

A CULTURA POPULAR: HIERARQUIA E SUBORDINAÇÃO EM *O SERTANEJO*

Manoel Carlos Fonseca de Alencar*

Resumo:

O sertanejo (1875) insere-se no programa de constituição de uma literatura nacional de José de Alencar. O romance descreve usos e costumes do Norte do Brasil, com enfoque especial naquilo que o autor denominou tradições populares. São evidenciados costumes dos vaqueiros, dos índios, dos negros, dos ciganos e de outros personagens do sertão. Com o desenrolar da trama, o narrador revela sua feição autoritária e hierárquica, assumindo o ponto de vista das classes dominantes e segregando as culturas populares da cultura de elite.

Palavras-Chave: História; Literatura; Cultura Popular

Abstract:

O sertanejo (1875) is inserted in the program of constitution of a national literature of Jose de Alencar. The novel describes uses and customs of the North of Brazil, with special focus on what the author denominated popular traditions. The habits of the cowboys , the indigenous, the blacks, the gypsies and other characters of the sertão are evident. With the unfolding of the plot, the narrator reveals his authoritarian and hierarchical features, taking the point of view of the ruling classes and segregating the popular cultures of elite culture.

Keyword: History; Literature; Popular Culture

Recebido: 05/05/2018

Aprovado: 01/06/2018

* Professor Adjunto da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (UECE). Tem experiência na área de História do Brasil, com ênfase em História do Brasil Monárquico, atuando principalmente nos seguintes temas: história e literatura, intelectuais, história do ceará, cultura popular e nacionalidade.

Uma das maneiras de compreender como José de Alencar pensou a cultura popular sertaneja é ligando-a à tecedura social em que ele a enredou. Nesse sentido, o gênero romance possibilita perceber aquilo que outros gêneros não permitem, ou permitem menos. No ensaio “O nosso cancionero” figuram personagens e ideias, isoladas e abstratas, ao passo que, no romance *O sertanejo*, eles são objetivados e trazidos para o mundo social, revelando a comunicação entre suas várias vozes e como estas são hierarquizadas.¹ A cultura popular, no caso, é posicionada em relação à cultura dominante. A forma como essas culturas são confrontadas ao longo da narrativa permite compreender a cosmovisão de Alencar acerca do lugar que o popular ocupa na sociedade sertaneja.

A Trama

A seguir uma breve síntese do enredo do romance. O capitão-mor Gonçalo Pires Campello, homem branco e proprietário da fazenda Oiticica, em Quixeramobim, no Ceará, residia em sua propriedade com a família e subordinados. Entre os seus empregados estava Arnaldo – o protagonista do romance – um vaqueiro mestiço, cuja família já servia a Campello há muitas décadas. Arnaldo era apaixonado pela filha do capitão-mor, Flor, com quem cresceu junto e compartilhou muitas meninices. Em uma viagem da família Campello para o Recife, Flor conheceu Fragoso, o proprietário das terras vizinhas à Oiticica. Este se apaixonou por Flor, enxergando nela também a possibilidade de herdar as extensas terras de Campello.

A trama é desenvolvida em torno do amor não correspondido de Arnaldo por Flor e a resistência deste em se submeter às ordens do capitão-mor. Fragoso se interpôs ao casal romântico e se tornou o vilão da narrativa. A recusa de Flor em aceitar a corte de Fragoso o fez arquitetar um plano para invadir a Oiticica, apoderar-se da fazenda e casar com Flor.

Arnaldo, juntamente com Job, um velho índio morador das terras, conseguiu, no desfecho, salvar a fazenda e a família de Campello – que já estava na iminência de ser invadida por uma horda de capangas da fazenda vizinha – por meio de uma velha amizade que havia estabelecido com os índios Cratiús, que apareceram armados e deram fim aos intentos nefastos de Fragoso. Arnaldo, ainda que consagrado herói não chegou a consumir seu amor por Flor, impedido pela grande distância social entre ele, um vaqueiro, e a filha da “nobre” família Campello. No fim, Arnaldo submete-se à autoridade de Campello e dele herda o nome.

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

O Perfil Social e Moral da “Nobreza da Terra”

Uma questão central do romance *O sertanejo* é a elaboração da imagem de uma elite sertaneja e sua diferença da elite cidadina. Alencar enxergava com maus olhos o processo civilizatório na capital carioca. Eram objeto de sua crítica, o visível afrancesamento, as relações artificiais, a decadência moral e os interesses vis, permeados pelo dinheiro.² A elite sertaneja é compreendida nessa oposição à elite cidadina, pois floresceu no interior do país, onde estava menos sujeita aos vetores corruptores da civilização.

Na percepção de Alencar, uma nação não poderia ser baseada apenas no inculto, no primitivo, no selvagem – no caso, as comunidades indígenas que habitavam a região – por isso ele recorreu à antiguidade da colonização portuguesa como definidora de uma tradição. Logo nas primeiras páginas do romance, ele escreve:

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia. A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações. Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província.³

No trecho, o presente do escritor é comparado ao passado. Na verdade, são dois passados: o da sua infância e o da metade do século XVIII, período em que transcorre o romance. Do tempo de sua infância, ele lamenta a longa ausência da terra natal e o desejo de “respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante”. Um passado próximo que perde “a primitiva rudeza”. Essa é a justificativa do escritor para retomar um passado mais distante, de um século. Naquele passado, o sertão era mais intocado, mais primitivo.

Tal perspectiva coaduna-se com a ideia de nação presente na obra de Alencar. Os atributos culturais típicos do país formaram-se no passado, por intermédio da aclimação dos portugueses aos trópicos e de sua mestiçagem com os indígenas. Em seu tempo, Alencar observou certa descaracterização da cultura brasileira, em virtude da invasão estrangeira e do aprofundamento do processo civilizatório, que, segundo o autor, nivela os homens, tornando as nações indistintas.

José de Alencar constitui a imagem de nação como alegoria da ruína. A nacionalidade está sendo deteriorada por uma atualidade que corrói, fragmenta, despersonaliza. Exige, portanto, a sua restituição em um passado íntegro e estável no plano da narrativa. Segundo José Reginaldo Gonçalves:

² Cf. BORGES, Valdeci Rezende. Cultura, natureza e história na invenção alencariana de uma identidade da Nação brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.26, nº 51, p. 96.

³ ALENCAR, José de. *O sertanejo*: romance brasileiro, v.1 e 2. Rio de Janeiro, B.L. Garnier, 1875, p. 4. (V.1)

Em outras palavras, a coerência narrativa é concebida, ilusoriamente, como narrativa factual. A nação é transformada em um distante objeto do desejo – o distante passado nacional, a identidade nacional autêntica – contaminado pela coerência com que é narrado, e simultaneamente, buscado. Incoerência e diferenças, indeterminação e contingência são expulsas do limite do discurso nacional, e concebidas como parte de nossa vida cotidiana. A coerência e integridade de que carecemos são projetados numa dimensão ausente, que é tornada presente pelas narrativas sobre a identidade e o passado nacional.⁴

A ambiguidade do pensamento de Alencar reside no fato de que o processo civilizatório do presente é submetido a duras críticas, mas esse mesmo processo é positivado no passado. Com efeito, seria a colonização portuguesa que ocuparia o “vastíssimo deserto” em que se encontrava o sertão.

