenhada, mesmo que isso o leve a assassinar alguém, como o faz com Cirino.

Segundo José Maurício G. de Almeida (1981), a colonização, iniciada no litoral com a extração do pau-brasil e posterior cultivo da cana-de-açúcar, e utilização da mão-de-obra escrava, propiciou o surgimento de um outro tipo de brasileiro: o homem interiorano, distante da cultura da vida urbana.

José Maurício G de Almeida (1981) cita que “*No meio rural, pelas dificuldades naturais de comunicação, pelo relativo isolamento, a penetração é lenta e pouco expressiva de início*” (ALMEIDA, 1981, p. 36).

É comum esperar que em um romance com o título de **O sertanejo**, esse nome remeta a uma valorização do homem do campo, sugerindo uma atitude de se ater um olhar para as questões da natureza, tão raras no meio urbano, como especifica Gomes de Almeida:

Os centros urbanos constituem áreas culturas mais cosmopolitas e focos de irradiação da influência européia, o romancista olhará sempre com desconfiança o homem da cidade, visto como menos autêntico, corrompido em seus valores básicos, sobretudo quando confrontado com o homem do campo, que vive ainda em comunhão com a natureza e preserva ‘o viver singelo de nossos pais’ (ALMEIDA, 1981, p. 39).

Observamos com propriedade que o lar do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo fora construído no seio de uma fazenda de oiticicas, mas o fazendeiro respeitou uma formidável árvore oiticica existente naquele lugar e, desta árvore, promoveu como que uma homenagem, dando-lhe por nome à nova morada, e, desta forma, caracterizou o homem rústico como aquele apegado à flora:

Na frente elevava-se no terreiro, a algumas braças da estrada, a frondosa oiticica, donde viera o nome à fazenda. Era um gigante da antiga mata virgem, que outrora cobria aquele sítio. [...] Na ocasião da derrubada, sua majestosa beleza moveu o fazendeiro a respeitá-la, destinando-a a ser como que o lar indígena da nova habitação fundada aí nesses ermos (ALENCAR, 1995, p. 29).

A mata virgem foi derrubada para dar vazão a uma ambição do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, fidalgo fazendeiro que estabelece uma nova moradia em meio a uma mata derrubada; entretanto, observa-se que, apesar da onipotência do fazendeiro, há um pouco do que podemos chamar de solidariedade ou respeito para com a exuberância da eminente árvore. Estabelece-se aqui o prenúncio do início da estagnação da vida perante a natureza. Nesse sentido, Gomes de Almeida enfatiza que:

Em relação à oposição cidade/campo [...] os centros urbanos constituem áreas culturais mais cosmopolitas e focos de irradiação da influência europeia, o romancista olhará sempre com desconfiança o homem da cidade, visto como menos autêntico, corrompido em seus valores básicos, sobretudo quando confrontado com o homem do campo, que vive ainda em comunhão com a natureza e preserva “o viver singelo de nossos pais” (ALMEIDA, 1981, p. 39).

No texto acima, podemos inserir o protagonista Cirino, de **Inocência**, e o antagonista, Marcos Fragoso, de **O sertanejo**. Estes dois personagens, com vivência

prolongada e estudos adquiridos na cidade, poderiam ser classificados como personagens que “pagaram” por ter abandonado a vida interiorana pelas seduções da urbanidade. De um lado, Cirino, mesmo sendo correspondido por Inocência, tem um destino trágico no final do romance, assassinado por Manecão; De outro, n’**O Sertanejo**, há Marcos Fragoso, jovem mancebo que, apesar de sentir amores por D. Flor, não é correspondido e tem em Arnaldo um rival. Considerando a oposição a seguir:

Cirino x Manecão = Arnaldo x Marcos Fragoso

Manecão e Arnaldo são representantes legítimos do homem do campo ou da vida ligada à natureza, e que se opõem à dupla Cirino x Marcos Fragoso, nos romances **O Sertanejo** e **Inocência**, respectivamente.

É a representação do duelo campo x cidade, protagonizadas por esses personagens. Arnaldo, entretanto, parece ser o mais típico emblema da descendência indígena, pois carrega em si peculiaridades que o tornam um típico homem da terra, apegado aos valores tradicionais que conservariam a natureza em sua forma e estado originais. Nesta orientação, José Maurício de Almeida orienta que:

A consciência das metamorfoses profundas que os hábitos e valores vinham experimentando nos centros urbanos mais cosmopolitas vai fazer com que se volte para o interior, para o campo, na tentativa de surpreender em sua pureza primitiva a alma brasileira. [...] Alencar intenta, primordialmente, é a exaltação do brasileiro, em oposição ao europeu. Como o próprio escritor o define, trata-se de encontrar nas regiões mais distantes e preservadas o “viver singelo de nossos pais”, a brasilidade ainda não contaminada pelo cosmopolitismo urbano. O essencial é fazer surgir, por trás do homem regional, o tipo brasileiro autêntico, em seu estado ainda ‘puro’ (ALMEIDA, 1981, p. 45-48).

José Maurício G. de Almeida (1981) cita que Alencar procura o autêntico homem regional, presumimos que há uma busca pela descrição do homem brasileiro tomando como referências às características regionais de cada região brasileira. O que ocorre é que ao desenvolver temas regionais, buscou-se um ângulo de visão que permitisse destrinchar as peculiaridades de cada representante de uma região com o fim de exibir um modelo de nacionalidade autenticamente brasileira.

Inexiste em Alencar, como nos românticos em geral, o sentido particularista que caracteriza o regionalismo. A dimensão nacionalista está sempre em primeiro plano, em função das exigências mesmas do momento histórico que o Brasil então atravessava. É no período de crise da ideologia romântica, na década de 70, quando surge pela primeira vez o particularismo regional, com a pregação de Franklin Távora. Contudo, na medida em que em determinadas obras românticas a afirmação do universal se faz através de tipos regionalmente configurados – o gaúcho, o vaqueiro cearense – podemos considerá-los, *lato sensu*, regionalistas. [...] “Estou

convencido que os heróis das lendas sertanejas são mitos”, diz-nos Alencar, e esta afirmação é válida para o seu próprio herói (ALMEIDA, 1981, p. 48-52).

É muito contundente a observação de José Maurício G. de Almeida (1981) ao dizer que Alencar intenta engrandecer o homem do sertão e, com isso, *erigir um mito de significado nacional*. Para tanto, ele diz que o sertanejo de Alencar é um estágio posterior de Peri na busca de um herói para encarnar a grandeza de sua terra e povo.

Com Arnaldo, Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta, e procura vinculá-lo sempre ao meio natural em que tem suas raízes. É verdade que tanto o herói como o espaço são transfigurados e submetidos a um tratamento mítico. [...] O romance de Alencar pode ser considerado como a mais acabada realização, no período romântico, do que se poderia denominar de regionalismo mítico, em oposição ao regionalismo de caráter realista e/ou documental que prevalecerá na literatura brasileira desde os anos oitenta do século XIX até praticamente a geração de 45, em nosso século (ALMEIDA, 1981, p. 54; 67).

Segundo o entendimento de Antonio Candido (2004), o processo de início das relações entre os povos indígenas e o português colonizador já se deparava com a questão da diferença cultural, onde o conquistador impunha a sua compreensão do que era uma cultura adequada e civilizada.

De acordo com a afirmação de Antonio Candido (2004), em sua obra **Iniciação à Literatura Brasileira**, ao dizer que “*Com efeito, além da sua função própria de criar formas expressivas, a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social*”,

O colonialismo no Brasil assinala o momento inicial da transfiguração da cultura brasileira, exemplificada pela miscigenação entre os invasores portugueses e os nossos antepassados indígenas. Depois, no decorrer dos séculos, com a demanda dos engenhos de cana-açúcar por mão-de-obra, vieram, compulsoriamente, africanos de várias regiões do continente negro, além dos aventureiros franceses, holandeses, entre outros.

Da fatalidade histórica da invasão lusitana, que atingiu, sobretudo, os nossos índios e os africanos sequestrados e, posteriormente, escravizados para o trabalho do açúcar, se deu-se a diversificação, étnica e cultural, que atuou na composição do povo brasileiro. Não obstante as dores, a miscigenação nos legou uma riqueza cultural pouco encontrada nos diversos povos atuais. Se, por um lado, esses diversos matizes que nos fundaram singularizam-nos, por outro, dificulta a identificação do que seja o brasileiro, e gera a *perplexidade* e a *inquietação* do europeu, em face de nossas peculiaridades identitárias, segundo anota Darcy Ribeiro, em sua obra **O povo brasileiro**.

Evidencia-se na perplexidade do missionário. Em vez de famílias compostas de acordo com o padrão europeu, depara no Brasil com verdadeiros criatórios de mestiços, gerados pelo pai branco em suas múltiplas mulheres índias. Denota-se, na inquietação do funcionário real que, dois séculos após a descoberta do Brasil, se pergunta se um dia chegará aquela multidão mestiça, se entendendo em tupi-guarani, a falar português (RIBEIRO, 1997, p. 127).

Dentre essa riqueza étnica brasileira, desponta o homem sertanejo, resultado da miscigenação do(a) branco(a) com a(o) índia(o), que apresenta, como traços gritantes de sua personalidade, o apego à tradição, ao passado, a religiosidade, a afeição a terra e à natureza e, além disso, o respeito à fidelidade e à gratidão. Ao se voltar para essa *persona*, Darcy Ribeiro (1995) aponta-lhes as peculiaridades, e traça um curioso esboço do semblante desse personagem:

O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático **como fora depois representado na figura de Antonio Conselheiro**, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto da honra pessoal, o brio e a fidelidade a suas chefaturas (RIBEIRO, 1997, p. 335 - grifos nossos).

Seguindo a linha de pensamento de Darcy Ribeiro, antropólogo, indigenista e romancista, constatamos que seu pensamento é atual e condizente com algumas representações do que se entende desse tipo brasileiro. Sem nos esquecermos de que o sertanejo, tal como ainda se concebe, advém do cruzamento do branco com o feminino indígena, esta última etnia seria a responsável pelas linhas-mestras da representação do homem do sertão, como se atesta na descrição romanesca do sertanejo Arnaldo, protagonista da obra **O Sertanejo**.

Era o viajante moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil e delgado de talhe. Sombreava-lhe o rosto queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável [...] O sertanejo erguera a fonte com um assomo de indômita altivez. Nesse momento iluminava-lhe a nobre fisionomia, um reflexo dessa majestade selvagem que avassala o deserto. (ALENCAR, 1995, p. 18; 51).

A explicitação do vínculo de Arnaldo com os nossos antepassados indígenas é recorrente na narrativa de Alencar. Esta ligação se expressa tanto na visão dos outros personagens, como na própria visão do personagem que, consciente de si, de onde viera, de onde se encontra e de quem é, se nega à condição de vaqueiro, erigindo-se, solidariamente, como ser integrante da natureza, como confessa o protagonista:

Amigo Aleixo, nasci e criei-me nestes gerais: as árvores das serras e das várzeas são minhas irmãs de leite: o que eu não vejo, elas me contam. Sei tudo quanto se passa embaixo deste céu, até onde chega o casco de meu campeão [...] Eu não sou vaqueiro; sou um filho dos matos; que não sabe entrar numa casa e viver nela. Minhas companheiras são as estrelas do céu que me visitam à noite na malhada; e a juriti que fez seu ninho na mesma árvore em que durmo (ALENCAR, 1995, p. 52; 139).

Em relação ao olhar dos outros personagens sobre o nosso sertanejo, verificamos que o viés da superstição, componente privilegiado da religiosidade dos sertões, atua como traços marcantes da feição de Arnaldo, conforme delineia o amigo Moirão, explicando a afeição e estima que sente por Arnaldo, e a multidão que assistira atônita e admirada, à proeza de Arnaldo em capturar um bravo tigre e de trazê-lo, submisso, pelas próprias mãos, em conformidade com o discurso do narrador e de suas *personae*:

Moirão calou-se um tanto enquanto ruminava as ideias: – Lá vai, rapaz; escute bem. Que você tem pauta com o diabo e ligou-me, é cousa que está se vendo; nem lhe vale nada esconder o pé-de-cabra aí nessa bota esquerda. Arnaldo sorriu-se da superstição do companheiro [...] O que maravilhava a esses homens valentes e habituados às façanhas do sertão não era a coragem de Arnaldo, mas a submissão do tigre [...] Não atinando com a explicação natural do fato, buscava-a aquela gente na superstição. Atribuíram todos à feitiçaria esse poder incompreensível que o sertanejo exercia sobre a fera (ALENCAR, 1995, p. 51; 69).

Em relação ao perfil moral de Arnaldo, este é representado, também, pela via da positividade e da excepcionalidade. Configurado através dos valores indígenas – do sentimento de afeto entre os humanos, de gratidão ante aqueles que lhe fazem o bem e do respeito e benevolência aos mais velhos – Arnaldo mostra-se como um depositário dos códigos intrínsecos à ética ameríndia, que lhes guiam as atitudes, seja entre os amigos, ou entre aqueles que se julgam seus patrões:

Arnaldo recolheu-se um instante. Depois de curta reflexão tornou ao camarada com uma expressão afetuosa, que disfarçava a severidade do olhar: – A gratidão é depois da honra a primeira virtude [...] O sertanejo curvou-se e beijou a mão ao fazendeiro, costume patriarcal já em voga no sertão e que ele praticava por um impulso d'alma, pois habituara-se desde a infância a respeitar no velho Campelo um outro pai, além do que lhe dera a natureza (ALENCAR, 1995, p. 52; 72).

O código ético indígena não se dissolveria, de todo, em meio aos cristãos, tampouco se tornaria um estorvo ao brio de Arnaldo, muito menos uma porta para a sua submissão, diante do que considera injustiça. Para essa percepção, converge o episódio que envolve Arnaldo e o fazendeiro capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, pai de sua adorada D. Flor, uma nova espécie de Ceci. Não obstante as rogativas de D. Flor, seu comportamento de

solidariedade ao lhe suplicar que pedisse perdão ao pai, Arnaldo recusa-se, terminantemente, ao pedido de escusas, injusto e autoritário, o que lhe valeria a cólera do fazendeiro:

Voltando-se para Arnaldo que a seguia maquinalmente, mostrou-lhe o vulto do fazendeiro. – Lá está meu pai, que nos espera. – Chegando diante dele, filho, ajoelha e pede perdão. – De joelhos?...exclamou com voz surda e profunda o sertanejo, cuja alma entorpecida afinal sublevara-se. Flor compreendeu a emoção de Arnaldo e quis aplacar-lhe a revolta dos brios. – Eu ajoelharei também, disse ela com adorável meiguice. Essas palavras, porém, longe de serenarem o ânimo do mancebo, ainda mais o alvoroçaram, confirmando a suspeita de que só com este ato de humildade obteria entrar de novo nas boas graças do capitão-mor. – Nunca! Bradou ele retrocedendo. – Arnaldo! Disse D. Flor – Eu te peço Flor, não exija de mim semelhante vergonha. Não posso, é mais forte do que a minha vontade. Se é preciso que eu ajoelhe, aqui estou a seus pés, mas aos pés de um homem, não. Morto que eu estivesse, as minhas curvas não se dobrariam. – Não é um homem, Arnaldo, é meu pai, respondeu a donzela erguendo a fronte com altiva inflexão. – É seu pai, mas não o meu, embora eu o respeite mais do que um filho [...] Arnaldo, no momento em que Flor largava-lhe o pulso para ir ao encontro do pai, de um salto arrojara-se para trás e desapareceu [...] O capitão-mor, que já se preparava para receber o rapaz e conceder-lhe o perdão já obtido pela ternura da filha, ergueu-se arrebatado pela cólera (ALENCAR, 1995, p. 99).

Encarado como descendente mais próximo de nossa ancestralidade indígena, conforme revelam as configurações da narrativa alencariana, a figura de Arnaldo é, explicitamente, informada pelo mítico e pela idealização romântica, como apreende o crítico Antonio Candido. Este, ao se deparar com os retratos literários de Arnaldo, pintados pelo narrador, pelos seus personagens e pelo seu protagonista, vê, nessas imagens, a expressão dos anseios estético-nacionalistas de José de Alencar, em sua tarefa de afirmação escritural da nova pátria e do povo que nela se ia se formando:

No Romantismo predomina a tônica localista, com o esforço de ser diferente, afirmar a peculiaridade, criar uma expressão nova e se possível única, para manifestar a singularidade do país e do eu. Daí o desenvolvimento da confissão e do pitoresco, bem como a transformação em símbolo nacional do tema indígena, considerado essencial para definir o caráter brasileiro e, portanto, legítimo, do texto (CANDIDO, 2004, p. 45).

Numa perspectiva similar a de Antonio Candido, o estudioso do regionalismo brasileiro, José Maurício Gomes de Almeida, aponta para a similaridade entre as obras **O sertanejo** (1875) e **O guarani** (1857), separadas por um tempo histórico de dezoito anos. Ressaltando a persistência da aspiração romântica nacionalista de José de Alencar, Gomes de Almeida não minimizaria a ação do tempo, nem o processo de acumulação escritural de Alencar, destacando o processo de reelaboração do mítico alencariano, equacionada, em **O sertanejo**, pelo viés sociológico:

A semelhança estrutural entre **O sertanejo** e **O guarani**, que a crítica desde há muito vem apontando, não constitui necessariamente fraqueza [...] a comparação entre elas revela que o escritor permanecia coerente em seu propósito **de criação de uma forma épica autenticamente nacional. O sertanejo representa a retomada de uma antiga aspiração do romancista[...] o processo de elaboração mítica se faz no novo romance, a partir de uma base sociológica mais concreta** (ALMEIDA, 1981, p.49 – grifos nossos).

No que se refere à fatura estética propriamente dita, **O Sertanejo** representa, também, o esforço do escritor brasileiro em amoldar-se à cultura europeia, em especial à literatura da época, o romantismo, que coincide com o período de nossa separação política de Portugal.

Movidos pelo desejo de levar a liberdade política recente às nossas letras, os escritores brasileiros, especialmente José de Alencar, elegeram três processos de recriação das ideias e das formas literárias, formuladas e divulgadas pela Europa – o da *transposição*, o da *substituição* e o da *invenção* – dos quais resultaram a nossa inventividade estética e, entre outros, o romance **O sertanejo**, segundo assinala Antonio Candido, chamando-nos a atenção para o fato de que tais modificações não anulam os vínculos entre a literatura brasileira e a literatura ocidental, da qual nossas letras fazem parte, graças ao colonialismo, à consequente perda de nossa cultura original e a substituição pela cultura europeia:

A *transposição* consiste em passar para o contexto brasileiro as expressões, concepções, lendas, imagens, situações ficcionais estilos das literaturas europeias, numa apropriação (perfeitamente legítima [...]) A *substituição* é um processo mais profundo do ponto de vista da linguagem e da interpenetração cultural. Nele, o escritor brasileiro põe de lado a terminologia, as entidades, as situações da literatura europeia e os substitui por outros, claramente locais, a fim de desempenharem o mesmo papel. Por exemplo: substituem o cavaleiro pelo índio, o fidalgo pelo fazendeiro, o torneio pela vaquejada, como se pode ver em *O sertanejo* de José de Alencar [...] Podemos falar em *invenção* quando o escritor parte do patrimônio europeu para criar variantes regionais [...] pode ser considerado invenção, que todavia não apaga o laço orgânico em relação às literaturas da Europa, das quais (nunca é demais repetir quando se fala de Romantismo com a sua forte componente nativista) a brasileira é um ramo [...] Foi, portanto, por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria. Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a ‘originalidade’ (CANDIDO, 2004, p. 87-92– grifos do autor).