Desta forma, o que o escritor realizou foi a narração de uma civilização passada que era superior à civilização presente. Isso se deu com a elaboração imaginária de uma nobreza da terra. Se o projeto independentista de José de Alencar pressupunha uma diferenciação da antiga metrópole portuguesa, contudo, era somente com origem nela que se constituiria uma linha de continuidade entre o passado e o presente, forjando uma ancestralidade para a civilização nos trópicos. Nesse sentido, a família de Campello, epicentro da narrativa, é envolta por uma aura de exemplaridade.

Naquela época, porém, os fazendeiros tinham por timbre fazer ostentação de sua opulência e cercar-se de um luxo régio, suprimindo assim em torno de si o deserto que os cercava. Havia fazendeiro, e o capitão-mor Campello era um deles, que não comia senão em baixela de ouro, e que trazia na *libré* de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos.⁵

Essa forma de qualificação da elite rural permeia todo o romance. O escritor não poupa a tinta ao descrever a riqueza e opulência que cercavam as famílias ricas do sertão. Estas eram superiores em bom gosto e refinamento aos atuais nobres residentes na capital do Império e à própria nobreza metropolitana contemporânea ao tempo do romance. A colonização cortou o “deserto” dos sertões, onde antes habitavam o primitivo e o selvagem, e ali fundou uma civilização que deveria servir de espelho para sociedade desejada pelo romancista. Isso porque, à riqueza e à opulência, a nobreza sertaneja acrescia a moderação, a austeridade, a generosidade e, o que é mais importante, a autoridade:

Para segurança da propriedade e também da vida, tinham necessidade de submeter à sua influência essa plebe altanada ou aventureira que os cercava, e de manter no seio dela o respeito e até mesmo o temor. Assim constituíam-se pelo direito da força uns senhores feudais, por ventura mais absolutos do que esses outros de Europa, suscitados na média idade por causas idênticas. Traziam séquitos numerosos de valentões; e entretinham a soldo bandos armados, que em certas ocasiões tomavam proporções de pequenos exércitos.⁶

⁴ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 1996, p. 20.

⁵ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 44. (V.1)

⁶ Id. *Ibid.*, p. 93.

Portanto, onde existia uma “plebe altanada” e “aventureiros”, os senhores de terra, aqui comparados a senhores feudais, impuseram a ordem, princípio basilar de uma civilização nos sertões. Comparada com a sociedade urbana – que José de Alencar associava a desordem e a barbaria, ou mesmo, a aparência e superficialidade – a sociedade sertaneja distinguia-se pelo controle e estabilidade, irradiadas pelo poder absoluto dos senhores.⁷ A cosmovisão do romancista fundamenta-se, sobretudo, na narração de uma sociedade rural autoritária e paternalista, que deveria servir como exemplaridade para a constituição de uma cultura nacional.

No sertão, entretanto, não só imperava a civilidade e a ordem. Os senhores, como Alencar faz ver, eram mandões que “exerciam soberanamente o direito de vida e de morte, *jus vitae et necis*, sobre seus vassalos”, sobre os quais não era possível exercer qualquer tipo de governo. A sociedade sertaneja era baseada majoritariamente no exercício da violência.⁸ De forma geral, esses “senhores feudais” tangiam a arrogância e eram ciosos da suntuosidade que os cercava. Tal arrogância é causa, segundo o autor, das encarniçadas lutas que assolavam aquelas terras, como fora manifesto na afamada pendenga entre Montes e Feitosas.⁹

Romanescamente, ele resolveu esse dilema criando uma camada senhorial bondosa, honrada e paternal. Seriam esses senhores os verdadeiros focos de uma verdadeira civilização nos sertões. Com isso, o autor processou uma importante depuração do tipo ou perfil da elite local, ao se centrar na família Campello, visava a diferenciá-la de outras tantas famílias do sertão. A nobreza da terra, portanto, foi alegorizada na figura de Campello. Homem de “temperança de gesto e palavra”, cuja disciplina e “moderação inabalável – que não descaiam em vulgaridades – “impunha a quantos lhe falavam um irresistível acatamento”. Campello, que “provinha de sangue limpo, mas plebeu”, e “conseguindo título de nobreza, queria merece-lo por seus dotes, e ser primeiro fidalgo na pessoa, do que no brasão”. É, portanto, mais “nobre” do que os nobres da corte, pois sua nobreza estava em sua conduta.

Desta forma, Campello se diferencia de outros senhores pela moderação, senso de justiça e obediência conquistada, não pela imposição, mas pelo respeito. Tais qualidades visam levar o leitor a certa simpatia pela figura desse personagem. De certa forma, Alencar estava arbitrando sobre como deveriam ser os senhores: bons, justos, paternais. Se, como vimos, a cidade é vista como *lócus* da civilização decadente, sendo necessário negá-la, no sertão era necessário processar uma depuração. Domada a violência e controlada a arrogância vigente entre os

⁷ Como as cidades surgiram como o espaço do risco e das classes perigosas no século XIX no Brasil, as imagens da estabilidade política eram associadas à subordinação aos senhores de terra. Cf. PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Tese de doutorado: IFCH-Campinas, 1999.

⁸ Cf. MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Op. Cit.; VIEIRA JUNIOR, Antônio Otaviano. *Entre paredes e bacamartes: história da família no sertão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha; HUCITEC, 2004.

⁹ Os Montes e os Feitosas foram duas famílias que travaram entre si, na primeira metade do século XVIII, uma violenta guerra nos sertões do Ceará pela posse das terras marginais do rio Jaguaribe e afluentes. A Guerra envolveu vários índios Tapuias, entre eles os Jucás, que habitavam a região dos Inhamuns.

potentados do sertão, esses figurariam como exemplo de uma camada verdadeiramente civilizada, diversa da civilização de fachada predominante na corte.

Entre uma elite decadente citadina e um povo bárbaro, restava a nobreza do campo.¹⁰ Alencar, desta maneira, cria a imagem de uma nobreza rural austera e morigerada. É levando em conta essa perspectiva senhorial que se deve analisar como a cultura popular é integrada ao projeto alencariano de nacionalização da cultura brasileira.

O Vaqueiro

O vaqueiro, conforme aponta Ivone Cordeiro Barbosa, possuía lugar privilegiado na sociedade do sertão.¹¹ Baseada na quarteação,¹² a atividade pecuária possibilitava aos vaqueiros tornarem-se um dia fazendeiros. Daí o importante lugar dado a ele na narrativa alencariana. A posituação do vaqueiro como alegoria da nação, figurando-o como um herói, oferecia ao escritor uma brilhante solução na construção de uma narrativa da identidade brasileira. O vaqueiro é a alegoria do povo. Ele era forte, valente, saudável, honrado e justo. No caso de Arnaldo, havia também certa obediência, sub-reptícia, mas havia. José de Alencar nos faz crer que a desobediência de Arnaldo se dava não por desacreditar da autoridade de Campello, mas porque era um filho das selvas, como são os índios. O herói mestiço prefere a liberdade primitiva. Aproximando-o ao indígena, o romanista ressalta seus atributos míticos.

O ponto alto do romance em que se mostram as façanhas de Arnaldo é a narração da vaquejada. José de Alencar demora-se nela por muitas páginas. Com efeito, é esse costume um dos que melhor se prestam ao seu projeto literário de positivar a cultura nacional. Dentre as muitas tarefas que compõem o dia a dia do vaqueiro, o romance recorta e enfatiza aquelas que o associam à ideia de nobreza e heroísmo. Comparando os vaqueiros aos cavaleiros árabes e citas, aqueles superam estes em destreza e valentia, pois, como anota:

O vaqueiro cearense, porém, corre pelas brenhas sombrias, que formam um inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipós, mais fortes do que uma corda de cânhamo, e crivados de espinhos. Ele não vê o solo que tem debaixo dos pés, e que a todo o momento pode afundar-se em um tremedal ou eriçar-se em um abrolho. Falta-lhe o espaço para mover-se. Às vezes o intervalo entre dois troncos, ou a aberta dos galhos, é tão estreita, que não podem passar, nem o seu cavalo, nem ele, separados, quanto mais juntos. Mas é preciso que passem, e sem demora. Passam; mas para encontrar adiante outro obstáculo e vencê-lo.¹³

¹⁰ Raymond Williams, ao estudar as representações da Inglaterra rural, apontou esse aspecto seletivo criado pela literatura sobre o campo, que serviu de repositório de uma tradição, sendo figurado como simples e morigerado. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

¹¹ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar (in)comum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

¹² Nas fazendas da pecuária, os senhores, além dos muitos empregados, tinham vaqueiros que trabalhavam para ele em regime de quarteação, ou seja, dos gados recolhidos e ferrados, um pertença aos vaqueiros.

¹³ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Op. Cit., p. 80. V.2.

Eram, pois, o vaqueiro e o índio alegorias da nacionalidade brasileira. Os predicativos que lhes são atribuídos são praticamente os mesmos: heroísmo, destreza, valentia, força, liberdade, rusticidade, primitivismo, honra etc. O índio, no entanto, tem um traço que não tem o vaqueiro: a insubmissão. Arnaldo, como vimos, mantém-se insubordinado durante quase todo o romance, deixando clara sua descendência indígena. Ser vaqueiro, contudo, não o desagradaria muito, pois como escreve Alencar:

O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda. Esta circunstância levou Arnaldo a condescender por enquanto com a vontade do capitão-mor. Fosse outro o emprego, que apesar da disposição de seu ânimo, não o aceitaria por uma hora.¹⁴

Aqui aparece mais uma condição determinante a escolha do vaqueiro. Entre todas as formas de trabalho que aparecem no romance – escravos, pajens, servidores domésticos – é a pecuária alçada à condição de representar a cultura nacional. É notável a constituição de uma tradição cultural mediante um processo acentuadamente seletivo.¹⁵ Os costumes urbanos são negados e entre os costumes populares rurais só alguns são dignos de figurar como formadores do povo brasileiro. O interesse pelo vaqueiro dá-se pelo fato de ele não entrar na “classe dos servidores estipendiados”. Com essa operação, silenciam-se todos os costumes dos escravos e dos homens livres pobres. A exclusão social é causa de uma exclusão cultural, a cultura do pobre não é digna de visibilidade.

O Indígena Entre a “Selvageria” e o Colaboracionismo

Os índios aparecem de forma tangencial na narrativa de *O sertanejo*. Como é perceptível em seus paratextos, esse romance pode ser classificado nas categorias de regional e histórico. Nesse sentido, o autor intenta narrar as relações dos índios com o colonizador em um momento em que estes já estão significativamente integrados à sociedade colonial. Exemplo disso é a figura de Arnaldo. Ele tem ascendência indígena, mas já está relativamente integrado à civilização colonial por meio da atividade da pecuária e de certa subordinação ao dono da terra, que é Campello. O romance é narrado na óptica do colonizador, que mantém sob seu domínio um séquito de subordinados, entre eles negros, pobres e mestiços.

¹⁴ Id. Ibid. p. 18 (v.2).

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

No romance figuram também índios que formam “nações” não subordinadas aos grandes proprietários. Os Jucás são os que aparecem no romance. O nome, segundo Alencar, significa matar, e seu chefe é Anhamun, que se traduz como irmão do Diabo. Os Jucás habitam a região de Cratiús, fronteira às terras onde se desenvolveram as fazendas de gado.¹⁶

Na narrativa ficcional, no início, a relação dos colonizadores com os índios era de animosidade. De acordo com Alencar; “depois de renhidos combates, os Jucás refugiaram-se nos Cratiús, de onde refazendo as perdas sofridas e aproveitando a experiência anterior, se lançaram de novo na ribeira do Jaguaribe, assolando as fazendas e povoados”.¹⁷ Reduzidos a uma região, os Jucás passaram a representar uma ameaça à civilização do gado. A esse respeito, escreveu Alencar: “não se tinham animado ainda a assaltar a Oiticica, onde o capitão-mor estava pronto a recebê-los; mas seus insultos eram constantes, não se passava semana em que não matassem algum agregado da fazenda, ou não queimassem plantações”.

Em razão dessas ameaças a sua fazenda, Campello combateu os Jucás, prendendo o seu chefe, Anhamun. A impressão que se tem é a de que são os índios os verdadeiros agressores da trama. Afinal, são eles que estão insultando, roubando, destruindo as fazendas e matando. A fronteira entre as sociedades indígenas e a “civilização” é rompida, e Alencar considerou os índios os responsáveis por essa violação dos limites. Isso justifica a atitude de Campello em defender as suas terras, dando combate aos índios. A perspectiva de Alencar ainda é a dos senhores, pois seu olhar é projetado da fazenda para fora e não ao contrário.

Existe, todavia, uma ambiguidade na visão de Alencar que fica bem expressa na recusa de Arnaldo em combater os Jucás. O narrador justifica essa recusa nos seguintes termos: “O rapaz tinha lá para si que os índios não faziam senão defender a sua independência, e a posse das terras que lhes pertenciam por herança e de que os forasteiros os iam expulsando. Fora esta a razão por que não se empenhara em combater-los”.¹⁸

A certa altura da narrativa, o combate entre os Cratiús resulta na prisão de seu chefe. Arnaldo, por simpatia ao chefe Anhamun, liberta-o do cativo da fazenda Oiticica. Com isso estabelece com Anhamun uma amizade, que leva o chefe a tratá-lo como *coapara*, que, segundo Alencar, significa camarada ou mesmo amigo dedicado. Tal amizade será fundamental para o desenrolar da trama, pois foi por meio dela que a família de Campello e sua fazenda foram salvos da invasão de Frágoso. A amizade dos Cratiús coroa o final do romance e restabelece a paz.

A questão é resolvida, portanto, em termos de uma conciliação. Por meio desse enredo, José de Alencar corrobora um argumento muito comum utilizado pelas elites ao longo da

¹⁶ A economia da pecuária desenvolveu-se predominantemente nas margens dos rios Jaguaribe e Acaraú.

¹⁷ ALENCAR, José de. *O sertanejo*, Op. Cit., p. 187. V.2.

¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 189.

colonização e cristalizado na historiografia oitocentista no Brasil. Segundo essa visão, era necessário fazer uma distinção entre índios aliados e opositores dos portugueses. Os aliados são normalmente bem-vistos pela historiografia, pois colaboraram na expulsão dos franceses e holandeses, sendo também fundamentais no processo colonizador. Mediante o estabelecimento desses laços de amizade, foi possível levar a cabo a “guerra justa”¹⁹, contra as “nações” indígenas que, não integradas à colonização, eram tidas como bárbaras.²⁰ Desta forma, a amizade entre índios e portugueses foi essencial na colonização dos sertões. José de Alencar traz para o plano da ficção esse episódio da história da relação entre índios e portugueses e toma partido dos colonizadores.

Ademais, como bem afirma Leyla Perrone Moises, não representando real ameaça à sociedade civilizada em que vivia Alencar, os índios foram objeto das mais mirabolantes projeções dos escritores. Transplantados para um passado e um lugar distante dos conflitos urbanos, os indígenas se conformavam bem nos desejos de liberdade, resistência e bravura, o que era caro ao projeto dos românticos para a nação brasileira. José de Alencar não tem a mesma posição em relação aos negros. Representando real ameaça à sociedade escravocrata “civilizada”, os afrodescendentes não são figurados como combativos e resistentes. Aliás, Alencar qualifica o negro como submisso. Com efeito, com relação aos índios, o romance reitera, segundo Ivone Cordeiro,

[...] os propósitos da política oficial adotada na segunda metade do século XIX, cujo objetivo era diluir as populações indígenas no conjunto da população, como forma de negar a sua existência e produzir uma legitimidade em torno do histórico processo de expropriação de suas terras.²¹

Desta forma, o romance insere-se em uma estrutura de sentimentos com respeito aos índios no Império. Em resumo, as elites sustentavam uma política de silenciamento, com base na constatação de que no Brasil não havia mais índios, pois estes haviam sido assimilados à população brasileira²². Outros romances de Alencar, como *Iracema e O Guarani*, evidenciam esse “mito sacrificial” do indígena, que, no plano narrativo, é figurado através da morte ou do apagamento da cultura das comunidades indígenas no desfecho da narrativa.²³

¹⁹ A noção de Guerra Justa foi estabelecida no final do século XVIII pelas autoridades portuguesas como forma de conciliar a necessidade de colonização e de integração dos indígenas por meio pacífico. Aqueles que resistiam à colonização podiam ser mortos e escravizados, os que colaboravam com os colonizadores deveriam ser integrados à sociedade colonial em casamentos e aldeamentos. Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da. Política Indigenista no século XIX. In: História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

²⁰ Cf. BARROS, Paulo Sérgio. *Confrontos invisíveis: colonialismo e resistência indígena no Ceará*. São Paulo: Annablume, 2002.

²¹ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar (in)comum ...* Op. Cit., p. 83.

²² VALLE Carlos Guilherme Octaviano do. Aldeamentos indígenas no Ceará do século XIX: revendo argumentos históricos sobre desaparecimento étnico. In: PALITOT, Estêvão Martins (org.). *Na Mata do Sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009.

²³ OLIVEIRA, João Pacheco de. As mortes do indígena no Império do Brasil: o indianismo a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. In: KNAUSS, Paulo, AZEVEDO, Cecília, ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 229-268.

A cultura indígena também perpassa todo o romance mediante a constituição do perfil de Arnaldo. Ele é sempre descrito com atributos que o identificam como índio, apesar de ser um mestiço. “A agilidade de um tigre” e “rompeu-lhe do seio um grito selvagem” são metáforas que ligam Arnaldo aos caracteres indígenas. Ele, como os índios, é filho da selva e, por essa proximidade, confunde-se com a própria natureza; o primitivismo do que é intocado, puro, virgem, ingênuo; uma virgindade exuberante e grandiosa. Uma profunda comunicação com a natureza transparece em várias passagens do romance. No escuro da noite, deitado no cimo das árvores, Arnaldo avista os olhos fosforescentes de uma onça. Não aparenta nenhum medo, muito pelo contrário, conversa com o bicho como se fosse um velho conhecido. Noutra passagem, “si a juriti arrulhava no ninho, respondia-lhe, Arnaldo docemente, com um quérulo gorjeio”.²⁴

Ao denominá-lo sertanejo, Alencar tipifica o personagem Arnaldo. Sertanejo é uma classificação indicativa de que Arnaldo não é mais um indígena, mas um homem dos sertões, um mestiço. Por configurar um tipo épico, o personagem não representa um indivíduo, mas é portador das características de toda a sociedade²⁵. O personagem é configurado como um tipo fechado: não oscila, não titubeia, é resoluto, convicto, não tem dramas existenciais. Apenas um dilema acompanha Arnaldo: o amor. Esse é, porém, para o protagonista como outros obstáculos a ele impostos: ele não tem dúvidas, seu amor é transparente e verdadeiro. O que o impossibilitava era uma barreira intransponível, que, no romance, representa uma questão de classe social: Flor é nobre, Arnaldo é um vaqueiro.

Outro dilema diz respeito às posições assumidas diante de Campello, seu patrão. Arnaldo ao longo do romance, reitera a sua liberdade, sua vontade de ser nômade, de viver no seio da floresta, de ser um selvagem, um índio. Essa atitude de Arnaldo é causa de uma das principais contrariedades de Campello, que vê naquilo um desacato a sua suprema autoridade. Arnaldo, portanto, representa uma selvageria que se instaura no seio da estabilidade autoritária da civilização sertaneja, figurada pela fazenda Oiticica.

Apesar de seu instinto selvagem, no entanto, que o faz insubmisso e incontrolável, mantendo ao longo de todo o romance uma resistência à autoridade do Capitão-Mor, Arnaldo ainda se coloca como um seu subordinado. Tal subordinação se dá por um respeito incorruptível e é justificada, pelo próprio personagem, por uma relação basicamente paternal. Alegando, por exemplo, por que Jób deveria deixar a sua cabana, Arnaldo afirma: “— E tu sabes que o capitão-mor é a sombra de meu pai neste mundo”.²⁶ Isto indica uma relação permeada por laços

²⁴ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 74. V.2.

²⁵ MORAES PINTO, Maria Cecília de. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

²⁶ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 107. V.1.

paternalistas. Campello queria Arnaldo como seu principal vaqueiro, já que o pai dele fora seu vaqueiro. São relações de subordinação cortadas por laços de amizade e reciprocidade.

Essa tensão é um dos cerne principais do enredo. Arnaldo se tornará ou não um subordinado de Campello? O que o faz vacilar é menos o reconhecimento da autoridade de Campello do que o amor a Flor. Em muitos momentos da narrativa, ela pede a Arnaldo que obedeça ao seu pai, que reconheça a sua rebeldia como uma inconseqüência. É exatamente esse amor romântico a fazer com que Arnaldo se submeta. É o amor que “amansa” o instinto selvagem de nosso herói épico. Essa conciliação é coroada com Arnaldo ajoelhando-se e beijando a mão de Campello, como reconhecimento de autoridade. O fazendeiro, por sua vez, dá a Arnaldo o seu nome, o que indica uma despersonalização da figura de Arnaldo. Como é sabido, o batismo é o ato mais simbólico da conversão dos indígenas à cultura do colonizador, por meio dele os religiosos acreditavam apagar os traços de barbaridade dos indígenas.²⁷ Sendo assim, a submissão e conversão de Arnaldo processam-se por duas perspectivas ocidentais e cristãs: o amor romântico e o batismo.