Exemplo privilegiado da leitura de Antonio Candido constitui a descrição alencariana de uma cavallhada em Pernambuco, na qual se disputava um argolão que seria ofertado à mais bela das donzelas presentes. Narrada por Flor, a história da cavallhada, ocorrida durante uma grande festividade, causara bastante surpresa pela presença de um

desconhecido que vence a prova do argolão, suplantando os outros competidores, e entregando, com mesura, o argolão à Flor, atitude dos vencedores quando apaixonados:

Esta é outra história. Foi um caso que a todos causou surpresa. – Na cavalcada mesmo? – Sim; foi na última sorte [...] Os dois campeões forcejaram cada um de seu lado para arrancar o argolão, mas não o conseguiram. Foi então que o desconhecido correu sobre o seu contrário e arrebatou-lhe a lança da mão. Todos aplaudiram a façanha, menos o Fragoso que ficou passado no meio da praça, enquanto o vencedor, chegando ao palanque onde eu estava apresentou-me o argolão na ponta de duas lanças, repetindo – ‘A mais formosa’. – E você Flor, o que fez? – Eu, menina, não sabia o que fizesse de contente e ao mesmo tempo acanhada que fiquei, vendo todos os olhos fitos em mim [...] – E o desconhecido? [...] – Mas você não desconfiou quem seria? Pois pelo modo parece que era alguém conhecido. [...] Pelo jeito do corpo, e modo por que montava o cavalo. Não reparou? [...] Não se parecia com Arnaldo? [...] Quem, Alina? O embuçado? (ALENCAR, 1995, p. 85).

A oferta do argolão à D. Flor é o aceno, íntimo e secreto, do amor de Arnaldo pela donzela. Flor, apesar de ter sido feita publicamente. Mas um amor sacrificial em José de Alencar, como bem observa Alfredo Bosi em seu texto sobre o indianismo alencariano, notadamente, no que se refere ao amor entre Iracema e Martim, entre Ceci e Peri, estes últimos mais próximos de Arnaldo e de Flor que, ao longo do texto é configurada como a mãe de Jesus, “*Nossa senhora da Conceição, no resplendor*” (ALENCAR, 1995, p. 239) e que, por fim, terminaria decidindo-se pela castidade e pela vida celibatária – “*Deus não quer que eu me case, Arnaldo!*” (ALENCAR, 1995, p. 247).

A imolação de D. Flor como mulher corresponde, igualmente, à castração simbólica de Arnaldo, como se deduz de suas palavras e de seu estado de espírito ao receber a notícia: “*No transporte do júbilo que inundou-lhe a alma, o sertanejo alçou as mãos cruzadas para render graças ao Deus que lhe conservara pura e imaculada a mulher de sua adoração*” (ALENCAR, 1995, p. 247).

“Nenhum índio criado na aldeia, creio eu, jamais virou um brasileiro, tão irredutível é a identificação étnica. Já o filho da índia, gerado por um estranho, branco ou preto, se perguntaria quem era, se já não era índio, nem tampouco branco ou preto. Seria ele o protobrasileiro, construído como um negativo feito de sua ausência de etnicidade? Buscando uma identidade grupal reconhecível para deixar de ser ninguém, ele se viu forçado a gerar sua própria identificação.” (RIBEIRO, 1997, p.130).

Herdeiro das práticas adquiridas na natureza há n’**O Sertanejo**, de José de Alencar, a figura de Arnaldo, um rapaz que espelha a não observância do subjugo português, a presença da mestiçagem brasileira, representada em personagens que espelham a condição do fidalgo português (Gonçalo Pires), o negro (justa) e o índio (Jó).

Dentre todas as representações nacionais que compuseram o povo brasileiro, tem-se, no índio, a figura mais próxima aos caracteres de Arnaldo, pois este é familiarizado com a fauna e a flora do Brasil e possui atitudes peculiares às da indígena.

Há, no jovem Arnaldo, uma aproximação natural com os animais e a natureza; reconhece e sabe imitar os sons dos animais e perceber o menor sinal de alteração na paisagem natural:

Arnaldo conhecia todas as árvores da floresta, como conhece o vaqueiro todas as reses de sua fazenda, e o marujo as mínimas peças do aparelho de seu navio. Esses habitantes da selva tinham para ele uma feição própria, que os distinguia; chamava-os a cada um por seu nome [...] A vida do deserto tinha apurado essa lucidez. Tantas vezes obrigado a pernoitar no meio dos perigos de toda 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, 1995, p.42-43).

Arnaldo tem uma ligação muito íntima com a natureza, o que se opõe a Marcos Fragoso, mancebo que deixara a vida da fazenda para aventurar-se na cidade do Recife. Fragoso representa o afastamento o homem do campo em direção às sedução da vida citadina, uma tendência que seria praticada por muitos jovens à medida que ocorre o progresso e a contínua necessidade de mão de obra para a incipiente industrialização do País.

A lealdade presente em Arnaldo quebra as barreiras do mandamento cristão, ele é capaz de matar para defender os seus:

Não lhe pergunto, Aleixo Vargas, a razão que, do homem bom que você era, fez ontem um malvado. Em tempo dará suas contas a Deus. Mas aviso-lhe, eu, Arnaldo, o sertanejo, que, se descobrir mais seu rasto a uma légua em roda da Oitica, vou por ele até onde o encontrar. E nessa hora pode encomendar sua alma (ALENCAR, 1995, p. 50).

O cristianismo ou uma crença na divindade, também está presente no caráter de Arnaldo, posto que há, em seus colóquios ou os dizeres que se referem a ele, a menção a esta religião, a católica, que esteve presente desde o início da colonização brasileira:

– Então, Arnaldo, como foi isto por cá, amigo? Seca 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 [...] Na ocasião em que ligava os pulsos do Moirão, Arnaldo traçou-lhe com a ponta da faca uma cruz nas costas da mão direita [...] Saltou em terra, ajoelhou-se humildemente e de mãos postas, com todo o fervor do crente quando ora à divindade, pediu perdão a D. Flor da mágoa que lhe causara (ALENCAR, 1995, p. 46; 170-176).

A ação de riscar uma cruz na mão direita indica uma ligação com a religião católica, praticada por D. Flor, por quem o sertanejo tem adoração. Adoração no sentido estrito da palavra, posto que não há intenção da realização do amor carnal, confirmado no momento em que, podendo pedir a mão de D. Flor, Arnaldo pede a mão de Alina para seu amigo Agrela.

Entretanto, não podemos deixar de observar que há uma referência a uma imagem sagrada, representada pela virgem, e uma imagem divina, presente na natureza. D. Flor é sempre vista, por Arnaldo, como a representação da virgem branca, incólume e intocável; daí a oposição a Águeda, a morena viúva e cigana, dos negros olhos que seduz, tipificação da sedutora mulher brasileira.

Era mulher, e tinha nas veias o sangue ardente do boêmio tocado pelo sol americano. O prazer de fascinar um homem e cativá-lo a seus encantos, bastaria para excitá-la; crescia, porém, que esse homem era um mancebo galhardo, e amava outra mulher, o que dava particular sainete à aventura. [...] Assim prometia-se a Rosinha uma noite de emoções [...] Arnaldo as seguiria com certeza, mas talvez não fosse por causa da filha do capitão-mor [...] Foi então que Arnaldo pôde bem admirar a beleza dessa mulher, que até aquele momento só vira de longe, ou de relance, quando ela passeava com D. Flor, em que iam presos seus olhos. Arnaldo estava sob a influência maligna desta sedução, de que o advertia a sua perturbação, mas que ele não tinha a força de repelir; porque nesse momento sua alma nobre e altiva era sopitada pelas erupções do sangue (ALENCAR, 1995, p. 209-210).

Arnaldo, a princípio, é envolvido pela sedução de Águeda; entretanto, a índole do sertanejo e firmeza de caráter o investem de uma força que resiste à sedução da jovem cigana, não comprometendo a pureza nem firmeza dos sentimentos do mancebo:

“Rangeram-lhe os dentes de frio, e das mãos trêmulas escapou o corpo que rolou pelo chão. De um pulo ganhou o mancebo a janela e desapareceu” (ALENCAR, 1995, p. 212).

Segundo Darcy Ribeiro (1997), *“a cultura sertaneja é especializada no pastoreio, tem um modo de vida específico, uma organização familiar peculiar, onde a figura do pai revela um patriarcado bem tradicional”*. Também há a presença de vestimentas típicas, folguedos estacionais, culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo.

Como referência a uma dessas tradições, n’**O Sertanejo** há uma disputa típica que ocorre em Pernambuco, qual seja, a cavallhada. Nesse jogo, houve a disputa de uma argola para que o cavaleiro vencedor ofertasse à mais bela, situação em que será indicado o desejo de Frágoso pela mão de D. Flor.

Entretanto, o brio e o *status* de Gonçalo Pires o investem de atitudes típicas de um fazendeiro do alto escalão. É bom salientar que o capitão-mor é uma figura patriarcal, de quem todos os que estão sob proteção ou sob o mesmo teto e, portanto, devem-lhe obediência;

portanto, pressupõe as rígidas formalidades aplicadas no decoro do lar. Nessa temática, Darcy Ribeiro argumenta:

Enquanto dono e senhor, o proprietário tinha autoridade indiscutida sobre os bens e, às vezes, pretendia tê-la também sobre as vidas [...] o convívio mais intenso e até a apreciação das qualidades de seus serviçais não aproximavam socialmente as duas classes, prevalecendo um distanciamento hierárquico e permitindo arbitrariedades (RIBEIRO, 1997, p. 343).

O capitão Campelo situa-se na linha da tradição patriarcal, chefe de família e de seus agregados. Típico é o comportamento de muitos fidalgos como este, potentados das fazendas e regiões circunvizinhas:

Não davam conta de suas ações senão a Deus; e essa mesma era uma conta de grão-capitão, como diz o anexam, por tal modo arranjada com o auxílio do capelão devidamente peitado, que a consciência do católico ficava sempre lograda. Exerciam soberanamente o direito de vida e de morte, *jus vitae etnoecis*, sobre seus vassallos, os quais eram todos quantos podia abranger o seu braço forte na imensidade daquele sertão. Eram os únicos justiceiros em seus domínios, e procediam de plano, sumarissimamente, sem apelo nem agravo, em qualquer das três ordens, a baixa, média e a alta justiça. Não careciam para isso de tribunais, nem de ministros e juizes; sua vontade era ao mesmo tempo a lei e a sentença; bastava o executor. [...] Tais potentados, nados e crescidos no gozo e prática de um despotismo sem freio, acostumados a ver todas as cabeças curvarem-se ao seu aceno, e a receberem as demonstrações de um acatamento timorato, que passava de vassalagem e chegava à superstição, não podiam, como bem se compreende, viver em paz senão isolados e tão distantes, que a arrogância de um não afrontasse o outro (ALENCAR, 1995, p. 152)

Apesar da servilidade indiscutível por parte dos agregados da fazenda da Oiticica, o sertanejo Arnaldo contraria essa tendência e mostra uma autonomia que o discrimina e a enobrece ao mesmo tempo.

A recusa obstinada de Arnaldo de viver sob o teto da Oiticica, debaixo das regras coercitivas que ali impera, preferindo dormir ao relento, no seio da floresta, reveste-se de um claro sentido simbólico. A natureza é a liberdade, o “puro regaço da mãe pátria”, em oposição à civilização, que em Alencar possui sempre uma conotação pelo menos ambígua, quando não abertamente negativa (ALMEIDA, 1981, p. 62).

N’O Sertanejo, no capítulo “A cavallhada”, a prova de corrida e de domínio de habilidades específicas a um cavalleiro é a demonstração nítida e fiel da prova do mais destroso cavalleiro:

— Na terceira investida poucos restavam; e dentre êstes, o mais esforçado e brioso era o capitão Marcos Frágoso... — Eu já esperava! — Por que menina? — Pois não foi êle que primeiro lhe ofereceu a argolinha? — Que tem isso? — Tem que o cavalleiro de D. Flor por força que havia de ser o mais brioso e esforçado de quantos lá estavam. — E se fossem dois os meus cavalleiros? — Devéras?... — Foi o

que aconteceu. O Marcos Fragoso que ia na frente, com um bote certo enfiou o argolão na ponta da lança.— Bravo!— Mas ao mesmo tempo outro cavaleiro que vinha contra êle à disparada, também com a lança em riste, enfiava o argolão pelo o enfiava o argolão pelo outro lado, de modo que os dois ferros ficaram atravessados em cruz.— E esse cavaleiro, quem era?— Não se soube. Via-se que não era dos campeões, pois estava com traje de cidade; e além disso tinha a cara amarrada com um lenço que lha cobria toda, deixando apenas a descoberto os olhos, por baixo da aba do chapéu (ALENCAR, 1995, p. 85-86).

O falecido pai de Arnaldo, Louredo, é conhecido como o vaqueiro que jamais encontrou um substituto; sendo apenas superado pelo filho. Daí uma espécie de respeito para as ações cometidas pelo jovem, respeito que não é justificado apenas pela hereditariedade, mas também porque Arnaldo assim o faz por merecer.

A relação que se estabelece entre Arnaldo e o capitão-mor não se configura, ou pelo menos não é demonstrada, como aquela em que há uma dependência patronal profunda por parte de Arnaldo; excetuando-se aquela que é demonstrada por um morador recente. Na análise de Darcy Ribeiro:

Temerosos de que qualquer atitude os torne malvistas, submetem-se à proibição de receber visitantes de outras fazendas e, ainda mais, de tratar com estranhos, além de toda uma série de restrições à sua conduta pessoal e familiar. Seu temor supremo é verem-se desgarrados, sem patrão e senhor que os proteja do arbítrio do policial, do juiz, do cobrador de impostos, do agente de recrutamento militar [...] têm verdadeiro pavor de se verem excluídos do nicho em que vivem, porque isso equivaleria a mergulhar na terra de ninguém, na condição dos fora-da-lei” (RIBEIRO, 1997, p. 350).

O sertanejo Arnaldo não se preocupa com essas questões, haja vista que seu bem maior é a liberdade; não intenta a proteção patriarcal tão comum nas relações de vassalagem.

Submetidos inicialmente, no período colonial, a um regime escravocrata, os índios não se adaptaram a essa realidade, pois neles prevalecia o espírito de liberdade e autonomia, o que foi considerado pelos portugueses como simples tendência à preguiça. Nessa perspectiva, observamos que em um diálogo entre o capitão-mor e Arnaldo, há no jovem rapaz uma tendência a não aceitar os mandos de quem quer que seja, mesmo que lhe custe a vida:

— Minha vida lhe pertence, senhor capitão-mor, já lho disse. Se lhe apraz, pode tirá-la neste momento, que não levantarei a mão para defendê-la, nem a voz para queixar-me. Essa ordem, porém, que vossa senhoria quer dar-me, se meu pai ressuscitasse para cumpri-la, eu lhe diria: “não!” Rogo-lhe, pois, pelo que tem de mais caro, que não exija de mim semelhante sacrifício, para não me colocar na dura necessidade de o recusar (ALENCAR, 1995, p. 79).

A admiração pelas atitudes do jovem Anhamum, chefe das tribos dos Jucás aprisionado pelos bandeiristas de Gonçalo Pires, vem da firmeza e valentia demonstrada pelo chefe Jucá em um momento de adversidade. E a amizade firmada entre os dois jovens restabelecerá a ordem, harmonia e a salvação dos moradores da fazenda da Oiticica:

Arnaldo não fez parte da bandeira; o Louredo não o quis levar consigo, e ele submeteu-se à vontade paterna. Assistira, porém, a todo o combate como simples curioso; e viu o denodo do valente Anhamum, que lhe ganhou a admiração e a simpatia. [...] O rapaz tinha lá para si que os índios não faziam senão defender a sua independência, e a posse das terras que lhes pertencia por herança, e de que os forasteiros os iam expulsando. Fora esta razão por que não se empenhara em combatê-los. [...] Quando ao voltar à Oiticica ouviu dizer aos bandeiristas que o chefe dos Jucás estava no calabouço e ia ser supliciado no dia seguinte com estrépito, para exemplo e escarmento do gentio, Arnaldo revoltou-se e protestou a si mesmo salvar Anhamum [...] – Quando careceres do braço de Anhamum, envia-lhe esta seta, que ele correrá a defender-te. [...] – E Anhamum? Perguntou Arnaldo. – Quando parti, ele convocava seus guerreiros.[...] (Arnaldo) Continuou no rumo dessa repercussão da terra, que lhe indicava a marcha de uma multidão. A certa distância ele soltou o berro da jibóia que era o grito de guerra de Anhamum. Outro berro lhe respondeu e o tropel dos passos cessou (ALENCAR, 1995, p. 189-196; 224-231).

É justamente a amizade antes estabelecida entre o chefe indígena da tribo dos Jucás e Arnaldo o elemento que proporcionará a salvação dos moradores da Oiticica, quando do assalto de Marcos Fragoso e, conseqüentemente, de D. Flor. Além da amizade que estabelecera com Anhamum, Arnaldo tinha conhecimentos aprendidos com o velho Jó: *“Foi de Jó que recebeu o menino conhecimentos irregulares, sem método e ligação, porém muito superiores aos que se encontravam no sertão por aquele tempo em pessoas do povo. Entre muitas coisas, ensinou-lhe o velho a língua tupi, na qual era versado”* (ALENCAR, 1995, p. 194).

Tem-se claramente a distinção entre o ensino oferecido pelos jesuítas: doutrinário, tenso, repetidor, tradicional; e o oferecido pelos índios: aprendizagem adquirida com a natureza, conhecimento e respeito pelas plantas, liberdade de caçar e pescar.

Arnaldo, apesar de ter tido um pouco do ensinamento tradicional, adquirido quando menino, é com o velho Jó que adquirirá os ensinamentos imprescindíveis – e superiores – para o convívio no seio da natureza.

Inseri-se Arnaldo na configuração de um personagem defensor dos seus, leal, fiel e amigo. Essa lealdade a D. Flor é permeada por sentimentos que se aproximam do amor platônico. Constatamos que, apesar do amor referendado à D. Flor, o protagonista dispensa

qualquer aproximação ou realização corporal, apresentando questões da esfera do sagrado, conforme indica o narrador alencariano e endossa o crítico literário Dante Moreira Leite:

No transporte do júbilo que inundou-lhe a alma, o sertanejo alçou as mãos cruzadas para render graças ao Deus que lhe conservava pura e imaculada a mulher de sua adoração (ALENCAR, 1995, p. 247).

Em José de Alencar [...] as ideias românticas sobre o índio e a natureza aparecem explicitadas. A natureza do Novo Mundo é perfeita, e não apenas cria homens fortes e corajosos [...] o amor dos índios é puro e mais digno que o dos brancos (LEITE, 1983, p. 184).

É essa pureza de sentimentos e admiração pelos valentes (por Anhamum), que proporcionará o equilíbrio alterado por Marcos Fragoso, moço que abandonara a fazenda em busca das sedução da cidade do Recife.

O FEMININO SERTANEJO ALENCARIANO

Ao nascerem, são chamadas ‘mininu fêmea’. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas.

Miridan Knox Falci

São assim as filhas do sertão: eu ainda as conheci de tempos bem próximos àqueles; suas tradições recentes ainda embalaram o meu berço. Esposas carinhosas e submissas, filhas meigas e tímidas, no interior da casa e no seio da família, quando era preciso davam exemplo de uma bravura e arrojo que subiam ao heroísmo.