Outros Setores Subalternos do Sertão

O colmo da cabana era de palha da carnaúba; como do tronco eram os esteios e cumeeira, e dos talos a porta aberta nesse momento. O interior constava de um só repartimento com uma emposta de esteira da mesma palha, levantada no meio da choupana. A um lado via-se um balaio com o feitiço de mala e tampa também de palha de carnaúba trançada; fronteiro um entre cujo leito era formado das aspas da palmeira que fornecera todo o material da habitação.

José de Alencar, *O sertanejo*

Nesta passagem, está expressa, em parte, a condição social do pobre. Em contraste com a suntuosidade da morada de Campello, aqui vemos a pobreza, a precariedade, a pequenez. No caso, Alencar parece estar mais preocupado em tipificar uma forma de construir as casas no Norte, com o uso artesanal da carnaúba, do que denunciar a condição da miséria do sertanejo. No livro, a pobreza é vista como singela. O velho Job, por exemplo, gosta de dormir “ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a tem os mais suntuosos palácios”²⁸. Com efeito, a pobreza é representada como virtude cristã e deve ser contrastada com a sociedade cortesã. A liberdade de Job está na fruição da natureza e não no estabelecimento de uma relação social.

²⁷ NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios (colonialismo e repressão cultural)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.

²⁸ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 64.

A narrativa deixa entrever, contudo, uma limitação dessa liberdade. Job é obrigado a deixar sua cabana e esconder-se na selva, coagido pela autoridade de Campello. Arnaldo justifica a necessidade de Job fugir da cabana, pois ele é um dos principais suspeitos do incêndio que ia matando a filha do Capitão-Mor. Ele diz a Job: “— O capitão-mor é severo, e duro de abrandar”.²⁹ O velho deveria ser subordinado e servil, respeitando a suprema autoridade de Campello.

Ilustra melhor essa perspectiva senhorial a atitude de Campello em relação a outro morador de suas terras: José Venâncio. Este havia se instalado nas terras de Campello sem a sua autorização e construído o seu “casebre de emboço coberto de palha”³⁰. José Venâncio foi duramente advertido pelo senhor, que observou que a cumeeira de sua casa era feita de carnaúba. Não tendo conhecimento das ordens expressas pelo potentado, de que não queria ver cortado um pé de carnaúba em suas terras, ele pediu desculpas e “curvou de leve o joelho, fazendo submissa reverência ao capitão-mor”.³¹ José de Alencar quis conduzir o leitor a uma simpatia pelo senhor, pois nas páginas anteriores havia escrito sobre a generosidade de Campello. Ele foi figurado como bondoso, pois deixava continuar vivendo na fazenda José Venâncio. Foi também representado como um homem sábio, pois assim aconselhava seu morador: “— A carnaúba é um presente do céu: é ela que na seca dá sombra ao gado, e conserva a frescura da terra. Quem corta uma carnaúba ofende à Deus, Nosso Senhor; e nós não podemos os deixar sem castigo tão feio pecado. Vai em paz, José Venâncio”.

Vale notar que, apesar de não ter pensado estritamente em termos de raça, como foi predominante entre os escritores de uma geração de 1870³², *O sertanejo* está salpicando de referências ao determinismo racial. Escrito em 1875, depois de José de Alencar ter recebido duras críticas dos escritores nortistas, sobretudo Franklin Távora³³, o romance reverbera várias teorias raciais da época. Ao tratar especificamente do indígena, José de Alencar o envolve em uma áurea mítica, de forma que, alegorizado, ele transcende características de raça. Importavam, no índio a sagacidade, a coragem, a força, a comunhão com a natureza, a valentia, o que o liga, não especificamente, a teorias raciais, mas à alma positivada da nação. Observe-se, com efeito, que quase não há caracteres depreciativos da raça indígena.

No que diz respeito ao negro e sua cultura, como já apontamos, é notório um quase completo silenciamento. Estes aparecem normalmente na figura dos pajens, servindo à mesa,

²⁹ Id. Ibid., p. 59.

³⁰ Id. Ibid., p. 12. V. 2.

³¹ Id. Ibid., p. 14.

³² A geração de 1870, formada por escritores das faculdades do Recife e Fortaleza, é considerada a introdutora das ideais positivistas e evolucionistas no Brasil. Em termos literários, eles são os responsáveis pelas principais ideias que fundamentam o realismo-naturalismo. Entre os escritores, destacam-se Sílvio Romero, Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Tobias Barreto.

³³ A polêmica partiu de Franklin Távora, que escreveu um conjunto de cartas a Feliciano de Castilho, denominadas Cartas a Cincinato, nas quais elabora duras críticas às figurações que José de Alencar faz das gentes do sertão, como dos enredos dos romances alencarianos, sobretudo *Iracema*. Cf. RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2008. (Tese de doutorado)

conduzindo os senhores e até tocando para acompanhar a ceia, como descrito na seguinte cena: “[...] durante essa primeira parte do almoço, alguns pajens tocavam charamelas, gaitas e outros instrumentos que formavam então, as bandas de música marcial”³⁴. Os negros, aqui, não tocam os instrumentos característicos de sua cultura³⁵, nem, pelo que parece, as suas músicas. São integrados a uma cena cultural dos brancos. Há, no entanto, um momento no romance em que o negro contribui para o “caráter” do brasileiro e que Alencar expressa em termos de miscigenação:

Luiz Onofre era um produto desse cruzamento de raças a que se deu o nome de curiboca. Assim como a sua tez representava a fusão das três cores, a alva, a vermelha e a negra, da mesma sorte o seu caráter compunha-se dos três elementos correspondentes àquelas variedades. Tinha a avidez do branco, a astúcia do índio, e a submissão do negro.³⁶

O escritor o caracterizou assim para mostrar que “Fragoso não podia achar melhor instrumento para seu projeto”,³⁷ que era o de raptar Flor, dado que Campello tinha praticamente lhe negado a mão da filha. Portanto, o negro entrou como o componente formador de uma cultura, condicionado por uma raça, que o fez mais adequado às ações de rapinagem, banditismo e outras atitudes nefastas. Em *O sertanejo*, Alencar levou em consideração a raça negra, mas a custo de suas características raciais aparecerem como fator negativo e condenável do caráter do povo brasileiro. E o que é mais interessante notar: em contraposição ao sentimento de independência do indígena, o negro foi figurado como obediente e submisso. Com efeito, a cultura afrodescendente não se coaduna com a ideia de identidade nacional que José de Alencar queria formar para a nação brasileira.

No romance *O sertanejo*, os ladrões, os ciganos e vagabundos são também representados. José de Alencar os descreve sob uma perspectiva dos proprietários de terra. Dos seus costumes, a ênfase recai sobre os roubos de animais e de crianças. Não importam seus cantos e danças, vestimentas, hábitos alimentares, mas o fato de que representam perigo aos senhores. Mais uma vez a memória é um critério de verossimilhança da narração:

O escritor destas páginas ainda tem viva a lembrança dessas partidas de ciganos, que muitas vezes se arrancharam no sitio onde nasceu; e cuja derrota era assinalada pelo desaparecimento das aves de criação e animais domésticos, especialmente cavalos, quando não havia a lamentar o furto de crianças, de que faziam particular indústria.³⁸

³⁴ Id. Ibid., p. 111.

³⁵ A presença cultural do negro, ainda no século XIX, foi marcante, inclusive no Ceará. Estudos recentes revelam como os negros estavam inseridos no cotidiano da cidade de Fortaleza do século XIX e sua resistência cultural através dos congos, das Irmandades do Rosário, sambas e outras manifestações culturais. Cf. MARQUES, Janoti Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações*. Fortaleza: UFC, 2008. (Dissertação de Mestrado)

³⁶ José de Alencar. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 126.

³⁷ Id. Ibid., p. 126.

³⁸ Id. Ibid., p. 114. V.2

O costume particularmente descrito por Alencar é uma ilustração da manha e sordidez que atribui aos ciganos. Quando volta da caça ao Dourado, Arnaldo vê um rapaz que

[...] estava a fazer ao baio uns afagos e carícias, tão gacheiros que para exprimi-las adotou a língua o seu próprio nome. O povo rude chamava a isso, enfeitigar o cavalo; e acreditava que o animal assim enlizado fugia do dono para seguir o ladino.³⁹

Ademais, vale observar que, quando os pobres aparecem no romance, são quase sempre adjetivados como vagabundos e bandidos, a não ser que estejam submetidos ao jugo dos senhores.⁴⁰ Destaca-se aqui o importante papel civilizatório que é atribuído aos senhores, que faz parte de uma estrutura de sentimentos com respeito aos homens livres pobres: quando não submetidos à ordem senhorial ou integrados à civilização, são tidos geralmente como “classes perigosas”, representando sério risco à propriedade.⁴¹

É relevante transcrever uma longa passagem do romance em que José de Alencar descreve o cotidiano de trabalho dos sertanejos. Percebe-se, neste caso, um detalhamento das diversas atividades das grandes fazendas de gado do sertão. Além da atividade predominante, a criação de gado, pelo escritor considerada como a mais nobre, há outras que constituíam a subsistência do sertanejo, como são as da mandioca e da cana. A fazenda aparece como um complexo que contém curral, engenho de cana e casa de farinha. De outro lado, estão assinaladas no romance diversas formas de relações de trabalho – o escravo e o livre – convivendo num mesmo espaço. Tudo isso converge para um centro: a casa do senhor, que, de sua varanda, supervisiona com grande entusiasmo. Vejamos:

[...] lenhadores voltavam do mato carregados de feixes, enquanto os companheiros conduziam à bolandeira cestos de mandioca, ainda da plantação do ano anterior, para a desmancharem em farinha durante o serão. As mulheres livres ou escravas, umas pilavam milho para fazer o xerém; outras andavam nos poleiros guardando a criação para livrá-la das raposas; e os moleques as ajudavam na tarefa, batendo o mata-pasto, ou dando cerco às frangas desgarradas. As cozinheiras, encaminhando-se para a frente a fim de lavar ali na água corrente a louça de mesa e fogão, assim como as caçarolas, cruzavam-se em caminho com as lavadeiras que já se recolhiam com as trouxas de roupa na cabeça. Nos currais tirava-se o leite, acomodavam-se os bezerros, e cuidava-se de outros serviços próprios das vaquejadas, que já tinham começado com a entrada do inverno, porém só mais tarde deviam fazer-se com a costumada atividade. Era a este, de todos, o mais nobre dos labores rurais, que o capitão-mor costumava assistir regularmente, para o que toda a tarde à hora da sombra transportava-se ele do seu posto no patamar da casa, e vinha com a família sentar-se defronte do curral na mesma poltrona, que o pajem levava após si. D. Genoveva entendia mais particularmente com o leite, o qual ali mesmo distribuía; uma parte entregava-se às doceiras incumbidas dos bolos e massas; outra repartia pelas crias, e o resto era levado à queijaria. Isto quando não tinha chegado ainda a força do inverno, porque nesse tempo havia tal abundância, que se enchiam todas as vasilhas e até os cochos onde os cães do vaqueiro iam beber.⁴²

³⁹ Id. Ibid., p. 114.

⁴⁰ PECHMAN, Robert Moses. Op. Cit.

⁴¹ PINHEIRO, Francisco José. O homem livre - pobre e a organização das relações de trabalho no Ceará. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, v. 20-21, nº 1e2, 1989/90, p. 199-230.

⁴² ALENCAR, *O sertanejo*, Op. Cit., p. 243. V.1.

O quadro é realmente pitoresco. O escritor representa-o como uma lembrança, pois, como afirma, na sua infância teve ocasião de ver essa “singela história”. O recurso da memória é mais uma vez agenciado como forma de legitimar um discurso. O mais interessante no trecho, entretanto, é que essa paisagem é pintada em um final de tarde. As cenas de trabalho se misturam ao crepúsculo, dando uma impressão de beleza e enternecimento. O senhor vê tudo isso com satisfação e lirismo. Essa é, sem nenhuma dúvida, uma perspectiva da boleia,⁴³ como afirmou Raymond Williams. Visto sob o ângulo do senhor, o trabalho é uma atividade que causa satisfação e nobreza, inclusive o trabalho escravo. O que é elidido, no caso, são os elementos penosos e martirizantes do trabalho, que em nenhum momento é mostrado pelo escritor.

Cultura Popular, Cultura de Elite: os Limites da Circularidade

Como afirmou Peter Burke, em razão da variedade das manifestações do povo seria mais apropriado falar em culturas populares⁴⁴. Além de sua variedade, as culturas populares mantêm intenso fluxo com a cultura de elite. Daí a dificuldade que se tem de partir de uma estratificação social para inferir uma estratificação também cultural. Muitas das práticas culturais das classes subalternas são compartilhadas pelas elites e vice-versa. Isso não significa pintar um quadro róseo do intercâmbio cultural entre esses dois segmentos.

Existem casos em que é realmente muito difícil perceber a linha que separa essas culturas. Em algumas propriedades rurais, os senhores comungavam a cultura dos sertanejos: comiam a mesma comida, usavam vestimentas parecidas e participavam de algumas festividades em comum. Não quer dizer, porém, que os senhores deixem de exercer a sua posição de mando e manter-se em posições sociais e materiais superiores aos seus subordinados. Por outro lado, em algumas festividades coletivas, religiosas ou laicas, percebe-se que existem lugares demarcados em que os senhores reafirmam sua distinção social e cultural.

As modalidades de contato e as formas de interação da cultura da elite com a cultura popular são múltiplas e se dão em contextos históricos e sociais diferentes. São normalmente trocas desiguais, mas que variam segundo o interesse e a posição social dos grupos em questão. As apropriações do popular pela cultura erudita, e o reverso, dependem das configurações sociais e relações de poder de uma determinada sociedade.

⁴³ A categoria “perspetiva da boleia” é formulado por Raymond Williams como meio de referir-se àquele olhar sobre a realidade do campo de um ponto de vista de uma janela de um trem. Vista sob esse ângulo, ou melhor, de fora, a realidade do campo geralmente aparece como um quadro que emana lirismo e beleza. Cf. WILLIAM, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Op. Cit.