José de Alencar

Segundo Antonio Candido (2002), o sertanismo foi um precursor do regionalismo de 30, tendo início com Taunay, Távora e Alencar. O regionalismo tinha como meta fundamental discriminar as peculiaridades de uma determinada região, respondendo aos anseios de uma sociedade que queria compreender a formação da população da nossa sociedade e, numa época em que viajar ainda não era tão popular como turismo, a única via de acesso ao conhecimento das regiões brasileiras era através dos folhetins ou livros impressos. Então Alencar, já com o sucesso d’**O Guarani**, foi um grande disseminador das peculiaridades das regiões brasileiras, como aponta Antonio Candido, em sua obra **O romantismo no Brasil**, acerca das obras regionais:

Os regionais correspondem à vocação geográfica da ficção brasileira, um de cujos propósitos parecia ser o de descobrir literariamente o país, num movimento progressivo que aos poucos desvenda as regiões e equivale a uma forma de revelação para o leitor, que graças a isto se familiariza cada vez mais com a pátria, por meio da realidade de suas paragens distantes. Alencar situou narrativas deste tipo no Rio Grande do Sul, em São Paulo e, na sua província natal do Ceará, *O sertanejo* (1875), tentativa de transpor situações cavaleirescas equivalentes às da ficção romântica europeia para o século XVIII do Nordeste brasileiro, marcado pela rusticidade da pecuária (CANDIDO, 2004, p. 61).

Personagem bastante singular e bem presente na literatura, foi a personagem feminina quem contribuiu para o engrandecimento e diferenciação de grandes obras produzidas no início do sertanismo e depois no regionalismo de 30; a sertaneja foi referendada e problematizada em romances diversos a exemplo de **Inocência**, **O sertanejo**,

Vidas Secas, O Quinze, São Bernardo, para citar os mais conhecidos. Nesses romances, essa típica mulher nordestina mereceu um destaque na literatura devido à sua condição de submissa ou rebelde. Submissa temos Sinhá Vitória, D. Flor, Alina e D. Genoveva; personagens femininas que adquirem uma certa independência e voz ativa temos em Inocência (**Inocência**), Conceição (**O Quinze**) e Madalena (**São Bernardo**).

Quanto à aparência física, o feminino sertanejo configura-se, tradicionalmente, pela utilização de roupas simples, uso do casamento como forma de obter proteção e um nome que indique sua origem, por sua submissão à figura patriarcal e relação familiar baseada em códigos rígidos e hierárquicos; o conhecimento que possuímos acerca de sua existência e de relação para com os próximos é advindo de uma literatura popular, conforme salienta Miridan Falci, em seu texto **Mulheres do sertão nordestino**:

As mulheres no sertão do Ceará aparecem cantadas na literatura de cordel, em testamentos, inventários ou livros de memórias. As muito ricas, ou da elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas jóias e posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras – tão conhecidas nas cantigas do nordeste –, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer (FALCI, 1997, p.241).

Não obstante as formas populares de expressão do universo feminino sertanejo configurem uma forma de expressar essa realidade, outros manuscritos também podem ser tomados como documentos para apreensão dessa realidade, ou melhor, as formas literárias que foram escritas tomando o universo sertanejo como tema para sua elaboração também constituem fontes de conhecimento através das técnicas inerentes ao universo literário e apesar de utilizarem da ficção para a construção de sua mimética, colocam o conhecimento dos costumes vigentes à época da elaboração desses textos, expressando, através de seus personagens, o modo de viver de então, como está configurado no nosso corpus literário.

Segundo Farias (2010), os textos regionalistas denunciarão os valores masculinos, valores que fazem com que a mulher adquira uma posição social inferior à dos homens; as mulheres sertanejas serão, em sua maioria, socioeconômico dependentes, amparadas pelas leis de seus senhores patriarcais e responsáveis pela criação dos filhos, não lhes cabendo o sustento do lar, nos primórdios do regionalismo, que é o sertanismo do período romântico.

Na obra **O Sertanejo**, objeto de nosso estudo, visualizamos a mulher submissa na figura de D. Flor e Genoveva; e a mulher um pouco já emancipada sexualmente, na figura de Águeda ou Rosinha. Estas personagens figuram como representantes de uma tendência que

iria extinguir-se com o passar dos anos ou dos períodos políticos do nosso império até o advento da República.

D. Flor é uma rica fazendeira, filha de Gonçalo Pires e D. Genoveva. D. Flor inspira o amor de Arnaldo e Marcos Fragoso. Uma das prerrogativas que a inserem no universo das ricas fazendeiras é, desde o início do romance, D. Flor ter uma procedência, ou seja, a indicação, através de um sobrenome, a qual família pertence, o que é uma prerrogativa para indicar sua ancestralidade, diferente das sertanejas pobres, como indica Falci (1997) ao citar que *“A mulher pobre não sabe dizer quem eram os seus ancestrais, embora o nome de família a mantenha, na história, ligada a algum tronco familiar”*.

Por esse viés, D. Flor difere de sua amiga Alina, que é descrita como uma moça que, órfã, ficara sob os cuidados do capitão Gonçalo Pires, para cuidar e criá-la como se sua filha fosse. Além da agregada Alina, há também a presença da ama de leite de D. Flor, Justa, que a ajudara a criar Flor com todos os cuidados de uma mãe. Esta última é visitada por D. Flor para que a moça a ofereça um presente.

Alina e Justa são duas personagens inseridas como sertanejas que pertencem à origem pobre, portanto, submissas aos caprichos de sua senhora. As diferenças de origem indicam uma marca que irá inseri-las num mundo diferente de D. Flor:

[...] A última pessoa da cavalgada, ou antes a primeira, pois rompia a marcha, era D. Flor, a filha do capitão-mor. Formosa e gentil, esbeltava-lhe o corpo airoso um roupão igual ao de sua mãe com a diferença de ser azul a cor do estofo. [...] Não havia agregada ou escrava que não disputasse a honra de abrir-lhe (a D. Flor) o caminho, levá-la à sua palhoça, para oferecer-lhe o presente que lá tinha guardado. [...] Alina era filha de um parente remoto de D. Genoveva. Ficando órfã em tenra idade, o capitão-mor, a pedido da mulher, a tinha recolhido com a mãe viúva, prometendo educá-la e arranjá-la. [...] A primeira parte dessa promessa o fazendeiro já a tinha cumprido, repartindo com a órfã a mesa educação que dera à sua filha querida. Quanto ao resto havia quem afirmasse que ele destinava Alina para o Arnaldo, e só esperava que a moça completasse os dezoito anos (ALENCAR, 1995, p. 15; 59; 82).

O enredo d’**O sertanejo** retrata D. Flor já no primeiro capítulo, e os capítulos seguintes são voltados para o que acontece com a fidalga: o incêndio, o contato com a amiga Alina e com Arnaldo, o encontro com a ama Justa. No capítulo d’O rosário há o contato entre D. Flor e Justa, e já no capítulo d’A cavallhada é que aparecerá a descrição de Alina, agregada da fazenda e amiga de D. Flor.

Observamos que há uma gradação no aparecimento dos personagens na proporção de sua importância. As personagens aparecem na sequência de importância: Flor, D. Genoveva, Justa e Alina. À medida que o enredo vai gradativamente crescendo, surgem ‘as menores’

figuras femininas conforme sua função no romance. À medida que há o desenvolvimento do enredo para o clímax, as personagens femininas surgem em menor importância.

D. Flor e D. Genoveva têm sua origem ligada ao capitão-mor Gonçalo Pires e, portanto, dignas de pertencerem à primeira classe social, vindo em primeiro lugar no enredo; Justa, ama de leite de D. Flor, está ligada à casa do senhor Gonçalo Pires Campelo através dos afetos devotados à jovem fidalga; Alina, a órfã agregada e meio-irmã de D. Flor, tem sua origem apenas indicada como filha de um parente remoto de D. Genoveva, não tem seu sobrenome indicado.

Em oposição a Flor e suas amigas, temos Águeda, a cigana com atributos femininos que irão tentar desviar Arnaldo da proteção que este confere a D. Flor. Rosinha, morena sensual e misteriosa, aparece nos últimos capítulos da trama. Ela será a imagem da mulher que transgredir todos os costumes morais que cercam as tradições da fazenda.

Fazendo-se amiga da família que a hospeda, Águeda representará a transgressão dos bons costumes femininos; ela tenta seduzir o protetor de D. Flor e tem uma aura de tentação, descrita por José de Alencar e endossada por José Maurício Gomes de Almeida:

Era mulher, e tinha nas veias o sangue ardente do boêmio tocado pelo sol americano. O prazer de fascinar um homem e cativá-lo a seus encantos, bastaria para excitá-la; crescia, porém, que esse homem era um mancebo galhardo, e amava outra mulher, o que dava particular saínete à aventura. Assim prometia-se a Rosinha uma noite de emoções [...] Arnaldo as seguiria com certeza, mas talvez não fosse por causa da filha do capitão-mor (ALENCAR, 1995, p. 209).

A situação definirá o modelo básico de relacionamento entre Arnaldo e Flor. Esta vai ser sempre para ele a virgem: pura, angélica, objeto de adoração muda, não contaminada pela carne (pelo menos, em nível consciente). No polo oposto se coloca Águeda, a lasciva, a erótica, a encarnação do mal (ALMEIDA, 1981, p. 57).

Águeda (ou Rosinha), já descrita nos últimos capítulos da trama, tem sua colocação tipicamente em último lugar por representar a ‘mulher sedutora’ tendo uma conotação depreciativa. Sua posição de sedutora, em um mundo tradicional quanto à virgindade da mulher onde esta deveria ser a representação da Virgem Maria, levaria Águeda à última posição quanto ao seu caráter e sujeita à aprovação dos que a rodeiam, e, na estrutura da obra, vir em último lugar ao ser citada.

Na estrutura da obra temos, então, D. Flor descrita em primeiro lugar e Águeda é a última, a antagonista. Nesse esquema, como julgou José Maurício G. de Almeida (1981) a antagonista de *anti-Flor*: “Águeda, a erótica, a anti-Flor” (ALMEIDA, 1981, p. 58), podemos apreender que Águeda é o oposto de D. Flor, o antirreflexo. O espelho ao contrário.

Seguindo essa comparação, constatamos que o nome Águeda (do grego *Aguathé* = boa, bondosa) transforma-se em Rosinha e, ao passar por esse processo esse nome podemos considerar que a palavra Rosinha contém uma ironia implícita, posto que Rosinha pode ser uma maneira carinhosa de chamar alguém ou tomar a palavra Rosinha em sentido de desqualificá-la, como ocorre em várias palavras na língua portuguesa.

Esse pressuposto acontece no enredo do romance em questão, posto que, ao adentrar no lar da família dos Gonçalo Pires, Rosinha é vista como uma viúva solitária e carente de proteção e, no decorrer da trama, sua personagem passa a agente dos males que poderiam ocorrer a D. Flor.

Podemos observar, também, que na palavra Flor há as duas primeiras letras da palavra rosa, FLOR – RO (SA). De trás pra frente como em um espelho. No próprio nome de D. Flor há as primeiras letras de sua antagonista: OR, Rosa. Daí D. Flor ter em Rosa seu antirreflexo, e fazemos, desta maneira, a confirmação de José Maurício G. de Almeida, que chamou Águeda de anti-Flor.

Esse preconceito em relação aos diferentes perfis das mulheres do século XIX é muito bem explorado por José de Alencar, que traçou imagens variadas quanto ao universo feminino, conforme podemos constatar na citação abaixo:

Quer-me porém parecer que ao lidar, mesmo literariamente, com o outro sexo, (já que os homens foram senhores exclusivos do romance durante quase todo o século passado, D. Júlia Lopes de Almeida, a primeira ficcionista digna de nota só surgindo quando já ia adiantando o último decênio) eles deixaram transparecer mais claramente seus tabus e preconceitos, ou, ao contrário, sua ousadia, sua liberdade espiritual e moral. [...] Alencar, cuja obra está demonstrando grande vitalidade [...] mostrou-se cheio de inibições para tratar de mulheres. Começou por fazê-las em regra virtuosas – pelo menos é a impressão que me ficou de recente releitura; só personagens secundárias, como a baronesa e uma sua amiga de **O Tronco do Ipê** praticam ações mesquinhas, e creio que há aventureiras em **Guerra dos Mascates** e **O Sertanejo** (PEREIRA, 1994, p. 263-264).

Segundo afirma Lúcia Miguel Pereira (1994), as mulheres de Alencar pertencem a um universo feminino variado e, levando em consideração suas afirmação acerca de **O Sertanejo**, ao dizer que há mulheres aventureiras, elencamos Águeda como a mais típica representante deste tipo. D. Flor também pode ser inserida nessa tipologia devido à sua atuação já no primeiro capítulo, onde se afasta de seus genitores para se aventurar-se em uma arriscada corrida:

Logo abaixo da eminência, o caminho dividia-se; uma trilha estendia-se pelos tabuleiros, a outra serpejava pelo doce aclave que já ali formavam as abas da

próxima serra. Sobre essa lombaa, cujo terreno estava menos abrasado por causa das filtrações da montanha, as árvores ainda conservavam a folhagem, que tornava-se mais esbatida e virente, à proporção que se avizinhavam das cabeceiras do Sitiá. Foi por este último caminho que tomou a donzela. Ma – Flor! Gritara D. Genoveva, chamando-a. Mas ela voltou-se para sorrir à sua mãe, fazendo-lhe um gesto prazenteiro, e deixou-se levar pelo árdego ginete. Com a rapidez do galope, o vento agitava os cabelos castanhos da donzela, fustigando-lhe o rosto, e ela experimentava um indizível prazer, como se a terra de seu berço lhe abrisse os braços carinhosa, e a estivesse apertando ao seio, e cobrindo-lhe as faces de beijos [...] Era mulher, e tinha nas veias o sangue ardente do boêmio tocado pelo sol americano. O prazer de fascinar um homem e cativá-lo a seus encantos, bastaria para excitá-la; acrescia, porém, que esse homem era um mancebo galhardo, e amava outra mulher, o que dava particular sainete à aventura. [...] Assim prometia-se a Rosinha uma noite de emoções [...] Arnaldo as seguiria com certeza, mas talvez não fosse por causa da filha do capitão-mor (ALENCAR, 1995, p. 17-209).

Observamos que Alencar descreve D. Flor e Águeda como jovens propensas a desfrutar do bom prazer de uma aventura, mas não se isentam de seu romantismo, posto que o modo de escrita de Alencar investe suas personagens de um sentido figurativo angelical, contrapondo-se, portanto, com o modo realista da escrita de Machado de Assis, predecessor daquele, mas que, difere por apresentar suas mulheres femininas como caracteres, de acordo com o que constatou Lúcia Miguel Pereira, em sua obra **Escritos da maturidade**:

As mulheres de Machado de Assis nada têm de comum com as de José de Alencar, mesmo as primeiras, as que ainda se prendem a convenções românticas: já não são tipos, e sim caracteres, a exigirem, não mais louvores, porém definições. Por isso seus olhos não se qualificam de ‘indos’ ou ‘brilhantes’ mas de ‘obliquos’ ou ‘compridos’ (PEREIRA, 1994, p. 266).

No processo de figuração da mulher sertaneja, desde os primórdios do sertanismo Romântico, até atingir o regionalismo de 30, observa-se uma lenta transmutação desse feminino na literatura; como exemplo podemos apontar a diferença entre a sertaneja D. Flor, d’**O sertanejo**, e Cordulina, d’**O Quinze**, onde ambos os romances expõem a personagem feminina do sertão cearense, porém de maneiras distintas; observamos, como não poderia deixar de ser em obras do período do Romantismo, que a protagonista d’**O sertanejo** é uma fazendeira rica, que sai de sua fazenda apenas para adquirir estudos ou passear na capital; já Cordulina, d’**O Quinze**, é a sertaneja que sai de sua terra para se livrar das agruras da estiagem sem fim.

Como não poderia deixar de mencionar, temos também Conceição, d’**O Quinze**, que representa uma mulher mais liberal, atenta aos estudos e leitora de romances, não quer saber de casamento e nem de namoros; ela é uma mulher já em vias de emancipação, como bem mostra trechos da leitura de um romance que a personagem Conceição faz:

Conceição riu de novo:– Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo... –De que trata? Você sabe que eu não entendo francês... . Conceição, ante aquela ouvinte inesperada, tentou fazer uma síntese do tema da obra, procurando ingenuamente encaminhar a avó para suas tais ideias: -- Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema... Dona Inácia juntou as mãos, aflita... (QUEIROZ, 2010, p. 131).

No trecho destacado podemos dizer que se trata da emancipação das mulheres, representada na figura de Conceição, moça fazendeira que não segue os ditames dos costumes vigentes; do sertanismo romântico ao regionalismo de 30, a mulher foi se emancipando da figura do pai ou do marido, adquirindo independência da tutela masculina. E Conceição, a exemplo de Inocência são representantes dessa figura feminina. Esta enunciação não pretende aqui fazer uma abordagem do romance **O Quinze**, mas para estabelecer a confirmação do que ocorreria, no decorrer das décadas, com a posição da mulher na sociedade, iniciada essa discussão no sertanismo, a exemplo das personagens D. Flor, d'**O Sertanejo**, e de Inocência, do romance homônimo.

Há uma degradação da força patriarcal à medida que o tempo progride, ou seja, à medida que se seguem as décadas, ao texto ficcional delimita, aos poucos, a presença ou relevância da figura patriarcal. O homem não será mais o protetor tão ansiosamente encontrado através do casamento. D. Flor é uma donzela protegida pelo pai e por Arnaldo; Inocência não sai de casa, tudo que se passa com ela é no ambiente familiar; Conceição mora com a avó, viaja para estudar e tem o hábito da leitura; a figura de Mocinha é a de uma mulher 'perdida' na vida, uma mãe solteira que só pensava em namorar e por isso perdeu o emprego; Cordulina e Sinhá Vitória, entretanto, está sempre ao lado do marido e deste depende para o seu próprio sustento e o dos filhos.

De moça jovem, a mulher sertaneja também foi envelhecendo; de jovem de menor no romantismo, ela já passa da faixa etária dos dezoito anos, no regionalismo de 30; aí já temos as mulheres maduras, esposas, preocupadas com os estudos e com a criação e sustento dos filhos. A mulher sertaneja passou de donzela a ser protegida à mulher que segue seu marido para fugir do castigo da aridez do sertão cearense; entretanto, assim não poderia deixar de ser visto que, apesar de serem ambientados nos sertões do Ceará, ou seja, no mesmo espaço, há uma diferença temporal entre as obras do sertanismo Romântico – no século XIX - e as do regionalismo de 30, já no século XX.

O BRASIL-SERTÃO DE TAUNAY

TAUNAY E O UNIVERSO SERTANEJO DO SERTÃO

Para além da faixa nordestina das terras frescas e férteis do massapé, com rica cobertura florestal, onde se implantaram os engenhos de açúcar, desdobram-se as terras de uma outra área ecológica [...] Mais além, penetrando já o Brasil Central, se elevam em planalto como campos cerrados que se estendem por milhares de léguas quadradas [...] Nos campos do Centro-Oeste, onde o pastoreio encontra boas pastagens e um regime pluvial regular, a vida sertaneja assume outra feição.

Darcy Ribeiro

O sertão do romance **Inocência (1872)**, do Visconde de Taunay, está inserido fora da área sertaneja do Nordeste, espalhando-se pelas áreas do Centro-Oeste brasileiro, caracterizando-se, sobretudo, pelo clima de tendência subtropical, conforme acentua, guiado pela perspectiva alimentar e climática, Josué de Castro:

Abrangendo as terras do Centro-Oeste brasileiro encontramos uma nova área alimentar típica, tendo como alimento básico o milho, diferenciando-se, no entanto, da área do sertão nordestino pelas associações com que este alimento se combina a diferentes outras substâncias alimentares. É a Área Central do milho, que abrange as regiões montanhosas de Minas Gerais, o sertão do sul de Goiás e os pantanais de Mato Grosso. Zona em parte de clima quase subtropical, com chuvas abundantes e regulares e de temperatura abrandada em seus extremos de calor, pela altitude (CASTRO, 1982, p. 266).

O sertão do romance objeto de nosso estudo, **Inocência**, não está inserido no conceito tradicional de sertão, que são as terras improdutivas e secas do interior nordestino, comumente castigado pela seca, com animais famintos a morrer pelo caminho de fome e sede, além da escassez de vegetação verdejante.

A paisagem onde é ambientado o enredo de **Inocência** abrange a zona rural do Mato Grosso, conhecidamente com casas distanciadas a muitas léguas umas das outras, mas que, no entanto, não impedem que os moradores circunvizinhos desses ambientes longínquos sejam conhecidos entre si.

É comum no interior nordestino, como ainda hoje o é, a facilidade com que moradores conhecem-se uns aos outros nessas paragens distantes. O sertão de **Inocência** contém elementos que o inserem no conceito de sertão como terra longínqua, adentrando o

interior do Brasil, sem levar em consideração a aridez do solo, mas sim este conceito de ‘adentramento’ do interior brasileiro, cujo início consta da época dos bandeirantes e que caracteriza-se, entre outros fatores, pelo distanciamento entre as casas circunvizinhas:

Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até ao rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras; rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, e caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira (TAUNAY, 1998, p. 11).

Esse distanciamento não se dá apenas entre as casas, mas também entre o campo e a cidade. Esta, sempre próxima dos contatos com a Metrópole portuguesa, detentora do poder, da cultura e responsável pela disseminação da moda no Brasil; aquele, objeto de assimilação da cultura e moda advindas das regiões metropolitanas. Essa perspectiva de distanciamento entre as casas aplica-se ao distanciamento cultural que há entre o morador habitual da cidade e o do campo. A começar pela alimentação, tipicamente ligada à plantação rústica, onde se plantava, utilizando o modelo indígena de subsistência, apenas o suficiente para garantir o provimento alimentar dos habitantes da região. A alimentação é peculiar e muito disseminada na região hostil do interior rude do sertão:

Ao homem do sertão afiguram-se tais momentos incomparáveis, acima de tudo quanto possa idear a imaginação no mais vasto círculo de ambições. Satisfeita a sede que lhe secara as fauces, e comidas umas colheres de farinha de mandioca ou de milho, adoçada com rapadura, estira-se a fio comprido sobre os arreios desdobrados e contempla descuidoso o firmamento azul, as nuvens que se espacejam nos ares, a folhagem lustrosa e os troncos brancos das pindaíbas, a copa dos ipês e as palmas dos buritis a cicizar a modo de harpas eólicas, músicas sem conta com o perpassar da brisa. [...]Vê tudo aquilo o sertanejo com olhar carregado de sono. Caem-lhe pesadas as pálpebras; bem se lembra de que por ali podem rastejar venenosas alimárias, mas é fatalista; confia no destino e, sem mais preocupação, adormece com serenidade (TAUNAY, 1998, p. 14-15).

Ao sertanejo tradicional é comum o comando do lar e das decisões quanto ao casamento dos filhos. E essa característica pode ser visualizada facilmente na concepção de casamento proferida por Cirino, José Meyer, Pereira e Manecão. Cirino, intencionalmente, pergunta ao pai de Inocência se ela deseja Manecão por esposo, ao que tem por resposta que o desejo do pai é o que importa:

– Ah! É casada? Perguntou Cirino. – Isto é, é e não é. A coisa está apalavrada. Por aqui costuma labutar no costeiro do gado para São Paulo um homem de mão-cheia, que talvez o Sr. Conheça... o Manecão Doca... [...] – Mas sua filha? – Que tem? –

Gosta dele? – Ora se!... Um homenzarrão... desempenado. E, quando não gostasse, é vontade minha, e está acabado. Para felicidade dela e, como boa filha que é, não tem que piar... Estou, porém, certíssimo de que o noivo lhe faz bater o coração... tomara ver o *cujo* chegado! (TAUNAY, 1998, p. 35; 93).

O ato de apalavrar a palavra, no mundo sertanejo, é uma questão de honra, sem a qual se considera inconcebível a manutenção de um lar caso a ordem dessa tradição seja contrariada. Sabendo disso, Cirino toma cautela ao sondar se Inocência está comprometida. O comprometimento de Inocência, entretanto, diferentemente do que ocorreria em um romance tradicional, no século XIX, não oferece empecilho para as investidas de Cirino e a sua decisão de investir na conquista de Inocência.

A constância ou a decisão incisiva com que Cirino assedia Inocência contraria o modelo tradicional do mancebo que quer conquistar a donzela. Tem-se aí uma exceção às regras da hospitalidade que os transeuntes tinham para com seus hospedeiros.

O ato de Pereira em permitir que Cirino fique hospedado em sua humilde casa é comum no interior sertanejo, sendo descrito também essa maneira de agir para com os hóspedes já na **Ilíada**, onde Menelau acolhe Páris e este rapta sua bela Helena, quebrando assim a confiança do anfitrião e o protocolo da hospitalidade. Na **Ilíada**, o rapto de Helena gera a guerra de Tróia, com a destruição da cidade em chamas e a morte dos seus habitantes. Essa comparação serve para lembrar que a quebra do ‘acordo de hospitalidade’ tradicionalmente conhecido pelos cidadãos da região que usam de tal costume no acolhimento dos visitantes de alhures, é responsável pelo desequilíbrio da harmonia instalada em um lar.

Em **Inocência**, o desequilíbrio é instalado no lar de Pereira, e tal fato ocasiona não apenas a quebra da confiança e a ordem estabelecidas naquela residência, mas também a busca do desagravo de tal injúria. E, na lei do sertão, o lar injuriado só é redimido pela morte do infrator, tal como promete Manecão a Pereira.

Se, de um lado, criava involuntária admiração por Meyer e, rodeando-o, em sua imaginação, do prestígio de uma beleza irresistível, via aumentar o seu receio em abrigar tão perigoso sedutor; do outro, sentia as mãos presas pelas obrigações imperiosas da hospitalidade, a qual, com a recomendação expressa de seu irmão mais velho, assumia caráter quase sagrado. [...] - Agora vejo como tudo foi... Eu mesmo meti o diabo em casa... Estive alerta... mas o mal já caminhava. – Mas, quem é ele? Tornou a perguntar com impaciência Manecão. – Um maldito! Um infame, um estrangeiro que aqui esteve... Roubou-me o sossego que Deus me deu... [...] - Então, disse apressadamente Pereira, parta hoje... parta já... E quando voltar, diga só: estamos desagravados... Inocência será sua... Parando um pouco, concluiu tomado de enleio: - Se quiser aceitá-la. – Havemos de conversar... Teve o mineiro uma explosão de desespero. – Meu Deus, exclamou com dor, em que mundo vivemos nós? Um homem entra na minha casa, come do que eu como, dorme debaixo do meu teto, bebe da água que carrego da fonte, esse homem chega aqui e, de uma morada de paz e de honra, faz um lugar de desordem e vergonha! Não, mil raios me

partam!... Não quero mais saber que esse miserável respire o ar que respiro. Não! Mil vezes, não! E desde já enxoto a canalhada que trouxe, gente do inferno como ele!... Hei de cuspir-lhes na cara... *Pinchá-los* fora como cães que são!... Ladrões!... Eu... Interrompeu-o Manecão com calma (TAUNAY, 1998, p. 68; 139-141).

N'A **Ilíada**, há uma desarmonia provocada por Páris, que desrespeitou a lei da hospitalidade, roubando Helena. Referimo-nos a esta ocorrência para demonstrar que a questão da tradição de determinado hábito de uma sociedade pode ser tão arraigado e secular que a sua não observância ou o seu descumprimento pode gerar um conflito capaz de destruir um ou mais lares. Como bem se vê, o costume da hospitalidade já era descrita em obras mais antigas, como na **Ilíada**. Em **Inocência**, a hospitalidade que Pereira oferece a Cirino é ultrajada quando este, confiante do erro que Pereira comete ao desconfiar de Meyer, aproveita esse engano e passa a cortejar a filha do seu anfitrião. Agindo dessa maneira, Cirino atrai para si, num futuro próximo, o castigo por agir como um traidor da confiança do anfitrião, no caso, Pereira.

Pereira prometera sua filha em casamento a Manecão, e pacto já acertado e acordado entre dois sertanejos tipicamente tradicionais, como eram os dois amigos, não pode ser quebrado, nem mesmo se for para a felicidade da filha solteira, pois é da índole do homem do interior do Brasil a manutenção da ordem e cumprimento da palavra dada, tipicamente arraigado à tradição patriarcal. No lar de Pereira, vemos indícios de patriarcalismo, sistema que foi carro-chefe dos lares da sociedade brasileira no século XIX.

– Vejam só, continuou Pereira retendo o seu interlocutor para deixar Meyer distanciar-se, em boas me fui eu meter!... Se não fosse a tal carta do mano, o *cujo* dançava ao som do cacete... Malcriadoço! Uma mulher que daqui a dois dias está para receber marido... Deus nos livre que o Manecão o ouvisse... Desancava-o logo, se não o cosesse a facadas... Vejam só, hein?... Sempre é gente de outras terras... Cruz! Também vi logo... um latagão bonito... todo faceiro... *haverá* por força de ser rufião (TAUNAY, 1998, p. 66).

A figura de Cirino altera a ordem e a harmonia estabelecidas na casa de Pereira, e essa atitude afigura-nos como um elemento representativo da não aceitação, passiva, da tradição do casamento arranjado, sugerindo-nos que esta está em vias de ser alterada ou extinguida. O casamento arranjado é por Cirino sugerido a Pereira, nas entrelinhas, como a não garantia da felicidade conjugal.

Cirino interpela Pereira acerca do consentimento de Inocência para casar-se com Manecão, porém, o que ele realmente espera é iniciar um diálogo a fim de fazer Pereira desistir da intenção de casar a filha, ao que supõe, propositalmente, que acredita ser difícil Inocência ser feliz com um homem não escolhido por ela mesma. A real intenção de Cirino é

investigar a decisão de Pereira ou até mesmo tentar dissuadir o anfitrião de casar sua filha com um rapaz que fora ‘encomendado’ para tal fim.

Não há a alusão em tal diálogo, por parte de Cirino, da intenção de cortejar Inocência ou então casar-se com ela. Mas, tal qual todo pai desconfiado e preocupado com o bem-estar da filha, num repentino segundo de pensamento do tipo *flashback*, Pereira volta suas atenções para a preocupação que Cirino tem acerca de Inocência.

Mas, continuou o moço a custo e parando em cada palavra, penso que num ponto tem ele alguma razão... É quando... lhe deu... conselho... que o senhor não casasse sua filha... assim... sem perguntar a ela... se... enfim não sei... mas talvez o Manecão não lhe agrade... . Ergueu-se Pereira de um pulo e, aproximando a face, repentinamente incendiada de cólera, junto ao rosto de Cirino: - O quê? Exclamou com voz de trovão, eu... consultar minha filha? Pedir-lhe licença... para casá-la?... O senhor está doido?... Ou está mangando comigo... Ai... que também... . E vago lampejo de desconfiança lhe iluminou a chamejante pupila (TAUNAY, 1998, p. 104).

Sem assunto para iniciar um diálogo aberto com Pereira, o jovem Cirino utiliza de um conselho de Meyer como pretexto para assegurar ou confirmar, segundo as conjecturas de Meyer, que Inocência poderia ter sido interpelada sobre seu próprio casamento. Observamos que o protagonista tem o cuidado de não levantar suspeitas, e, por isso, pretexta não saber da tradição do povoado daquela região. Há, no comportamento do doutor, certa dose de acovardamento, que no início não é percebida; entretanto, ao longo do enredo, percebemos que Cirino é um personagem plano, sem maiores ou mais profundas características psicológicas. Cirino é um personagem simples, plano, de fácil compreensão.

A não profundidade psicológica de Cirino faz outro personagem sobressair-se: trata-se de Manecão e Pereira. Este último, sem prometer maiores surpresas, para nossa surpresa, passa de um nível psicológico plano para tornar-se profundamente complexo. Juntamente com Manecão, Pereira formam uma dupla que roubariam a cena de Cirino, personagem que prometia forte desenvoltura no enredo.

A descrição de Cirino é a deque ele é um sertanejo jovem, afeito a viagens e conhecedor da ciência da cura dos doentes através de plantas medicinais, conhecido atualmente como curandeiro; é um trabalhador andante dos mais diversos e distantes lugares e afeito a poucas paixões. Este jovem sertanejo, oriundo do interior de São Paulo, contrasta com Manecão, homem do interior do Mato Grosso que fizera um acordo com Pereira.

A descrição de Cirino condiz com a narrativa de que se trata de um rapaz tímido, criado até o início da adolescência pelo pai e depois levado ao tio para realização de estudos:

Nascera Cirino de Campos na província de São Paulo, na sossegada e bonita vila de Casa Branca, a qual demora umas 50 léguas do litoral. Filho de um vendedor de drogas, que se intitulava boticário e a esse ofício acumulava o importante cargo de administrador do correio, crescera debaixo das vistas paternas até a idade de doze anos completos, quando fora enviado, em tempos de festas e a título de recordação saudosa, a um velho tio e padrinho, morador na cidade de Ouro Preto. Não fugiu nem mugiu o caipirazinho ao penetrar no internato em que devia passar tristonhamente os melhores anos da sua adolescência. Em localidade pequena, de simples boticário a médico não há mais que um passo. Cirino, pois, foi aos poucos, e com o tempo, criando tal ou qual prática de receitar e, agarrando-se a um Chernoviz, já sebooso de tanto uso, entrou a percorrer, com alguns medicamentos no bolso e na mala da garupa, as vizinhanças da cidade à procura de quem se utilizasse dos seus serviços. A fim de aumentar os seus recursos em matéria médica vegetal, foi a pouco e pouco dilatando as excursões fora das cidades, para as quais voltava, quando se via falta de medicamentos ou quando, digamo-lo sem reboço, queria gastar nos prazeres e folias o dinheiro que ajuntara com a clínica do sertão. Curandeiro, simples curandeiro, ia por toda a parte granjeando o tratamento de doutor, que gradualmente lhe foi parecendo, a si próprio, título inerente à sua pessoa e a que tinha incontestável direito. Bem formado era o coração daquele moço, sua alma elevada e incapaz de pensamentos menos dignos; entretanto no íntimo do seu caráter se haviam insensivelmente enraizado certos hábitos de orgulho, repassado de tal ou qual charlatanismo, oriundo não só da flagrante insuficiência científica, como da roda em que sempre vivera (TAUNAY, 1998, p. 26-27).

Observamos que há um qualificativo de Cirino de que, quando jovem, como um rapaz que seria incapaz de cometer uma falta grave, visto que os qualificativos *caipirirazinho*, *curandeiro*, *doutor*, *alma elevada e incapaz de pensamentos menos dignos* remete-nos a uma compreensão de formação de caráter irrepreensível ou firme de boas convicções. É essa a impressão causada pelos adjetivos que modelam o caráter de Cirino. Contudo, no decorrer da trama romanesca, percebemos que há como que uma ironia no destino do jovem mancebo, contradizendo a ideia inicial que temos das ações de Cirino. Essa ‘ironia’ é formulada quando Cirino desdiz a primeira impressão que temos sobre sua pessoa, ao aproveitar do engano de Pereira, quando este pensa que Meyer está cortejando Inocência.

Cirino toma conhecimento de que Pereira desconfia e volta todas as suas atenções para Meyer, o cientista alemão que elogia insistentemente sua filha Inocência. O jovem doutor aproveita-se desse ínterim para cortejar a sertaneja.

Presenciamos nesse ato ‘proveitoso’ de Cirino uma oposição para com a descrição de homem honesto e puro formulada nas primeiras descrições do mancebo. Poder-se-ia dizer que há um desvirtuamento de caráter estabelecido pelo protagonista. Entretanto, na essência do romance, o desvirtuamento momentâneo de Cirino é provocado por um estado emocional de paixão, inocentando-o da atitude de aproveitar-se do equívoco de Pereira.

À medida que as suspeitas sobre as intenções do inocente Meyer iam tomando vulto exagerado, nascia ilimitada confiança naquele outro homem que lhe era também desconhecido e que a princípio lhe causara tanta prevenção quanto o segundo. [...] É

que as dificuldades e colisões da vida, quando se agravam, tão fundo nos incutem a necessidade do apoio, das simpatias e dos conselhos de outrem, que qualquer aliado nos serve, embora de muito mais proveito fora bem pensada reserva e menos confiança em auxiliares de ocasião (TAUNAY, 1998, p. 71).

Quando Cirino torna-se refém da paixão, poder-se-ia dizer que aí é justificada sua falta e assim alterado o seu destino. De jovem próspero e de sucesso perante seus pacientes, podemos dizer que ele torna-se dissimulado e traidor perante a confiança que Pereira lhe confia.

Cirino trai a confiança de Pereira ao ajudar com que este desconfie mais insistentemente de Meyer. O alemão Meyer, entretanto, conforme observado por José Maurício Gomes de Almeida, torna-se o elemento necessário para que o romance entre Inocência e Cirino flua. Meyer, ao elogiar Inocência, cometeria a falta necessária para o estabelecimento do romance entre os dois jovens.

Meyer, cientista alemão, é o elemento externo ao país e à cultura brasileira interiorana que promove um equilíbrio momentâneo. Esse equilíbrio é dado devido à sua maneira descontraída e inocente de elogiar a filha de seu anfitrião, Pereira.

O fato de termos um estrangeiro inserido no romance de Taunay leva-nos a constatar que o equilíbrio vem de fora, ironicamente, pois geralmente é o estranho que proporciona um estranhamento nas maneiras de visualizar um povo. Meyer opõe-se a Cirino não apenas por que é estrangeiro, mas também por que é inocente quanto às intenções que parece ter em Inocência. Não é constatado, no romance, que Meyer gostaria de ter Inocência por sua esposa, mas deixa-nos a impressão de que assim o desejaria. Entretanto, involuntariamente, ele torna-se um aliado de Cirino a partir do momento que, com sua indiscrição, faz com que Pereira volte sua atenção para sua pessoa.

À medida que as suspeitas sobre as intenções do inocente Meyer iam tornando vulto exagerado, nascia ilimitada confiança naquele outro homem (*Cirino*) que lhe era também desconhecido e que a princípio lhe causara tanta prevenção quanto o segundo. [...] É que as dificuldades e colisões da vida, quando se agravam, tão fundo nos incutem a necessidade do apoio, das simpatias e dos conselhos de outrem, que qualquer aliado nos serve, embora de muito mais proveito fora bem pensada reserva e menos confiança em auxiliares da ocasião (TAUNAY, 1998, p. 71).

Manecão, o noivo prometido de Inocência, é mencionado no enredo do romance, ora por Pereira, ora por Inocência; entretanto, o jovem só aparece em pessoa, ironicamente, já no final do romance, no capítulo XXIV, intitulado “A vila de Sant’Ana”. Neste capítulo, o padre revela a Cirino que, caso esteja noivo, fará o casamento deste e também de Manecão. Entrementes, é neste exato momento que Cirino e Manecão ficam frente a frente:

– Parabéns! Dizia um. – Quem é essa feliz sertaneja? Perguntaram outros. – Juro-lhes, meus senhores, protestou o moço, não há nada... Prosseguiu o padre: – Pois, se quer um conselho, apresse isso; de uma cajadada matarei dois coelhos... É o senhor e o Manecão. – Na verdade, concordaram os presentes. – Mas, onde se meteu ele? Perguntou um deles. – Há pouco estava aqui... – Quem? – O Manecão? – Sim... – Ali vem ele! Anunciou alguém. [...] Havião Cirino e Manecão ficado no meio dos curiosos. Fitaram-se: um, indiferente e altivo no modo de encarar; outro, descorado, meio trêmulo (TAUNAY, 1998, p. 120-121).