⁴⁴ BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

No romance *O sertanejo*, a variedade da cultura popular é perceptível. São ciganos, vaqueiros, negros, agricultores, índios, que se entrecruzam no romance, revelando a heterogeneidade de culturas que convivem no sertão. A questão a ser expressa é como Alencar traz para o plano da narrativa essas diversas experiências e as suas muitas formas de contato e relação com a cultura da elite. Desse modo, é possível entender como são transculturadas essas culturas no plano da narrativa romanesca.⁴⁵

No concernente à cosmovisão, José de Alencar vê a crença do sertanejo como superstição. Em várias passagens do romance, quando o autor se reporta ao imaginário mítico do sertanejo, faz questão de observar que ele é próprio do povo rude. Marca com isso um distanciamento entre o culto e o popular. A ciência é a explicação que é usada para desmistificar as “crendices” do povo. Este mantém certas crenças em virtude da ignorância. O narrador reafirma sua superioridade cultural ao buscar uma explicação dentro de sua visão de mundo para fatos explicados de outra forma pela cultura popular. Faz isso no sentido de desprestigiar o outro, ou vendo-o como equivocado, ou tipificando-o como exótico.

Em certo momento do romance, José de Alencar compara três visões que explicam um acontecimento sobrenatural: o fato de Arnaldo ter amansado, apenas com um olhar, a onça que iria atacar Flor. Na visão de João Coité, são coisas de feitiçaria e bruxaria, coisa de homem metido com o demônio. Aí aparece mais uma vez a figura de Job, o bruxo. João Coité relaciona o feito de Arnaldo à sua amizade com Job. Chamado para opinar sobre o fato, padre Telles, capelão da fazenda, enumera umas tantas coisas que provam a existência do sobrenatural, mas a tudo atribui milagre divino. Já Agrella, gerente da fazenda Campello, que com este se “unira à ponto de já não fazerem mais de uma pessoa, embora repartida por dois corpos”, sustenta a opinião de ser tudo aquilo da ordem do natural. Sendo Campello um homem reto e objetivo, e Agrella, sensato, fica a ideia de que a explicação feiticista é equivocada e a cristã aceitável e recomendável, pois o milagre se fez para salvar a filha de Campello. Já a explicação de que “elas têm uma causa natural, conhecida dos que especulam estes arcanos da natureza” deixa transparecer uma posição do narrador. Depois o narrador esclarece o fato. Arnaldo tem a onça como uma velha conhecida, pois lhe poupa os filhotes e até os alimenta em um momento de seca. Sobressai, portanto, uma explicação natural, desacreditando das crenças do povo. Por fim, Campello afirma: “— Ora está a cousa explicada, sem milagres, nem feitiçarias. Ao cabo tudo vem dar nisto; *que* és um bravo, Arnaldo, valente como as armas”.⁴⁶

⁴⁵ RAMA, Ángel. Os processos de transculturação cultural na América Latina. In: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

⁴⁶ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Op. Cit., p. 159. V.1.

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE.

José de Alencar aponta também a distância entre a cultura dos índios e sertanejo e sociedade civilizada das cidades. Há um momento no romance em que Arnaldo se mimetiza nas folhagens e tenta perscrutar o que estão conversando Fragoso e seus companheiros, querendo saber quais intenções do cavaleiro em relação a sua amada Flor:

Se Arnaldo conhecesse a cidade como conhecia o deserto e seus habitantes; si estivesse habituado a observar a fisionomia do homem com a perspicácia do olhar que penetrava a mais basta espessura e investigava o semblante, o gesto, o porte da floresta; com certeza adivinharia o que falavam entre si os quatro mancebos.⁴⁷

O autor coloca em conflito dois universos culturais que não conseguem traduzir um ao outro. Há uma economia de gestos nos homens civilizados que são inelegíveis para o homem da floresta. Na impossibilidade de compreensão Arnaldo evidencia esse estranhamento; contudo, o próprio narrador se coloca como um mediador entre essas duas culturas, conseguindo ler o que os personagens não leem e dando a entender que é o escritor o mais capaz de expressar essa essência profunda do *Volk*, como advogam os românticos.⁴⁸ Daí muitas vezes as expressões como “o homem da cidade não compreende”, “ao homem civilizado parece estranho”, que deixam subentender que é tarefa do escritor e da literatura desvendar essa essência pulsante da nação, que se encontra em sua natureza selvagem.

Voltemos à citação que descreve o fim de tarde. Neste momento, são descritos o cotidiano de trabalho na fazenda, sob o olhar orgulhoso de Campello. Às cenas de trabalho vem compor o quadro campestre, o som prolongado do aboio e o ambiente festivo das cantigas de trabalho. Os vaqueiros voltam à fazenda entoando a poesia do Boi Espacio; poesia que lhe serviu de estudo para escrever *O nosso cancionero*. Alencar intercala o texto com um trecho da cantiga:

Vinde cá meu Boi Espacio,
Meu boi preto caraúna;
Por seres das pontas liso,
Sempre vos deitei a unha.

Criou-se o meu Boi Espacio
No sertão das Aroeiras;
Comia nos Cipoais,
Malhava nas capoeiras.

Foi este meu Boi Espacio,
Um boi corredor de fama;
Tanto corria no duro;
Como na varge de lama.

Nunca temeu á vaqueiro,
Nem à vara de ferrão;
Temeu á José de Castro
Montado em seu alazão.⁴⁹

⁴⁷ Id. *Ibid.*, p 221.

⁴⁸ OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁴⁹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 248. V.1.

Intercalar a narrativa romanesca com a poesia popular tornou-se depois muito comum na literatura regional do Ceará. Franklin Távora usa o mesmo recurso no seu romance *O cabeleira* (1876), José Carvalho, em *Perfis sertanejos* (1897), Rodolfo Teófilo, em *O Paroara* (1899) Domingos Olympio, em *Luzia-Homem* (1903), Oliveira Paiva, em *Dona Guidinha do Poço* (1903), Gustavo Barroso, em *Terra do sol* (1912), e muitos outros.⁵⁰ A literatura, portanto, cumpriria o papel de documentar e registrar os costumes populares. Nesse caso, pode-se dizer que José de Alencar tinha uma preocupação próxima da visão do folclorista, pois foi em poesias colhidas entre o povo que o autor se preocupou com o fato de a poesia não perder “sabor primitivo”. Com efeito, o tratamento das línguas populares, em seu confronto com a língua culta, foi posto por meio de uma dualidade imiscível. A língua culta, a do escritor, foi separada da língua popular, que manteve seu caráter de rusticidade e primitivismo. O romance criou uma hierarquia das línguas: de um lado, o culto, o refinado; de outro o rústico. As línguas populares, em sua tradição oral, estavam fadadas a um lugar de imobilidade e fixidez e tratadas como peças museológicas. José de Alencar processou sobre elas uma “integração racionalizadora”, conforme adverte Michel de Certeau.⁵¹ Elas passaram a servir a um projeto homogeneizador da constituição de uma língua geral, que era o português brasileiro. As línguas populares não eram para José de Alencar a língua literária. Tampouco era, evidentemente, a língua do escritor. Delas José de Alencar serviu-se para elaborar algumas variações do português da antiga metrópole, no seu projeto letrado de nacionalização da língua.