Cirino e Manecão chegam de lugares diferentes para se encontrarem, por acaso, num único ponto e em determinada circunstância. O local aprazado é uma roda de amigos de Vila de S'Antana em que todos discutem a paixão por mulheres. Chegam de viagem com objetivos diferentes. Esses moradores não sabem das intenções de Cirino, que chega em busca de um 'salvador' para o sucesso do desenlace entre ele Inocência; Do outro lado, Manecão chega da viagem das suas pelejas para apenas aí encontrar-se com o seu rival – sem o saber- mas já com viagem acertada para a casa de Pereira.

Nesse primeiro contato entre Manecão e Cirino poderíamos ter algo que poderíamos denominar como *duelo solitário imaginário*, que seria o duelo em que haveria uma disputa entre duas pessoas mas que apenas uma teria consciência de tal ocorrência. É o que ocorre, fatalmente, no destino de Cirino. Cirino tem consciência da fatalidade do ato a que suas ações podem levá-lo, mas viaja com o fim de poder resolver o impasse do casamento de Inocência. E é justamente essa viagem que o faz encontrar com seu rival. Ele viaja de encontro com o seu destino. Viajando a fim de encontrar apoio para o drama que acomete a ele e à sua amada, Inocência, acaba por ir ao encontro de seu triste destino.

Poder-se-ia extrair do nome de Manecão a junção de palavras para qualificá-lo ou designá-lo, seguindo uma orientação para exprimir sua função no todo ou em apenas em um momento do enredo. A palavra Manecão tem, na sua justaposição, a junção das palavras Mané+cão. Podemos aferir que a palavra Mané, no sentido de Zé Mané, poderia ser aplicada para descrever a posição de Manecão frente a Inocência, pois o noivo, ao acreditar ser motivo de alegria e satisfação para a moça, é afrontado logo que retorna para vê-la, quando a jovem o destrata como noivo prometido:

– Seu casamento? Perguntou Inocência fingindo espanto. – Sim... – Mas com quem?– Ué, exclamou Manecão, com quem há de ser... Com mecê...Pereira fora-se tornando lívido de raiva.O anão acompanhava toda essa cena com muita atenção. Cintilavam seus olhinhos como diamantes pretos; seu corpo raquítico estremecia de impaciência e susto. À resposta de Manecão, levantou-se rápida Inocência e, como que acastelando-se por detrás da sua cadeira, exclamou:– Eu?... Casar com o senhor?! Antes uma boa morte!... Não quero ...não quero... Nunca...Nunca...Manecão bambaleou. Pereira quis pôr-se de pé, mas por instantes não pôde (TAUNAY, 1998, p. 138).

Na junção dos vocábulos para formar o nome de Manecão também encontramos a palavra cão. O vocábulo “cão/cachorro”, quando usado para referir-se à qualificação de uma pessoa, pode significar alguém ruim e forte, mas também pode ser usado para designar alguém que é considerado desprezível. E é justamente no sentido de pessoa desprezível e traidora que Manecão utiliza-se desse vocábulo quando se encontra com Cirino, após ter conhecimento do envolvimento deste com Inocência, encontra-se com o médico no meio do caminho:

– Patrício, interpelou por fim o capataz em tom provocador, que faz mecê por aqui?
 – Eu? Perguntou Cirino,– Nhor-sim, mecê mesmo. – É boa... viajo. – Ah! Viaja!
 Replicou Manecão. Então é andejo? – Andejo, não, contestou Cirino com força.
 Não sou nenhum bruto. E por prevenção levantou a capa do coldre em que havia uma pistola, fazendo menção de a sacar. – Não será andejo, continuou o capataz, mas então o que é? – Sou o que sou, não é da sua conta. Contraíu-se o rosto de Manecão. De um tranco chegou o cavalo bem junto a Cirino e disse-lhe em voz surda: –É um ladrão... é um cachorro! A esse insulto, puxou Cirino a pistola (TAUNAY, 1998, p. 143).

Temos conhecimento de que Manecão é um homem jovial, de compleição forte e estatura que chama a atenção das pessoas; logo, poderia ser comparado a um cão no sentido de que espelha um certo respeito. Entretanto, essa referência não é aplicada ao rapaz. Podemos dizer que há uma inversão de papéis. O vocábulo cão, aplicado com sentido pejorativo, é atribuído a Cirino. Manecão, que contém a palavra cão/cachorro na formação do seu nome, usa a palavra para atribuir um significado plausível às atitudes de seu rival.

Ao analisar a formação da palavra Cirino, podemos decompô-la em *Ci+rino*, sem deixar de atentar para o fato de que *rino* poderia ser como que uma redução do vocábulo *rindo*. Então, se aplicarmos que *Ci*, na pronúncia, iguala-se a *se*, *Ci* = *se*, e que *rino*= *rindo*, podemos deduzir que Cirino promove uma situação que poderia estar, no contexto do romance, se *rindo/rindo-se* dos fatos que ocorrem na casa de Pereira.

Mas sem atentar apenas para o processo de formação e significados dos vocábulos que justapõem os nomes dos dois rivais, Manecão e Cirino, visualizamos que as ações de ambos os personagens se coadunam com seus respectivos nomes.

Cirino, que é um curandeiro, homem de estudos e que vivenciou algum tempo no mundo citadino, sai de seu mundo civilizado para cair nas graças de uma jovem sertaneja e desestabilizar todo um modo de vida ditado pela autoridade patriarcal. Sua função parece-nos ser a de promover, realmente, essa desarmonia e mostrar que o elemento estrangeiro, que é Meyer, não provocaria tanto desequilíbrio quanto Cirino, o estrangeiro regional. Tomamos por estrangeiro regional Cirino por ser ele um homem brasileiro mas que não se identifica

com as origens de sua própria terra. Melhor esclarecendo, Cirino seria o brasileiro que promove o desequilíbrio entre seus conterrâneos. E Meyer? Meyer é estrangeiro, mas o equilíbrio que ele promove é ilusório.

E de onde poderia vir o desequilíbrio promovido por Cirino? Para responder a esta questão, tentamos explicar por uma peculiaridade inerente a Cirino, sem considerar que há outras. Mas ressaltamos uma: a concepção de casamento e autoridade.

Cirino é do interior de São Paulo; Pereira e Manecão, do interior Matogrossense. Poder-se-ia pensar que a concepção de casamento poderia ser a mesma para os três interioranos. Entretanto, a concepção que Cirino tem sobre o casamento não se coaduna com a de Manecão e Pereira. São personagens interioranos com ideias divergentes quanto à maneira de se relacionar com a família. Então poderíamos dizer que o ambiente que os formou contribuiu para suas dessemelhanças.

Cirino é do interior de São Paulo, considerada uma cidade mais desenvolvida e civilizada em questões de assuntos familiares. O estado do Mato Grosso faz parte do Centro-Oeste, região mais afastada do litoral, onde as pessoas poderiam ter ideias mais tradicionais em relação a estas questões. O fato é que Manecão e Pereira se assemelham, têm as mesmas convicções e agem de modo a preservar tais tradições.

Cirino contrasta com Manecão e Pereira acerca das ideias que têm de casamento, mas essa divergência pode também ser justificada não apenas pelo fato de serem oriundos de uma outra região, a sudeste, mas também por que assim o interessa.

A divergência sobre determinadas visões de mundo entre os personagens pode ser atribuída à formação cultural propagada nas diferentes regiões brasileiras. O interior paulistano, mais desenvolvido e por estar mais próximo do litoral, recebia a educação e influência da Metrópole portuguesa. Já o interior Matogrossense, tal como outros interiores do Brasil, ainda mantém o afastamento da educação e cultura encontradas

O interior Matogrossense pertence ao Centro-Oeste, região muito afastada do litoral brasileiro. Aí predominaria a visão mais arcaica a despeito do conceito de casamento e sua elaboração. Os sertanejos dessa região guardam indícios culturais dos primeiros fazendeiros, onde a ordem patriarcal é referendada. Daí a justificativa para a aguda diferença entre Cirino, Pereira e Manecão.

Cirino representa o elemento externo, a nova cultura, uma nova visão de mundo, que aliada à presença de Meyer, elaboram um conceito de representação da mulher sertaneja.

As desajeitadas e inconvenientes ações de Meyer vão, aos poucos, impedindo a visão de Pereira para o verdadeiro destruidor de sua autoridade paterna. E esse íterim faz com que Cirino vá *ganhando terreno* na confiança e no conceito de Pereira.

Percebemos que quanto mais forte a presença de Meyer, mais ausente torna-se o cuidado de Pereira em relação ao jovem doutor. E quando Meyer vai se afastando da casa de Pereira, o romance entre Cirino e Inocência vai se pondo a descoberto. Dessa maneira, há uma inversão na proporção da presença física entre Meyer e Cirino. Quanto mais perto está Meyer do lar e próximo a Pereira, com seus diálogos inconvenientes e elogios à donzela da casa, mais distante está Cirino desses colóquios. É a presença de Meyer que possibilita a ausência de Cirino.

Quanto mais próximo está Meyer de Pereira, mais distante está Cirino do anfitrião. Mas não é apenas uma distância física, capaz de ser aferida ou percebida, mas uma distância psicológica, que gera a possibilidade do médico aproximar-se da heroína. A distância física explica-se pelo fato de Pereira sempre estar preocupado - como reza a tradição da lei da hospitalidade - em dar o apoio e a atenção ao pesquisador de borboletas, Meyer, além de ofertar toda a atenção necessária para que o estrangeiro realize suas pesquisas a bom grado e tempo útil, pois foi o pedido do irmão de Pereira, através de uma carta enviada por Meyer, que Pereira prometera hospedar o alemão, que partiu de uma terra distante para realizar pesquisas no interior do Brasil.

Atentamos para o fato de que, aliado ao fato de ser estrangeiro, Meyer traz consigo uma carta, que pode ser simbolizada, para o contexto do romance, como uma carta de alforria, que explicaremos melhor no parágrafo abaixo.

Tal como observado por Zenir Campos Reis (1998), o pesquisador alemão Meyer, ao chegar ao rancho de Pereira, solicita abrigo por um dia, ao que é prontamente atendido. No dia seguinte, em conversação com seu hospedeiro, Meyer fala que tem uma carta de um seu amigo, Francisco dos Santos Pereira, que solicita que a entregue a um homem chamado Martinho dos Santos Pereira, em Piumi. E do decorrer da conversa, Pereira tem a notícia de que seu irmão, há muito distante, solicitava que Pereira hospedasse Meyer.

Como se anda neste mundo, hein Sr. Cirino? Quem *haverá* de dizer que este homem, que aqui chegou ontem por acaso e alta noite, havia de trazer na canastra uma carta de um irmão que não vejo há mais de quarenta anos?! [...] que o portador desta é um senhor de muita leitura e vai para os sertões brutos, viajando e estudando países e povos. Veio-me do Rio de Janeiro muito recomendado. Peço que o agasalhe, não como a um *transeunte* qualquer, mas como se fosse eu em pessoa, teu irmão mais velho e chefe da nossa família...[...] Mas como ia lhe dizendo, esta casa é sua. Meu irmão, o meu irmão mais velho deu-me ordem que eu o recebesse como se

fosse ele mesmo em pessoa, o Chico; ...acabou-se. O Sr. é como se fosse dos meus. Não há que ver, é o que ele quer. Entendi logo; o mais é ser muito bronco e, com o favor de Deus, não me tenho nesta conta. O Sr. ponha e disponha de mim, da minha tulha, das minhas terras, meus escravos, gado... tudo o que aqui achar. Parta e reparta... Quem está falando aqui, não é mais dono de coisa nenhuma;... é o Sr... Meu irmão me escreveu, é escusado pensar que não sei respeitar a vontade de meus superiores e parentes (TAUNAY, 1998, p. 58-59).

O pesquisador porta uma carta, documento que lhe confere o direito à estadia necessária para que sua pesquisa seja realizada. É essa estadia, propiciada pela mensagem contida na carta, que fará com que Pereira se ocupe de Meyer. O naturalista é, neste momento, agraciado pela função de portador da carta e mensageiro das boas novas, que indica estar o irmão de Pereira ainda vivo. Meyer tem a função, neste momento, de portador da carta, ser o agente que fará com que a mensagem seja cumprida. Pereira cumpre o desejo da mensagem do irmão, acolhe o mensageiro, recebe o portador das boas novas. Portanto, é o pesquisador, revestido na passageira função de mensageiro, que, naquele momento, modifica o destino do lar dos Pereira, posto que, se o naturalista não tivesse sido acolhido naquele lar, Pereira teria voltado todas as atenções para Cirino, teria se precavido sobre a possibilidade de um namoro entre Cirino e Inocência, não teria se tornado tão amigo de Cirino a ponto de devotar uma quase total confiança no médico.

Então, podemos dizer que, provisoriamente, seria uma carta que, indiretamente, é uma carta de alforria, pois é ela que possibilita a presença de Meyer de modo que as atenções se voltem para ele. A carta carrega uma mensagem de acomodação daquele que facilitará as investidas de Cirino para com Inocência e, conseqüentemente, servirá como ‘álibi’ involuntário para as ações do jovem doutor.

Ao tomar como significado de alforria a carta, portada por Meyer, temos que ela livrará Cirino e Inocência da prisão consistida na tutela de Pereira. Pereira representa uma prisão para Inocência e Cirino e ambos só podem se ver livres com a ocupação de Pereira para com Meyer, então Meyer, os livrará da constante vigia do pai autoritário.

Pereira põe como protetor de Inocência o anão Tico, que, segundo ordens do patrão, deve zelar e cuidar da sertaneja das garras e seduções de qualquer homem que seja. Tico, em seu lugar fixo no quarto de Inocência, representa uma prisão para com a moça e é dessa prisão que Pereira, aos poucos, vai se descuidando.

Tico é um anão mudo e colocado num canto do quarto de Inocência para vigiá-la. Tico, mudo, não consegue falar o que sabe ou suspeita, mas se reserva ao cuidado de se ater a todos os movimentos de Cirino. O anão, aos poucos e escondendo-se dos amantes, presencia ou vê, sorrateiramente, o lento desenrolar do romance entre os dois jovens.

Tico poderia ser considerado uma espécie de guardião. Segunda a tradição de guardiões de contos de fadas, sabemos que é de conhecimento das histórias de reino encantado que os duendes e anões habitam esses reinos a fim de propiciar uma áurea de encantamento ao habitat de príncipes e princesas e como tal, a eles é dado conhecer todas as veredas desse reino.

Tal qual os duendes dos contos de fadas, Tico conhece todas as veredas do romance entre Cirino e Inocência. Ele é uma espécie de confidente e delator do enlace do casal. Sem ele, Pereira não teria conhecimento da fatalidade e traição que ocorreram em seu lar. Tico é um elemento primordial para o trágico desfecho do romance.

Havia toda esta conversa sido atentamente ouvida por alguém: o anão Tico. Viera a pouco e pouco aproximando-se da mesa com os olhos a fulgir. De repente, colocou-se resolutamente entre Manecão e Pereira. [...] Começou então o homúnculo a explicar por gestos vagarosos, mas muito expressivos, que de tudo estava ciente, participando de todos os projetos e do mesmo sentimento de indignação e desespero que enchia os dois ofendidos. Depois, apressando mais a gesticulação e por sons meio articulado, fez ver que Pereira laborava um engano, tão-somente quanto à pessoa. [...] Gesticulou como um possesso; correu para fora de casa; denunciou as entrevistas; reproduziu ao vivo todas as passadas de Cirino; mostrou o lugar do laranjal donde vira tudo, o galho quebrado em razão da sua queda; repetiu o grito que dera; lembrou a cena da madrugada, findando com aqueles tiros; exprimiu-se por sinais tão adequados e tais movimentos de cabeça e fisionomia, que toda a dúvida desapareceu do espírito de Pereira. Então tudo se lhe descortinou claro e deslumbrante, e sua cólera subiu a um grau de violência inexprimível (TAUNAY, 1998, p. 140).

O anão sabe realmente quem é o causador da desistência de Inocência em casar-se com Manecão, então quando Pereira pede para Manecão matar Meyer, o anão gesticula e esclarece todo o engano do pai de Inocência. Tico, neste contexto, não vai ajudar a ‘princesa’ e o ‘príncipe’ a se unirem maritalmente, mas justamente evitar que tal enlace ocorra.

O anão, uma espécie de duende, não se iguala aos anões das histórias de príncipes e princesas, ele não é um elemento conciliador e de equilíbrio, mas o seu contrário. É um duende às avessas, contrário aos anões da Branca de Neve, que ajudam a heroína em todos os momentos, até mesmo quando encontra um príncipe, Tico é uma espécie de anti-herói. Sem a intervenção de Tico, que revela o romance o que presenciara a Pereira e Manecão, talvez o destino dos dois amantes fosse outro.

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

parda sobre calças que, por haverem pertencido a quem quer que fosse muito mais alto, formavam embaixo volumosa rodilha, apesar de estarem dobradas. À cabeça, trazia um chapéu de palha de *carandás* em copa, de maneira que a melena lhe aparecia toda arrepiada e erguida em torcidas e emaranhadas grenhas. – Oh! Exclamou Cirino ao ver entrar no círculo de luz tão estranha figura, isto deveras é um *tico* de gente. – Não *anarquize* o meu Tônico, protestou sorrindo-se Pereira. Ele é pequeno... mas bom. Não é, meu *nanico*?. O homúnculo riu-se, ou melhor, fez uma careta mostrando dentinhos alvos e agudos, ao passo que deitava para Cirino olhar inquisidor e altivo. [...] isto é um diabrete, que cruza este sertão de cabo a rabo, a todas as horas do dia e da noite [...] O anão abanou a cabeça, olhando com orgulho para Cirino (TAUNAY, 1998, p. 40-41).

Compreendemos que a função de Tico, a princípio, é a de proteger a heroína das investidas de um pretendente, observar se há algum pretendente interessado na donzela, guardar o quarto e cuidar da integridade física e moral da mesma. A Tico é depositada a confiança de Pereira, que o investe de certa autoridade, observada quando do encontro de Cirino e o anão.

Tico, que nasceu com uma deficiência na língua, não fala, mas consegue se comunicar através de gestos e da expressão do olhar e é por esse modo de comunicação que deixa claro para Cirino que está a observar seus movimentos. Ele pode ser considerado como um eunuco, visto que não tem atributos físicos nem a autorização de Pereira para cortejar Inocência. Ele é o guardião da donzela, tal como todo guardião necessário a qualquer reino que preserve a ordem do lugar.

Faz-se necessário a presença de um ser inofensivo para adentrar os cômodos internos da casa de Pereira, atributos inerentes ao anão. Então o anão Tico, aparentemente indefeso e sem demonstrar qualquer sinal de ameaça, é o responsável por denunciar o responsável pelo ‘desmantelamento’ do lar de Pereira; é justamente essa aparente fragilidade e falta de ameaças que permitem Tico de adentrar o quarto de Inocência, fator relevante para que ele faça parte da observação do lento envolvimento dos dois jovens.

No momento em que Cirino parece rir-se ou ‘mangar’ dos atributos físicos de Tico, o médico é repreendido por Pereira, que o defende das observações ‘debochadas’ de Cirino em relação ao anão. Essa atitude de Cirino vai ser, no desfecho do romance, castigada pelo nanico, conforme a chamou Cirino. Há certa ‘revanche’ nesse particular, pois é justamente Tico o homem que vai denunciar Cirino, ação que pode ser considerada como uma resposta daquele para as observações maliciosas que Cirino fizera à sua estatura física.

Tico castiga Cirino, fá-lo visível e culpado aos olhos de Pereira, não apenas para evitar que Manecão assassine o homem errado, Meyer, mas também age como maneira de, ‘voluntariamente’, responder ao ultraje sofrido por Cirino quando este zomba dos dotes do anão.

Poderíamos dizer que Cirino e Tico são duas faces, opostas, de uma mesma moeda: a moeda responsável pelo zelo de Inocência. Cirino cuida e trata da doença física e da dependência moral e afetiva que Inocência tem pelo próprio pai. Ele faz com que a donzela liberte-se não apenas da doença que ataca seu corpo, mas também dependência tutelar, que a torna capaz de desejar fugir da casa paterna. Cirino liberta Inocência de uma situação de submissão; Tico zela pela integridade de Inocência na alcova da moça, é um guardião físico, moral e, ao agir dessa maneira, conseqüentemente, faz com que a sertaneja guarde sua honra. Ao proteger a honra de Inocência, Tico protege, também, a honra de Pereira, pois a filha é o espelho do pai que, cautelosamente, cuidara de inserir um ser incapaz de fazer qualquer sedução à filha de seu protetor. Portanto, Tico, ao zelar por Inocência, garante que a ordem e a harmonia antes estabelecidas sejam por ele cumpridas, até o momento em que, surpreendentemente, apesar de todos os cuidados e olhares que o anão tem na figura de Cirino e de Inocência, não impedem que se estabeleça um romance entre os dois jovens.

Ao estudarmos o modo como caminha os eventos no enredo do nosso *corpus* de trabalho, percebemos que há certa eloquência, ou coincidência na forma de agir, presente nos personagens Pereira, Manecão e Tico. Estes três homens representam o que há de mais característico no homem sertanejo: o amor ou o respeito às tradições patriarcais, revestidas na honra da palavra empenhada, na discricão para com as mulheres, na defesa do lar e na manutenção da integridade físico-pessoal das donzelas. Estes são os preceitos que regem, há décadas, as ações, tornadas em virtudes, do homem do sertão tipicamente arcaico ou tradicional. Opor-se a alguma dessas leis que regem a vida cotidiana do bom homem sertanejo é desrespeitar todo um modo de vida e, principalmente, ‘blasfemar’ uma dessas entidades formadoras do modo de vida e do caráter deste brasileiro, habitante de paragens distantes e detentor de uma íntima relação e profundo conhecimento habitat natural dos cerrados e das caatingas.

Pereira é a representação de um sertanejo altamente ligado às tradições, que ainda acredita no casamento arranjado e oferece estadias a viajantes desconhecidos. Acordo firmado e acertado, não pode ser quebrado, segundo os moldes deste sertanejo, daí a forte perseverança em manter o pacto feito com Manecão de casá-lo com Inocência. Pereira, pelo respeito à palavra dada e, como todo bom sertanejo, não cogita na possibilidade de ver um acordo seu quebrado, principalmente partindo de pessoas tão próximas como Cirino e Inocência. Por essa razão, a grande dificuldade em perceber o engodo de Cirino. Pereira não apenas se vê traído por seu hóspede como também sente por direito líquido e certo que tal traição seja punida.

A vingança de Pereira não é apenas uma vingança física, mas moral. Pereira não é traído fisicamente, mas da pior maneira que um ser humano pode ser traído: a traição da confiança de um amigo. Pereira já tinha em Cirino um aliado para confidenciar suas desconfianças sobre Meyer, permitiu que o médico adentrasse o quarto da filha noiva e ficasse a sós com ela alguns instantes e também contava as impressões sobre Manecão; portanto, tal foi a decepção e a raiva que Pereira sentiu por Cirino ao saber que este era o responsável pela resistência de Inocência em casar-se com Manecão, que não viu outro meio de se vingar a não ser com a morte do malfeitor. Desta maneira, podemos dizer que Pereira foi duplamente traído, pelo médico e pelo amigo, pois Cirino, inicialmente requerido por Pereira para tratar de Inocência, adquire uma confiança e amizade tão significativa a ponto do anfitrião não temer pela presença do doutor. Daí, o profundo sentimento de golpe:

– Meu Deus, exclamou com dor, em que mundo vivemos nós? Um homem entra na minha casa, come do que eu como, dorme debaixo do meu teto, bebe da água que carrego da fonte, esse homem chega aqui e, de uma morada de paz e de honra, faz um lugar de desordem e vergonha! Não, mil raios me partam!... Não quero mais saber que esse miserável respire o ar que respiro. Não! Mil vezes, não! E desde já enxoto a canalhada que trouxe, gente do inferno como ele!... Hei de cuspir-lhes na cara... Pinchá-los fora como cães que são!... Ladrões!... (TAUNAY, 1998, p. 141).

Manecão, o noivo de Inocência, aparece no fim do romance já em visita a sua noiva. Então, quando é desprezado por ela sente-se ultrajado, pois não é de feitio das moças sertanejas recusarem um noivo já indicado pelo pai, principalmente quando o casamento está prestes a ser realizado, como é o caso em questão. Desta feita, Manecão sente-se não apenas rejeitado, mas ultrajado no seu brio de homem. Manecão é duas vezes ultrajado: quando é rejeitado por Inocência e quando esta prefere a morte a casar-se com ele. É a duplicidade de um castigo não merecido, a traição da noiva e de um homem tido como respeitador, pois Cirino, na condição de doutor, já tem por essa razão o respeito de seus pacientes.

Ao assassinar Cirino, Manecão tira de Inocência o direito à liberdade, a possibilidade de ser independente, o desejo de poder escolher um noivo. Então, ao atingir Cirino, Manecão atinge sua própria noiva, pois nega à sertaneja o direito ao livre arbítrio, a liberdade silenciosa de uma borboleta, que se isola pelo tempo necessário para sofrer as modificações necessárias rumo à liberdade.

A MULHER DO GRANDE SERTÃO MATOGROSSENSE

Mulher é gente tão infeliz...

Diadorim

A literatura brasileira, nos primórdios de sua escrita, tinha no modelo clássico a sua representação do feminino. A mulher era casta, idealizada, colocada em uma posição distante ou até mesmo intocável. Após várias representações desse molde feminino, necessitou-se, conforme o progresso da sociedade brasileira, da modificação ou atualização da representação desse universo feminino.

A mulher brasileira, em nossa literatura, desempenhou vários papéis. Ela foi, em diferentes épocas, representada como rainha, princesa, ninfa, virgem, santa, diabólica, prostituta, fiel, infiel, interesseira, escrava, guerreira, matrona. E dentre essas representativas figuras, sua origem ou posição social também não foi de todo olvidada.

Considerando a diversidade regional do nosso país continental, os romancistas atentaram para o estabelecimento ou a escritura de diversas regiões do Brasil, dentre as quais, o ambiente foi pano de fundo no desenvolvimento de vários enredos. Tivemos mulheres descritas no meio urbano, rural, no agreste, na fazenda, nas matas; e, dentre essas mulheres, uma desempenhou um papel relevante: a sertaneja.

A mulher sertaneja é representativa do interior do Brasil, considerando sertão a região não apenas pela estiagem, mas a peculiaridade de estar intimamente ligada ao meio rural. A sertaneja não é fazendeira. Ela é filha das regiões mais afastadas do litoral.

Em *Inocência*, temos a personagem homônima do romance. Inocência é uma jovem sertaneja que, no primeiro momento de sua aparição, é-nos revelado que a mesma encontra-se doente. A jovem sertaneja, apesar de debilitada, é descrita como extremamente bela. A doença não apaga seu brilho e carisma e nem impede que por ela Cirino se enamore. Acreditamos que a doença serviu como para demonstrar que a beleza da sertaneja ultrapassa qualquer mal físico.

Segundo Antonio Candido (1998), as personagens do romance *Inocência* foram baseados em figuras reais tomadas por Taunay quando este viajou à Vila de Santana; entretanto, as personagens, mesmo sendo vistas por um leitor leigo, adquirem vida própria.

Conforme o crítico literário, os protagonistas do enredo sofrem alterações para adquirir peculiaridades próprias.

Considerando as afirmações de Antonio Candido, observamos as personagens utilizando a perspectiva em que o crítico utilizou na descrição das personagens de **Inocência**.

Ao analisar a protagonista, achamos necessário considerar, primeiramente, as circunstâncias que rodeiam a jovem. Inocência, num primeiro momento em que nos é apresentada fisicamente, o dia já escurecia. Há uma penumbra em torno do quarto, na ocasião em que Cirino a encontra. A penumbra faz com que o meio ambiente adquira um ar misterioso, de indefinição, reticências, frases inconclusas, ou seja, uma área propícia à imaginação e ao devaneio.

Quando Cirino penetrou no quarto da filha do mineiro, era quase noite, de maneira que, no primeiro olhar que atirou ao redor de si, só pode lobrigar, além de diversos trastes de formas antiquadas, uma dessas camas, muito em uso no interior; altas e largas, feitas de tiras de couro engradadas. Estava encostada a um canto, e nela havia uma pessoa deitada (TAUNAY, 1998, p. 39).

O fato de ser *quase* noite nos transmite a impressão de algo inconcluso. Se fosse dia, tudo estaria às claras; se noite, seria tudo escuro. Teríamos o dia ou a noite como momentos da aparição de Inocência, tempos definidos do ciclo de 24 horas. Mas não é de dia ou de noite em que surge Inocência. A jovem sertaneja surge na passagem do tempo da fase do dia para a fase da noite, no momento da indefinição do tempo.

Se Inocência, ao final do romance, tem seu nome aplicado para definir um novo gênero de borboleta descoberta pelo pesquisador Meyer, a *Papilio Innocentia*, concluímos que há uma relação entre a penumbra ou indefinição do tempo em que surge Inocência ante nossos olhos e sua escolha para homenagear uma borboleta, igualando-a a esse inseto.

‘ O que há de mais digno de admiração, dizia *O Tempo (Die Zeit)*, em toda a imensa e preciosíssima coleção trazida pelo Dr. Meyer das suas viagens, é sem contestação uma borboleta, gênero completamente novo e de esplendor acima de qualquer concepção. É a *Papilio Innocentia*... [...] foi graciosa homenagem à beleza de uma donzela (*Mädchen*) dos desertos da província de Mato Grosso (Brasil), criatura, segundo conta o Dr. Meyer, de fascinadora formosura’ (TAUNAY, 1998, p.147-148).

Inocência foi homenageada e igualada a uma borboleta, a *Papilio Innocentia*, e, conforme o conhecimento que temos do desenvolvimento das borboletas, é sabido que esses insetos passam por algumas fases desde o estágio de ovo até tornarem-se adultos. A primeira fase é a do ovo; a segunda, é a de lagarta, época em que se movimenta em busca de alimento,

come geralmente folhas para crescer e guardar energias; a terceira, chamada de pupa ou crisálida, é o período em que a lagarta fica envolta em um casulo em repouso, sem se alimentar, sofrendo transformações em seu corpo para, finalmente, romper o casulo quando atingir o estágio de adulto e com suas asas alcançar a sua liberdade.

A descrição das fases de desenvolvimento de uma borboleta foi utilizada para aplicar a relação que Inocência teria com as borboletas. Sabemos que a primeira vez que Cirino avista Inocência ela encontra-se na penumbra do quarto, sem alimentar-se, doente e em repouso por conta de sua enfermidade. Comparando ao estágio de uma borboleta, podemos dizer que Inocência está em fase de pupa, no período em que há uma pausa em seus movimentos, ocorrendo transformações para alçar sua liberdade.

Caía então luz de chapa sobre ela, iluminando-lhe o rosto, parte do colo e da cabeça, coberta por um lenço vermelho atado por trás da nuca [...] Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces (TAUNAY, 1998, p. 39).

É a enfermidade de Inocência a causa para que a heroína conheça Cirino. O quarto de Inocência, na penumbra, assemelhasse ao exterior escuro do tecido externo de uma pupa. Se antes do encontro com Cirino a jovem revelava-se condescendente, através do seu silêncio, com a decisão do pai em casá-la com Manecão, a partir do momento em que a jovem conhece Cirino seu destino será alterado. O encontro dos dois jovens vai despertar na sertaneja novos sentimentos. Haverá uma modificação na estrutura interna (nos sentimentos) da protagonista e do doutor.

De um lado da porta ficou ela; do outro Cirino, ambos tão enleados e cheios de sobressalto que davam razão às olhadas de espanto com que os encarava Tico, empertigado bem defronte dos dois em suas encurvadas perninhas [...] Neste momento tomara Cirino o pulso de Inocência e, sem pensar no que fazia, quebrando a débil resistência da menina, cobrira-lhe de beijos o braço e a mãozinha que havia segurado (TAUNAY, 1998, p. 74).

Desde o primeiro encontro, a fala de Cirino é um convite à realização das ordens por ele recomendadas. O médico incentiva Inocência a certas ações, a exemplo de soltar o lenço que a jovem tem prendendo os cabelos, leva-a a tomar medicamentos, mas não podemos esquecer que todos esses cuidados têm por intenção aproximar-se mais ainda da donzela.

Como comportamento exemplar de uma obediente filha, Inocência atende às recomendações de Cirino; entretanto, é observável que, (in)conscientemente, as ordens do

doutor bem como a realização destas por parte da protagonista indicam uma obediência agora a um novo homem, Cirino, deixando que seu pai adquira um outro patamar na consideração de Inocência.

– Por que amarrou esse lenço? Perguntou em seguida o moço. – Sente dor de cabeça? –Nhor-não. – Tire-o, pois: convém não chamar o sangue; solte, pelo contrário, os cabelos. Inocência obedeceu e descobriu uma espessa cabeleira, negra como o âmago da cabiúna e que em liberdade devia cair até abaixo da cintura. Estava enrolado em bastas tranças, que davam duas voltas inteiras ao redor do cocuruto. [...] Neste entrementes tomara Cirino o pulso de Inocência e, sem pensar no que fazia, quebrando a débil resistência da menina, cobrira-lhe de beijos o braço e a mãozinha que havia segurado [...] E preparando rapidamente o medicamento apresentou-o a Inocência, que sem hesitação o sorveu todo. Deixe-me um pouco, exorou com ternura Cirino, um pouco só... Se é tão mau... sofra eu também (TAUNAY, 1998, p. 40; 74-75).

Ao cumprir as recomendações ou ordens de Cirino, podemos inferir que Inocência vai libertando-se, sem o perceber, do laço paterno, mas essa libertação, nesse momento, não pode ser vista como uma ameaça à ordem paterna, senão como uma aprendizagem ou referência ao que poderá ocorrer num futuro próximo.

A protagonista começa a cumprir as recomendações do médico desconhecido para, algumas horas depois, de paciente que segue as indicações de um doutor, tornar-se como que refém das investidas de um rapaz apaixonado. Logo, ela será refém de um amor que também a preenche, pois passa a corresponder a esse sentimento na mesma proporção.

As visitas passageiras de Cirino ao quarto de Inocência, os diálogos rápidos, o cuidado que os dois jovens têm em não serem vistos ou ouvidos, os breves toques físicos nas mãos, as entrevistas às escondidas na escuridão da noite, tudo são indícios perceptíveis da lenta modificação que ocorre, num primeiro plano, nos sentimentos de Inocência para, aos poucos e imperceptivelmente, revelar-senas ações e decisões da donzela.

Inocência não aparecia. Mal saía do quarto, pretextando recaída de sezões: entretanto, não era o seu corpo o doente, não; a sua alma, sim, essa sofria morte e paixão; e amargas lágrimas, sobretudo à noite, lhe inundavam o rosto [...] Hei de ir, dizia então com olhos a chamejar, à igreja, mas de rastos! No rosto do padre gritarei: Não, não!... Matem-me ...mas eu não quero... Quando a lembrança de Cirino se lhe apresentava mais viva, estorcia-se de desespero. A paixão punha-lhe o peito em fogo... (TAUNAY, 1998, p. 128).

A primeira reação que Inocência demonstra que não mais é a filha obediente e submissa à ordem paterna, é quando ela reage às investidas de seu noivo Manecão, quando este a interpela sobre o casamento; a segunda reação ocorre no momento em que,

visivelmente decidida e num ímpeto de decisão de libertar-se, ou reação àquela ordem vigente.

À resposta de Manecão, levantou-se rápida Inocência e, como que acastelando-se por detrás da sua cadeira, exclamou: – Eu?... Casar com o senhor?! Antes uma boa morte!... Não quero ...não quero... Nunca...Nunca... Manecão bambaleou. Pereira quis pôr-se de pé, mas por instantes não pode (TAUNAY, 1998, p. 138).

Ao comparar a jovem Inocência com as borboletas, foi útil aplicarmos que o estágio de pupa das borboletas seria, por analogia, o isolamento da heroína em seu quarto quando do momento da doença. Essas transformações farão com que Inocência desafie seu pai, desobedecendo-lhe com efusão.

De repente o pranto de Inocência cessou. Desvencilhou-se dos braços do pai e, de pé diante dele, encarou-o com resolução: Papai, sabe por que tudo isto? – Sim. – É porque eu... não devo... – Não devo o quê? – Casar. [...] Revestiu-se de toda coragem. – Sim, meu pai, este casamento não deve fazer-se... - Você está doida? Observou Pereira com fingida tranquilidade (TAUNAY, 1998, p. 129).

Inocência ora pela intercessão dos santos para ajudá-la no desafio de confrontar o pai, contrariando-o na firme decisão de casá-la com Manecão. Esse ato de Inocência reflete um pouco da forte religiosidade que estava presente (e ainda está) nas casas da gente do interior do Brasil. Observamos, nessa eventualidade, uma volta às raízes dos colonizadores europeus, que trouxeram para o meio da gente indígena a crença no cristo crucificado e, conseqüentemente, o apelo aos santos como agentes intermediários do diálogo entre os seres pecados da terra e o Deus onipresente num lugar inacessível ao homem comum.

– *Minha Nossa Senhora* mãe da Virgem que nunca pecou, ide adiante de Deus. Pedi-lhe que tenha pena de mim... que não me deixe assim nesta dor cá de dentro tão cruel. Estendei a vossa mão sobre mim. Sé é crime amar a Cirino, mandai-me a morte. Que culpa tenho eu do que me sucede? Rezei tanto, para não gostar deste homem! Tudo... tudo... foi inútil! Por que então este suplício de todos os momentos? Nem sequer tem alívio no sono? Sempre ele... ele! (TAUNAY, 1998, p. 128).

O recurso utilizado por Inocência de pedir a intercessão dos céus para auxiliá-la a encontrar uma saída para o suplício do amor que tem por Cirino, é a segunda alternativa usada pela moça para obter êxito na decisão de ficar com seu escolhido. A primeira alternativa pensada pela jovem é a de solicitar a ajuda de seu padrinho, o major Cesáreo, por intermédio de Cirino, pois só seu padrinho talvez tivesse o poder, no plano terreno, de modificar seu destino, intercedendo, junto a Pereira, pela união dos dois jovens, conforme crê a heroína.

Foi ela quem primeiro rompeu o silêncio. – Ah! Meu Deus, se o padrinho quisesse!... – Seu padrinho? Perguntou Cirino. Quem é?... quem é ele? – Um homem que mora para lá das Parnaíbas, já nos terrenos Gerais. – Onde?... É longe?... – Meio longe, meio perto... [...] – E como se chama ele? – Antônio Cesário... Papai lhe deve favores de dinheiro e faz tudo quanto ele manda... Se dissesse uma palavra, Manecão *haverá* de ficar atrapalhado... (TAUNAY, 1998, p. 114).