Vale notar ainda que, quando passa a qualificar a poesia e os cantos populares sertanejos, José de Alencar utiliza mais uma vez dois recursos, que é tônica de toda a obra. O canto de sertanejo é uma “ária rude” de um “bardo”. O primitivismo sertanejo deve ser comparado com a cultura ocidental. Bardo, ária, rapsodos são formas com que os escritores europeus classificavam a sua tradição histórica cultural, fundamental no estabelecimento da nacionalidade. Nesse sentido, o romancista escreve *O sertanejo* com base numa “dialética” entre a diferença e a semelhança. A cultura brasileira é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura com a tradição europeia. Desse movimento resulta uma síntese, algo novo e original, só possível com a incorporação dos costumes populares nacionais à cultura civilizada europeia. Essa dialética evidencia-se quando Alencar descreve a vaquejada, um costume local relacionado à atividade pecuária:

Havia naquela época entre os abastados criadores da província essa bizzarria de se vestirem de couro à sertaneja, e associarem-se assim por mero recreio às lidas dos vaqueiros, cujo ofício desta arte enobreciam. Nisso não faziam senão imitar os castelões

⁵⁰ Cf. ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de Alencar. *Adolfo Caminha e Rodolfo: Teófilo: A cidade e o campo na literatura naturalista cearense*. Fortaleza, UFC, 2001. (Dissertação de Mestrado)

⁵¹ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

e fidalgos da Europa que também se trajavam de monteiros, à moda rústica, para ir à caça. O sertão do Norte oferecia então aos ricos fazendeiros uma ocupação idêntica à das correrias de lobos e outros animais daninhos, em que se empregava a atividade dos nobres no reino. Eram as vaquejadas do gado barbatão, que se reproduzia com espantosa fecundidade, por aqueles ubérrimos campos ainda despovoados.⁵²

Vê-se, mais uma vez, o esforço da formulação de uma nobreza da terra, legitimada por sua comparação com os fidalgos medievais europeus. Nesse sentido, o romance é uma fonte privilegiada na percepção do distanciamento entre a cultura de elite e a cultura popular. Percebe-se uma imagem de comunhão entre essas duas culturas, pois Campello e sua família participam da vaquejada; contudo, “O traje do fazendeiro distinguia-se dos outros pela riqueza”.⁵³ Ao contrário dos demais, seus ornamentos eram do mais fino couro e adornados com ouro e prata. Já as mulheres, “vestidas de amazonas, com seus roupões de fino droguete guarnecido *dealamare**, trajavam com o mesmo, senão maior, luxo e primor das fidalgas de Lisboa”.⁵⁴ Deslindam-se, portanto, dois pontos da relação entre a cultura popular e cultura da elite: distinção e subordinação. Contrária à imagem de uma cultura compartilhada, temos aí uma cultura dominante que se distingue da cultura popular e sobre essa exerce um poder de subordinação. José de Alencar não denuncia essa relação conflituosa, muito pelo contrário, essa representava a cosmovisão do escritor. Em detrimento da experiência heterogênea das culturas populares do sertão, Alencar impõe um convencionalismo que não propicia entender as formas de contato entre as culturas populares e a erudita. Mais do que isso, o que ele busca demarcar são as distinções e a não miscividade entre esses dois universos. O procedimento indica uma cosmovisão do autor, que, além de descrever e classificar, distingue e segrega. Essa é uma visão aristocrática e autoritária da cultura popular.⁵⁵

O projeto literário de José de Alencar representa a busca das origens do povo brasileiro. *O sertanejo* é narrado na metade do século XVIII, num tempo que o autor considera já como histórico. A evidência mais forte dessa temporalidade histórica é que o seu personagem principal é um caboclo. Arnaldo é um vaqueiro relativamente integrado à civilização portuguesa. O que não o faz completamente absorvido à civilização é o espírito insubmisso que herda dos índios. Sendo, portanto, descendente de índios e brancos, não seria Arnaldo, na verdade, Moacir, filho de Iracema e Martim?

Em *Iracema*, romance fundador, a gênese do povo brasileiro é representada pela união de Iracema com Martim: o indígena e o português. O índio, entretanto, é sacrificado em prol de uma

⁵² ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Op. Cit., p. 9. (V.1).

⁵³ Id. Ibid., p. 8. V.2.

⁵⁴ Id. Ibid., p. 7. V.2.

⁵⁵ SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-116.

nova raça. Essa nova raça, o caboclo, tipificada em Arnaldo, não deixa descendentes mestiços. O final do romance *O sertanejo* nos faz supor esse processo de miscigenação interrompido. Se Martim e Iracema geram Moacir, Arnaldo não deixa descendente. Flor mantém-se casta, como um desejo de uma adoração platônica de Arnaldo. Nesse caso, as questões de classe mostram-se mais importantes do que as de raça. Esse é o mesmo limiar que não pode ser rompido quando Alencar receia escrever para caboclos. Se a cultura indígena compõe a personalidade do brasileiro, se faz de forma abstrata e mística, não como resultado de mestiçagem racial, o que será enfatizado pela geração de 1870. Efetivamente, o romancista não almeja uma sociedade de caboclos. Sendo eles uma presença no sertão, difícil simplesmente de apagar, para Alencar, a sua condição deveria ser a de submissão às classes dominantes brancas, como Arnaldo havia se curvado à autoridade de Campello.

O que impossibilita a união de Arnaldo e Flor não é apenas o tópico romântico da amada casta e inacessível, pois entre eles se interpõe uma barreira bem mais difícil de transpor: a da hierarquia social. Arnaldo é um vaqueiro, um criado de Campello e Flor é uma nobre, uma legítima representante das classes abastadas do Brasil. Nas palavras do narrador:

Essa afeição que tinha a Arnaldo seria mais do que a simples amizade de uma irmã de criação por seu companheiro de infância? Não. Ela, a filha do capitão-mor Campello, não podia ver em um vaqueiro outra coisa senão um agregado da fazenda, ao qual dispensava um quinhão da estima protetora, que repartia com seus bons servidores, como a Justa, a Filipa e outros. Daí em diante cumpria-lhe manter a distância que a separava do seu colço, para que este não a esquecesse outra vez, e de um modo tão grosseiro. Sentiu que havia de custar-lhe bastante envolver Arnaldo, a quem sempre distinguira com sua afabilidade, no mesmo trato frio e imperativo que usava com a gente da fazenda. Mas assim era preciso, e assim havia de ser.⁵⁶

Com efeito, nem mesmo o amor é capaz de figurar uma comunhão, colocando-se acima das hierarquias sociais. Em vez disso, os lugares sociais são bem demarcados, as hierarquias devem-se manter estáveis. José de Alencar, com esse enredo, reafirma sua posição política conservadora e aristocrática, num momento de grande instabilidade e indefinição dos rumos do Segundo Reinado no Brasil.⁵⁷

⁵⁶ Id. Ibid., p. 208. V.2.

⁵⁷ Cf. MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: editora Hucitec, 2004; CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ Relume-Dumará, 1996.