Assim que Inocência passa - no que se refere à busca de ajuda para conciliar sua situação com Cirino - do plano espiritual para o terreno, procurando em seu padrinho um ponto de apoio para o bom desfecho do seu relacionamento com Cirino. Essa passagem do plano espiritual para o terreno pode ser considerada como uma mudança de como a jovem pode ser vista a partir deste momento. Antes de conhecer Cirino Inocência não tinha pensamentos ‘impuros’ sobre a relação entre um homem e uma mulher, era conhecedora apenas da fiel obediência ao pai, ao noivo e às leis que regem essas relações, mostrando ser, nas entrelinhas, conservadora e condescendente com as decisões tomadas pelos homens que a rodeavam. Ela não questionava a ordem da hierarquia familiar, baseada no sistema patriarcal, presente na maioria das regiões interioranas do Brasil bem como no interior mato-grossense, região em que se passa o enredo do romance analisado.

Vendo-se cercada pelo pai e pelo noivo, sem a possível ajuda de quem quer que seja, em sua casa, de pessoa confiável para revelar seu segredo e solicitar apoio, Inocência apela para outro recurso, que é a intercessão divina. Ela passa seu apelo para o plano espiritual, esperando que a Virgem Maria a auxilie em sua firme decisão de ficar com o médico.

Observamos que para o sucesso de um bom desfecho para o romance da sertaneja com o doutor viajante, é necessário que haja, segundo Inocência, a ajuda de alguém exterior às suas relações pessoais, seja essa pessoa seu padrinho Cesário ou a Virgem Maria. A busca da ajuda desses dois agentes externos ao lar de Pereira revela certo distanciamento dos padrões tradicionais vigentes à época do enredo.

É relevante observarmos que, mesmo apelando à intercessão divina, Inocência não dispensa a possível ajuda de seu padrinho, nutrindo por essa alternativa a crença de que haverá uma solução para o impasse dos dois amantes.

Uma atenta observação no romance objeto do nosso estudo revelará, também, que Inocência é a única personagem feminina presente no romance, afora a presença, em sonho, de sua mãe, aparição esta inventada pela protagonista, a referência à avó de Inocência, feita por Pereira e a uma princesa. Há possivelmente uma justificativa para a não aparição de outras personagens femininas no romance. Essa peculiaridade pode ser justificada pelo fato de que o romance condiz com a visão ‘machista’ da mulher na época em questão. A ausência de

outras personagens femininas poderiam confirmar que, naquela sociedade, quem dita as regras são os homens, únicos responsáveis pela manutenção da ordem e detentores do poder de decisão sobre o destino das mulheres, que seriam tidas como pessoas incapazes ou incompetentes para exercerem determinadas funções na sociedade.

– Nem o Sr. imagina... às vezes, aquela criança tem lembranças e perguntas que me fazem *embatucar*... Aqui, havia um livro de horas da minha defunta avó... Pois não é que um belo dia ela me pediu que lhe ensinasse a ler?... Que ideia! Ainda há pouco tempo me disse que quisera ter nascido princesa... Eu lhe retruquei: E sabe você o que é ser princesa? Sei, me *secundou* ela com toda a clareza, é uma moça muito boa, muito bonita, que tem uma coroa de diamantes na cabeça, muitos *lavrados* no pescoço e que manda nos homens... Fiquei meio tonto. E se o Sr. visse os modos que tem com os bichinhos?!... Parece que está falando com eles e que os entende...(TAUNAY, 1998, p.38).

As únicas referências feitas a mulheres são sobre mulheres não presentes, fisicamente, no romance. A bisavó de Inocência é citada por Pereira quando este conta a Cirino que Inocência, ao ver ou ter conhecimento de certo livro, pede ao pai que a ensine a ler. A avó de Pereira poderia ser considerada como uma personagem externa ao enredo, mas que tem importância interna por que o fato de ela possuir um livro revela o início de certa predisposição para observar o mundo com outros olhares. O fato da bisavó de Inocência possuir um livro revela um estranhamento no enredo, posto que, se ela possuía um livro, indica uma predisposição de rebeldia para com o sistema vigente, pois não era comum as mulheres lerem. O fato de Pereira ter uma avó que possuía um livro pode indicar que há muito que os homens de sua família eram questionados sobre certas questões da sociedade de então. Então fica o questionamento, se a avó de Pereira de fato sabia ler, ou apenas também tinha vontade de fazê-lo como a filha de Pereira. Este fato revela que, no lar dos Pereira, era permitida a passagem de livros, mas apenas funcionando como um convite aos questionamentos do porquê de certas garantias individuais ou sociais, mas não permitido o acesso à leitura e sua efetiva leitura e compreensão.

Então podemos aferir que a relação que o livro da bisavó de Inocência tem para com esta é uma relação de incentivo à leitura, considerada pelo pai de família como uma atitude de rebeldia, questionamento, desmoralização, ultraje aos ditames do bom andamento familiar de um lar de respeito. Pereira, em seu ímpeto de homem que rege as leis de seu lar, assusta-se ou fica surpreso com a solicitação de sua filha para que a ensine a ler, como expressa em seu ‘*Que ideia!*’, pois esta interjeição indica uma repreensão à possibilidade de uma moça querer aprender a ler.

É importante não esquecer que, segundo a tradição arraigada do homem habitante do sertão brasileiro, as moças não são condenadas pelo fato destas lerem, mas sim pela possibilidade de se tornarem potenciais leitoras e escritoras de bilhetes ou cartas de amor de cavalheiros que não sejam seus prometidos noivos, daí ser esta a justificativa da discordância de Pereira em fazer com que Inocência seja alfabetizada.

Constatamos que foram tirados de Inocência dois direitos de potencial valor: primeiramente, o de ser alfabetizada; depois, o de escolher um noivo. A possível alfabetização da heroína constitui ameaça subjetiva à ordem estabelecida por Pereira, revelando uma possibilidade de quebra da autoridade paterna, mediante o fato da donzela poder ser descaminhada se adquirir outros conhecimentos e ideias, presentes nos livros, que não os do patriarca.

Outro direito retirado de Inocência é o de poder escolher um futuro marido como foi dito. O cerceamento deste revela um comportamento extremamente arraigado aos costumes tradicionais, em que o casamento arranjado é prática comum no interior nordestino; então é considerado normal o fato de Inocência estar prometida. Mas esse direito de escolha é colocado em xeque quando a protagonista enfrenta seu noivo, Manecão, e o seu pai, Pereira, numa clara posição de desobediência ao regime matrimonial em voga.

A outra personagem feminina, que atua como referência de mulher emancipada nas palavras de Inocência, é uma princesa que, segundo a heroína, é uma mulher bonita, com muitos diamantes e que manda nos homens. Inocência, ao referir que uma princesa manda nos homens, provoca uma indignação em seu pai, pois Pereira, em hipótese alguma, é um homem que aceitaria a ordem de uma mulher, segundo suas convicções de senhor de seu lar.

A referência a uma princesa que manda nos homens delimita o campo de fragilidade e de fortaleza presentes numa mulher. Tradicionalmente consideradas como donzelas sensíveis, meigas e desprotegidas, na referência que Inocência faz a uma determinada princesa, ela constata ou ‘inventa’ que a princesa é uma *mulher que manda nos homens*. Essa observação da protagonista transpõe os limites de definição do que seja uma mulher desprotegida a exemplo de uma princesa. Uma princesa seria, justamente por conta de sua aparência frágil, bela e exposta às malícias de um homem, capaz de captar os cuidados daquele(a)s que a rodeiam.

Ao tomar as definições do que seja uma princesa no conceito de Inocência, constatamos que a heroína é tratada como uma princesa também, visto que a mesma, doente em seu quarto e necessitando de cuidados específicos, tornar-se-ia maleável às investidas de pessoas de má índole; este seria um motivo e justificativa para que seu pai se tornasse uma

pessoa desconfiada, cautelosa, receosa em permitir que estranhos adentrem o quarto da filha. Então o quarto que abrigava a donzela doente seria um lugar sagrado, não apenas pelo fato de lá estar uma jovem solteira, mas também porque ela está doente e, portanto, necessita de cuidados redobrados e vigilantes.

– Sr. Cirino, eu cá sou homem muito bom de gênio, muito amigo de todos, muito acomodado e que tenho o coração perto da boca, como vosmecê deve ter visto... – Por certo, concordou o outro. – Pois bem, mas... tenho um grande defeito; sou muito desconfiado. Vai o doutor entrar no interior da minha casa e... deve portar-se como...(TAUNAY, 1998, p. 35).

Inocência é considerada por seu pai como uma menina frágil tal qual uma redoma de vidro, mas sua fragilidade não está associada ao fato dela realmente ser frágil, mas à facilidade com que ela seria supostamente envolvida por um homem a tal ponto que fizesse sua casa tornar-se um lugar vergonhoso, degradando os que estariam à sua volta e possivelmente transgredir as leis morais impostas pelo mesmo. Inocência, pelo fato de ser mulher, teria a capacidade de envergonhar o lar paterno, pois a donzela, em tal sociedade sertaneja, representa a honra do patriarca e a transgressão dos bons costumes bem como a da castidade até o casamento seriam capazes de desonrar a casa do pai.

– Esta obrigação de casar as mulheres é o diabo!... Se não tomam estado, ficam *jururus* e *fanadinhas*...; se casam podem cair nas mãos de algum marido malvado... E depois, as histórias!... Ih, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo pode quebrar... Enfim, minha filha, enquanto solteira, honrou o nome de meus pais... O Manecão que se aguenta, quando a tiver por sua... Com gente de saia não há que fiar... Cruz botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho. [...] Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata a prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionalizado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho (TAUNAY, 1998, p. 36).

A protagonista está enquadrada, segundo Pereira, como uma moça que ainda possui resquícios de uma menina educada nos moldes tradicionais, que significam a preponderância do bom e recatado comportamento das jovens solteiras; entretanto, ele acredita que há uma crescente e visível deterioração dos valores morais antes respeitados pelas jovens de então. A mulher sertaneja dos tempos atuais estaria corrompendo-se, lentamente, rumo a um fim desastroso. Por esse motivo, a justificativa do cuidado e da vigilância exercidos para com sua filha.

Inocência é sutilmente comparada às moças da modernidade. Segundo essa comparação, haveria, nas entrelinhas dessa referência, um entendimento de que a heroína não se iguala às moças da cidade, seja no modo de vestir-se, portar-se para com os homens e frequência aos bailes. Entretanto, Pereira constata que há uma nítida tendência das moças da cidade se afastarem dos preceitos compartilhados e vividos no seio do mundo rural. Ele constata que há uma nítida distância ou diferença entre o comportamento das jovens da cidade e as do interior de sua cidade. Portanto, as jovens estariam fadadas a se comportarem a bel prazer do meio em que frequentam. A sertaneja do interior brasileiro estaria ou mais acostumada aos modos de vida do interior ou apenas conformadas com sua posição na sociedade interiorana do lugar em que habita.

– Eu repito, disse ele com calor, isto de mulheres, não há que fiar. Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau... Contaram-me que hoje lá nas cidades... arrenego!... não há menina, por pobrezinha que seja, que não saiba ler livros de letra de fôrma e garatujar no papel... que deixe de ir a *fonçonatas* com vestidos abertos na frente como *raparigas fadistas* e que saracoteiam em danças e falam alto e *mostram os dentes* por dá cá aquela palha com qualquer *tafulão* malcriado... pois pelintras e beldroegas não faltam... Cruz!... Assim, também é demais; não acha? Cá no meu modo de pensar, entendo que não se maltratam as coitadinhas, mas também é preciso não dar asas às formigas... Quando elas ficam taludas, atamanca-se uma festança para casá-las com um rapaz decente ou algum primo, e acabou-se a história. [...] Pobrezinha... Por esta não há de vir o mal ao mundo... É uma pombinha do céu... Tão boa, tão carinhosa!... E feiticeira!!! Não posso com ela... só o pensar em que tenho de entregá-la nas mãos de um homem, bole comigo todo... É preciso, porém. Há anos... devia já ter cuidado nesse arranjo, mas... não sei... cada vez que pensava nisso... caía-me a alma aos pés. Também é menina que não foi criada como as mais... Ah! Sr. Cirino, isto de filhos, são pedaços do coração que a gente arranca do corpo e bota a andar por esse mundo de Cristo (TAUNAY, 1998, p. 37).

Outra personagem feminina que atua numa posição de ‘personagem onisciente e onipresente’ é a mãe da heroína. Inocência conta a seu pai que teve um sonho com sua falecida mãe e que, neste sonho, é aconselhada a evitar a enlaçar-se com Manecão, pois tal união acarretaria sofrimento e infelicidade. Este estratagema de utilizar um recurso sobrenatural para evitar o matrimônio com Manecão revela uma ligação com algo místico, que interliga o plano terreno com o espiritual.

Num primeiro momento de aflição, Inocência recorre à intercessão divina, da Virgem Maria; num segundo momento, ela recorre à lembrança da mãe em forma de espírito, aparição esta feita em sonho. Observamos que a mãe pode ser equiparada à Virgem Maria no que se refere ao plano espiritual por que ambas só são acessíveis a Inocência num plano extraterreno, sem possibilidade de contato físico, real. Inocência cresceu sem a mãe, que falecera quando a

ela era ainda criança, então o único meio de ter o contato e comunicação com sua mãe é nesse plano espiritual. Há nessa espiritualidade a peculiaridade de que tudo que é conversado nesse plano tornar-se sagrado, sem questionamentos ou interferências nas suas decisões. Por isso, Inocência utiliza deste artifício para tentar se desvencilhar da firme decisão do pai em casá-la com Manecão.

A descrição física que Inocência faz da aparição da mãe é a de uma pessoa branca vestida de azul, tal qual as vestimentas da Virgem Maria. Por esse estratagema, ao de equiparar a mãe a uma santa, Inocência intenciona comover seu pai, homem rude, mas que tem respeito aos santos e às leis divinas, como o faz, em grande maioria, todo sertanejo de boa índole e reputação. Então, era de se esperar que dessa maneira, sua filha o removesse da firme decisão de uni-la em casamento por ela não aceitar.

Sim, meu pai, este casamento não deve fazer-se... – Você está doida? Observou Pereira com fingida tranquilidade. Prosseguiu então Inocência com muita rapidez, as faces incendiadas de rubor: – Conto-lhe tudo papai... Não me queira mal... Foi um sonho... Neste sonho, ouviu, papai? Minha mãe vinha descendo do céu... Coitada! Estava tão branca que metia pena... Vinha *bem limpa*, com um vestido todo azul... leve, leve! [...] – Mas você não a conheceu! Morreu, quando você era *pequetita*... – Não faz nada, continuou Inocência, logo vi que era minha mãe... Olhava para mim tão amorosa!... Perguntou-me: – *Cadê seu pai?* Respondi com medo: Está na roça; quer mecê, que ele venha? – Não, me disse ela, não é *perciso*; diga-lhe a ele que eu vim até cá, para não deixar Manecão casar com você, porque há de ser infeliz... muito!... muito!... [...] Depois... disse mais... Se esse homem casar com você, uma grande desgraça há de entrar... nesta casa que foi minha e onde não haverá mais sossego. Bote seu pai bem sentido nisso. E sem mais palavra, sumiu-se como uma luz que se apaga (TAUNAY, 1998, p. 130).

Observamos que a mãe de Inocência surge *leve e limpa*, e desaparece tal qual uma *luz que se apaga*. A referência à leveza e limpeza da mãe podem representar o desejo inconsciente de que a própria heroína deseje que seu sentimento por um homem estranho, não permitido ou aprovado por seu pai, seja um sentimento puro, leve e limpo, pois Inocência, apesar de tudo, é uma filha criada de forma a obedecer e acatar as decisões do pai. Assim sendo, em sua íntima consciência, estaria Inocência infringindo uma lei paterna, sagrada. Ela estaria sujando a memória do seu pai quando o contraria nessa questão do casamento. Por esse motivo, Inocência tem a necessidade de ter na mãe a leveza e a pureza que não mais encontra em si.

Outra descrição feita à mãe de Inocência abrange o fato de que esta *sumiu-se como uma luz que se apaga*. A luz é a luz divina ou luz espiritual, também pode ser considerada como simbolismo do conhecimento, do bem, da verdade e da vida. No outro extremo, há a referência à escuridão quando a mãe da heroína desaparece. Então consideramos que há luz e

escuridão contidas em uma mesma pessoa. Entretanto, inferimos que a mãe de Inocência serviria como um espelho para refletir o que ocorre no inconsciente de sua filha.

Podemos considerar, também, que a escuridão serve para indicar que Inocência está em uma situação crítica, envolta numa nuvem escura, sem possibilidade de libertar-se de tal situação. A luz representa as trevas, o castigo e a morte. A escuridão também é um fator presente e importante para que as borboletas, em sua fase de casulo, sofrem as modificações internas necessárias para o bom desenvolvimento da futura borboleta, que irá libertar-se do casulo e alçar o voo da liberdade que, neste momento, visualizará a luz do dia.

A mãe de Inocência desaparece como *uma luz que se apaga*. A referência à luz é significativa posto que, para Inocência, sua mãe poderia tornar-se uma luz de salvação, uma confidente e consequente aliada para convencer Pereira a aceitar o seu romance com Cirino. A luz, que significa a vida, o conhecimento, a salvação e a liberdade no sistema mítico de simbologia, pode ser uma analogia à liberdade desejada por Inocência. Tal qual uma borboleta que, ao libertar-se do casulo, vê a luz dos raios do sol, assim deseja Inocência ver os vindouros dias. Ela anseia pela luz da liberdade, a visão do azul do céu, presente no manto de Maria e nas vestes de sua falecida mãe.

A possibilidade de Inocência convencer Pereira, utilizando a estória da aparição da falecida esposa deste, proporciona um momento de suspense e deixa o leitor convicto de que o problema dos dois amantes está prestes a ser resolvido. Entretanto, a reação de Pereira causa surpresa, faz pensarmos que ele acreditará na estória de Inocência, que conta ter sonhado com sua mãe. Mas eis que, a desconfiança sempre presente em Pereira o faz utilizar de um ardil para confirmar a veracidade de tal sonho. Inocência, ao ser desmentida, torna-se mais uma vez prisioneira das decisões do patriarca, num nítido confronto de poder e mandonismo.

Inocência torna-se vítima de sua própria mentira, cai na armadilha da pergunta do pai sobre a cicatriz que a mãe tinha no rosto. A jovem retrai-se diante de tal engodo, numa nítida expressão de dor e sofrimento, sentimentos que irão persegui-la até o fim de sua vida. Inocência, desde o momento em que conhece Cirino, está sempre rodeada dos sentimentos de dor e amargura.

Cravou Pereira olhar inquiridor na filha. Uma suspeita lhe atravessou o espírito. – Que sinal tinha sua mãe no rosto? Inocência empalideceu. Levando ambas as mãos à cabeça e prorrompendo em ruidoso pranto, exclamou: - Não sei... eu estou mentindo... Isto tudo é mentira! É mentira! Não vi minha mãe!... Perdão, minha mãe, perdão! E, caindo de bruços sobre a cama, ficou imóvel com os cabelos esparsos pelas espáduas. Contemplou-a Pereira largo tempo sem saber que pensar, que dizer. Súbito se inclinou sobre o corpo da filha e ao ouvido lhe segredou com muita energia: - *Nocência*, daqui a bocadinho Manecão chega da roça... Você há de

ir para a sala... se não fizer boa cara, eu a mato. E erguendo a voz: - Ouviu? Eu a mato!... Quero antes vê-la morta, estendida, do que... a casa de um mineiro desonrada... Às pressas saiu do quarto, deixando Inocência na mesma posição. – Pois bem, murmurou ela, já que é preciso... morra eu! (TAUNAY, 1998, p. 130).

Confessada a mentira, Inocência atém-se a acatar o fim que a aguarda. As três mulheres citadas no romance: a bisavó e a mãe de Inocência, além de uma princesa, são as mulheres que, por apresentarem comportamentos que seriam considerados reprováveis, caso estivessem vivas, estão em outro plano que não o terrestre.

A mãe de Inocência já está morta, apresenta-se à semelhança da Virgem Maria; contudo, ela é uma projeção da própria Inocência, pois a maneira por que se veste, aparece e o que ela diz é uma projeção dos desejos da própria filha. Podemos dizer que Inocência utiliza da liberdade ou do respeito que os mortos têm para com os humanos, a preponderância dos habitantes do reino dos mortos sobre os da vida sempre foi motivo de consideração. Dessa maneira, a imagem da mãe, vinda de outro plano para solicitar algo a Pereira, teria o poder - pelos motivos já descritos - de comovê-lo a tal ponto de ele voltar atrás na decisão de casar sua filha com Manecão.

A bisavó de Inocência também já se encontra morta, mas é o seu livro, mencionado por Pereira, que exerce uma função de grande relevância no conceito de Inocência. O livro é o símbolo da educação, do conhecimento, do progresso; então o fato de a mãe de Pereira possuir um livro indicaria que esta estava, provavelmente, procurando emancipar-se da autoridade masculina.

A princesa que manda nos homens representa uma mulher segura de si, independente, não atrelada às ordens masculinas vigentes em uma sociedade governada pelos homens; ela pode ser considerada uma personagem *avant guard* para o seu tempo. A princesa aludida por Inocência pode ser considerada uma representação da conquista lenta e progressiva que uma mulher pode alcançar no meio social, se devidamente propiciados os meios para tal fim. As princesas, conhecidas por serem dependentes de um protetor, seja ele o rei ou o príncipe, podem ser equivalentes às donzelas sertanejas, que careceriam do amparo do seu genitor ou de um marido indicado por aquele. Dessa maneira, a mulher sertaneja, criada nos limites da casa paterna e ao modo tradicional do sertão arcaico, geralmente é comparada a uma princesa, que requer todos os cuidados necessários para garantir sua índole, honra e segurança, geralmente propiciados pelo pai, irmão ou marido.

A cultura de proteção que os homens devem fazer a uma donzela, tradição presente no interior do Brasil, é tão importante e arraigada já na cultura do povo sertanejo que, até os

fins dos seus dias, o pai, o irmão ou marido responsável pela honra da sertaneja, cumpre seu papel de cavalheiro. É essa a razão que leva Cirino à beira da morte a se preocupar com o destino de Inocência:

– Não quer o teu perdão, bradou ele a custo. – Não importa, respondeu-lhe Cirino com voz suave. Ele é... dado do fundo d'alma... Caia sobre tua cabeça... Quero, quero morrer como cristão... Que me importa agora o mundo, a vingança... tudo?... só Inocência!... Coitada de Inocência... Quem sabe... se...ela...não morrerá? Manecão,dá-me água. Água pelo amor de Deus!...Desce do cavalo, homem... É um defunto que te pede... Desce!... (TAUNAY, 1998, p. 144).

Tal qual uma princesa que é agraciada e protegida por todo um reino, a sertaneja do interior do Brasil é uma donzela que também, à brasileira, recebe todos os cuidados, festejos e homenagens para homenageá-la. Assim, em **Inocência**, a figura da mulher sertaneja, foi homenageada em sua heroína, postumamente, em uma conferência na Alemanha por causa dos estudos do Sr. Meyer, pesquisador de insetos que aplica um nome científico ao um novo gênero de borboleta devido à beleza da heroína.

‘ O que há de mais digno de admiração, dizia *O Tempo (Die Zeif)*, em toda a imensa e preciosíssima coleção trazida pelo Dr. Meyer das suas viagens, é sem contestação uma borboleta, gênero completamente novo e de esplendor acima de qualquer concepção. É a *Papilio Innocentia*... (Seguia-se uma descrição de minuciosidade perfeitamente germânica).[...] “O nome, acrescentava a folha, dado pelo eminente naturalista àquele soberbo espécime foi graciosa homenagem à beleza de uma donzela (*Mädchen*) dos desertos da província de Mato Grosso (Brasil), criatura, segundo conta o Dr. Meyer, de fascinadora formosura. Vê-se, pois, que também os sábios possuem coração tangível e podem, por vezes, usar da ciência como meio de demonstrar impressões sentimentais de que muitos não os julgam suscetíveis’ (TAUNAY, 1998, p. 148).

Em silêncio, a protagonista cumpre o que prometera ao seu pai. Não se sabe como ela morre. É apenas indicado, ao final do romance, que a heroína morre no mesmo dia em que é homenageada na conferência em que a pesquisa de Meyer é divulgada.

A morte (ou suicídio) de Inocência representa a decisão da sertaneja. A palavra empenhada da protagonista assemelha-se à do pai. Assim como Pereira é incisivo ao dizer que prefere a morte de Inocência à desonra do lar, a filha provavelmente cumprira o prometido. “*Inocência, coitadinha... [...] Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Sant’Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade*”(TAUNAY, 1998, p. 148).

Mas a morte de Inocência é emblemática. A jovem, inicialmente prometida em casamento, reage à decisão e ao acordo já firmado por seu pai. A morte da heroína revela que

a mulher foi vitoriosa. Ela preferiu a morte a ter que se submeter às ordens do pai, ao casamento arranjado. Para ela, Cirino revela-se como o reflexo de outro mundo, um mundo de descobertas, reações, revoluções e renúncia.

Na atitude de Inocência e no decorrer de suas ações, talvez possamos dizer que há uma lenta passagem da recatada sertaneja para a mulher batalhadora e decidida, capaz de superar todos os costumes impostos pela tradicional sociedade interiorana.

A heroína representa o anseio ou a transformação de uma nova mulher. Na figura de sua bisavó, encontra a mulher que anseia pelo conhecimento da leitura, que proporcionaria, nesse âmbito, a igualdade no direito à aquisição de conhecimento formal; na oração à Virgem Maria busca uma aliada espiritual, que possa ajudá-la no peso de transgredir as leis do pai, pois, apesar da vontade de não obedecer a Pereira, a donzela foi educada a respeitar os limites do sistema patriarcal, tal como foi criada; na ‘visão’ da mãe morta tem a esperança da ajuda não encontrada no pai, a mãe seria, possivelmente, capaz de convencer Pereira a mudar de ideia, ou então ajudaria na fuga da filha com o amante, se preciso fosse.

Conforme analisado no *corpus* deste trabalho, foi constatado que Inocência, a princípio, isolada e doente, é terreno fértil para que ações e sentimentos externos, provocados pelo doutor Cirino, gerem uma lenta e progressiva modificação no caráter e atitudes da protagonista, isolada e doente em seu quarto. Por essas razões, entre outras já mencionadas, foi feita a analogia entre a fase de pupa da borboleta com o recinto do quarto de Inocência.

A transformação operada em Inocência a faz ‘enfrentar’ a autoridade do pai e o noivo prometido, atitude que significa a quebra das regras da ordem patriarcal até então estabelecida no lar de Pereira. Esse atentado contra essa ordem culmina no sacrifício de Inocência, fazendo com que a heroína tire sua própria vida, mas ficando imortalizada na ciência com o nome de *Papilio Innocentia*..

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita do sertão começa – é o que pensamos – com a vitória dos currais de boi sobre o índio de corso. A escrita do sertão aparece quando o Grande Sertão se torna História, e deixa de ser o Grande Sertão dos índios de corso em nomadismo [...] A escrita é um dom da História e da violência da História.

Dirceu Lindoso.

Comparar o romancista José de Alencar ao seu contemporâneo, Visconde de Taunay, neste trabalho, não significa apenas apreender o significado do que seja o sertão no sentido de espaço geográfico ou regional, mas também considerar as dimensões constitutivas do habitante dessa região, homem e mulher, ambos configurados como seres que assimilaram significativamente a cultura patriarcal herdada do europeu e o amor à terra, herança indígena do apego ao seu espaço original, não no sentido de propriedade, mas no sentido de amor à natureza e à sua terra, preservando a flora e a fauna, o amor configurado na preservação do seu habitat original.

As duas obras estudadas neste trabalho, **O Sertanejo**, de José de Alencar, e **Inocência**, de Visconde de Taunay, são romances considerados como precursores do regionalismo de 30, conforme afirma José Maurício Gomes de Almeida (1981). Portanto, consideramos que alguns fatores presentes no romance de 30 são resultado de um prenúncio de algumas questões presentes no romance do século XIX.

No romance **O Sertanejo**, constatamos que José de Alencar abordou o sertanejo Arnaldo como um homem que dialoga com a natureza - fauna e flora - e todos os elementos que dela fazem parte, a despeito da percepção da mínima alteração na terra, que constatou o causador do incêndio, a audição do som da terra quando da aproximação dos índios que vão socorrer a fazenda da Oiticica, a autoridade que ele tem sobre a onça que aparece na fazenda e o gosto de dormir na rede, observando o céu e as estrelas. Nesta mesma linha de semelhança, mas seguindo uma outra natureza, temos Cirino, de **Inocência**.

Cirino não dialoga com a natureza dos animais e das plantas, tal qual faz Arnaldo d'**O Sertanejo**, mas sim a natureza humana, no sentido de que é conhecedor do corpo humano a ponto de ser capaz de identificar as suas doenças, propor soluções para estas e, assim,

estabelecer o equilíbrio necessário à perfeita estabilidade da natureza corporal do homem e da mulher do sertão brasileiro. Entretanto, para exercer a cura do corpo humano, Cirino é conhecedor das plantas medicinais, sapiência adquirida com o constante contato com a natureza dessas plantas, conhecimento também exercido pelos índios brasileiros.

Ao se estabelecer um ponto de contato entre esses dois habitantes do interior brasileiro, constatamos que ambos são praticantes do contato com a natureza, diferenciadas em sua especialidade, mas que tematizam diferentes áreas desse conhecimento. A natureza está presente na fauna, na flora e no ser humano. Ela se destaca de maneiras diversas em Arnaldo e em Cirino. Neste ponto, podemos chamar a essa compreensão da natureza de *relacionamento natural*, cuja expressão se destaca no conhecimento profundo que o ser tem desses diferentes elementos naturais. E essa relação íntima com a natureza é encontrada na tradição indígena que, desde os tempos primordiais dessa nação, estabeleceu um tipo de culto à natureza, manifestada nas danças, na captação dos sons vindos do interior da terra, compreensão dos sons dos diferentes animais, aplicação de plantas de forma medicinal, tanto na cura de humanos quanto na cura de animais. Dessa maneira, a tradição da convivência com o mundo animal, extremamente incorporada à vida indígena, no decorrer dos tempos, foi sendo transferida aos posteriores habitantes do interior brasileiro, mais forte e presente no sertanejo apegado à terra e à tradição do mundo rural, que está muito bem representado em Arnaldo e, mais fracamente, em Cirino.

Outro elemento marcante no mundo do sertão é a presença da autoridade masculina, sobretudo, representada na figura paterna ou, na falta deste, na figura do marido. Essa autoridade consiste em as mulheres, trabalhadores, agregados e todos aqueles que vivem sob a tutela do fazendeiro ou representante maior de uma moradia, obedecerem às ordens, sem contestação, dessa figura patriarcal.

Ao pesquisar exemplos de uma figura patriarcal presente nos romances estudados, foi constatado que o capitão Gonçalo Pires, d'**O Sertanejo**, e o sertanejo Pereira, de **Inocência**, são típicos representantes dessa figura patriarcal que foi uma constante no século XIX, tão bem descrita nos romances dessa época.

A obediência à figura do capitão Gonçalo Pires confunde-se com a temeridade; só os familiares parecem respeitar o capitão, incluindo Arnaldo. Os agregados configuram como temerosos a Gonçalo Pires, pois dele dependem para viver da terra e do trabalho. No entanto, Arnaldo parece ser o único agregado que não teme o capitão, respeita-o mais do que teme, mas um respeito imbuído de autoconfiança e independência, posto que quando o rapaz tem convicção de seus desejos e do que considera correto, não abre mão de sua crença para

satisfazer os caprichos ou desejos do fazendeiro. Todos os habitantes da fazenda Oiticica curvam-se ante os desejos de Gonçalo Pires, exceto Arnaldo, que 'rebela-se' contra esse potentado, expressando uma exceção à regra.

Em **Inocência**, há uma hierarquia presente no lar do senhor Pereira, mas não tão visível quanto a presente n' **O Sertanejo**, pois em **Inocência** a autoridade patriarcal se revela apenas naqueles que habitam a moradia física de Pereira, não se aplicando aos transeuntes, viajantes que passam apenas uma noite em seu lar para reiniciar a viagem no outro dia. Entretanto, a autoridade de Pereira é confrontada por sua própria filha, Inocência, numa clara demonstração de que começa a existir limites entre a autoridade paterna e o direito à liberdade dos que vivem sob a guarda do dono do lar.

O tema da autoridade patriarcal está presente nos dois romances, mas divergem entre si quanto ao personagem que confronta com essa tradição. Arnaldo, d' **O Sertanejo**, se rebela contra o capitão Gonçalo Pires visando proteger a família do 'patrão', numa demonstração de amor e respeito; a sua rebeldia visa ao bem comum da família do senhor do lar. Na outra mão, em **Inocência**, a protagonista rebela-se contra o sistema que lhe é imposto, é uma afronta à imposição do dono do lar; a heroína luta por sua liberdade de escolha. Dessa comparação, concluímos que Alencar trata o tema da autoridade patriarcal de maneira a valorizar o mando do senhor do lar, preservando os costumes; enquanto Taunay tece uma crítica a tal sistema, com demonstrações dos prejuízos que podem acometer em um lar.

Por fim, José de Alencar traça o perfil do habitante do sertão de maneira a ser um representante mais próximo do homem dedicado ao patrão, fiel ao próximo e capaz de renunciar a um amor, pois Arnaldo trata sua paixão por D. Flor como um possível incesto devido à familiaridade que tem com Gonçalo Pires, enquanto Taunay traça o perfil do sertanejo de uma forma mais realista na figura de Manecão e Pereira, excetuando-se o sentimentalismo de Cirino, que faz tudo por amor. Neste ponto, Cirino assemelha-se a Arnaldo, ambos renunciando a seus projetos pessoais em nome do amor.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. **Iracema**: lenda do Ceará. 36. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **O guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O tronco do ipê**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Til**. São Paulo: Ática, 1980.

_____. **Ubirajara**. 12. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 22. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945**. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMORA, Antônio Soares. **O romantismo: 1833-1838/1878-1881**. São Paulo: Cultrix, 1967, v. 2.

BARTELT, Dawid Danilo. Palavras secas: o discurso sobre o “sertão”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 585-603.

BORGES, Valdeci Rezende. **José de Alencar e as Américas**: nos circuitos das ideias refletindo sobre a literatura na América. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/trabalhosacademicos>

BOSI, Alfredo. O Romantismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **Um enigma chamado Brasil**: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMINHA, Pero Vaz de. A carta. In: PEREIRA, Paulo Roberto (Org.). **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. **Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. São Paulo: M. Claret, 2002.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo Ática, 1987.

_____. A compreensão da realidade. In: _____. **Brigada ligeira e outros ensaios**. São Paulo: UNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 2 v.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **O romantismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito**. 8. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANDIDO; Antonio; CASTELLO, Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: história e antologia: das origens ao realismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

_____.et all. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998

CARVALHO, Flávia Paula. **A natureza na literatura brasileira**: regionalismo pré-modernista. São Paulo: Hucitec, 2005.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

COSTA, Wilma Peres. Affonso d'Escragnoille Taunay. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2002, v.2.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio, 102)

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: M. Fontes, 2006.

ÉLIS, Bernardo. **Os melhores contos de Bernardo Élis**. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1996.

_____. **O tronco**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

FALCI, MiridanKnox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. O rural e o urbano nas profecias revolucionárias de Jorge Amado e Glauber Rocha. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de; Cristhiano Aguiar. **Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescrituras e representações identitárias**. Recife: Bagaço, 2010.

_____. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: UFPE, 2006.

FILHO, Ivan Alves. **História dos estados brasileiros**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

FREIXINHO, Nilton. **O sertão arcaico do nordeste do Brasil: uma releitura**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Desconversa: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Gatos de outro saco: ensaios críticos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. Os sertões: paisagens com figuras. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 593-626.

_____. **Saco de gatos**: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARATE, Miriam V. **Civilização e barbárie n'Os sertões**: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

GIUCCI, Guilherme. **Sem fé, lei ou rei**: Brasil 1500-1532. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GOMES, Heloisa Toller. **O poder rural na ficção**. São Paulo: Ática, 1981.

GUIMARÃES, Bernardo. **O índio Afonso**. Organização, apresentação e notas por Leopoldo Comiti. Associação Acervos Literários: Biblioteca Virtual, 2005. Disponível em: <http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/06/Bernardo-Guimar%C3%A3es-O-%C3%8Dndio-Afonso.pdf>

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**: 1789-1848. 25. ed. Tradução Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. 4. ed. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LINDOSO, Dirceu. **O grande sertão**: os currais de boi e os índios de corso. Brasília: F. A. Pereira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção. In: _____. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LOPES, Hélio. Introdução à leitura de **O sertanejo**. In: ALENCAR, José de. **O sertanejo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LOPEZ, Luiz Roberto. **Cultura brasileira**: das origens a 1808. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

_____. **Cultura brasileira**: de 1808 ao pré-modernismo. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

LÖWY, Michael; SAYRE, Roberto. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Romantismo e messianismo:** ensaios sobre Lukács e Benjamin. Tradução Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Romantismo e política.** Tradução Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MARCO, Valéria de. **A perda das ilusões:** o romance histórico de Alencar. Campinas: UNICAMP, 1993.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Gentis guerreiros:** o indianismo de Gonçalves Dias. São Paulo: Atual, 1988.

MARTINS, Eduardo Vieira. **O conceito de epopéia em José de Alencar.** Revista Brasil de Literatura. Rio de Janeiro: 2003. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/eduardo2.html>

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política. Tradução Reginaldo Sant'Anna. 25.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, v.1.

MENDONÇA, Wilma. **Memórias de nós:** o Brasil no redemoinho do capital. João Pessoa: UFPB; Porto Alegre: KariokaMultimedia Produções, 2012.

MORENO, César Fernandez. **América Latina em su literatura.** 1. ed. México: UNESCO, 1972.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Estrangeiro em sua própria terra:** representações do brasileiro: 1870/1920. São Paulo: Annablume, 1998.

PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes.** São Paulo: Editora Três, 1973, 2v.

PAZ, Octavio Paz. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

PEREIRA, Lucia Miguel. **Escritos da maturidade:** seleta de textos publicados em periódicos: 1944-1959. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

_____. **Prosa de ficção:** de 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze.** 88. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

REIS, Zenir Campos. Tradição e traição. In: TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1998.

RIBEIRO, Darcy. O Brasil sertanejo. In: _____. **O povo brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 339-363.

ROCHA, Dheiky do Rego Monteiro. **O sertanejo**: um mito na narrativa da literatura Brasileira. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/14-Artigo-Dheiky-OSertanejo.pdf>

RONCARI, Luiz. **O cão do sertão**: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. O tribunal do sertão. In: _____. **O Brasil de Rosa**: o amor e o poder. São Paulo: UNESP, 2004. p. 259-323.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SEGATO, José Antonio; BALDAN, Ude (Org.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.

SENA, Custódia Selma. Os dois Brasis. In: _____. **Interpretações dualistas do Brasil**. Goiânia: UFG, 2003.

SCHWARZ, Roberto. (Org.) **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1973.

TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1998.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002. (Coleção clássicos cearenses).

VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

INTERNET

<http://www.significadodossimbolos.com.br/>

<https://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/luz>