



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

GABRIELE FREIXEIRAS DE FREITAS

**O MITO DO HERÓI NAS OBRAS *O GAÚCHO* E *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE
ALENCAR**

FORTALEZA

2015

GABRIELE FREIXEIRAS DE FREITAS

O MITO DO HERÓI NAS OBRAS *O GAÚCHO* E *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE ALENCAR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

F936m Freitas, Gabriele Freixeiras de.
O mito do herói nas obras O gaúcho e O sertanejo de José de Alencar / Gabriele Freixeiras de Freitas. – 2015.
145 f. , enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

1.Alencar, José de, 1828-1877. O gaúcho - Crítica e interpretação. 2.Alencar, José de, 1828-1877. O sertanejo - Crítica e interpretação. 3.Mito na literatura. 4.Heróis na literatura. I.Título.

CDD B869.33

GABRIELE FREIXEIRAS DE FREITAS

**O MITO DO HERÓI NAS OBRAS *O GAÚCHO* E *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE
ALENCAR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

Aprovada em 08 / 04 / 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

À minha família, meu alicerce.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sem seu apoio incondicional eu não teria chegado até aqui.

Ao Prof. Marcelo Almeida Peloggio, pela confiança, paciência e dedicada orientação.

Ao Jandegley de Assis, por estar sempre ao meu lado.

À minha amiga Ana Clara Fernandes, por acreditar e apoiar mesmo quando eu não acreditava.

Ao meu amigo Jesus Frota, por sua amizade e companheirismo em todos os momentos.

Aos meus amigos Tyanne e Fábio pelo carinho e dedicação que me ajudaram em diversos momentos deste trabalho.

Ao Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia – GEELF, pelas leituras sempre enriquecedoras.

Ao prof. Eduardo Luz, pela participação na qualificação e pelas atenciosas sugestões que colaboraram para o engrandecimento deste trabalho.

Ao prof. Francisco Agileu de Lima Gadelha, agradeço a generosidade por aceitar participar desta banca.

À profa. Odalice de Castro Silva, por aceitar participar desta banca e pelas orientações que apoiaram o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

À FUNCAP, que, através da bolsa, financiou esse estudo.

*O mito é um nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É o mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada morre.
(Fernando Pessoa)*

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto de estudo os aspectos do herói nas obras regionalistas *O Sertanejo* (1875) e *O Gaúcho* (1870), de José de Alencar. Através de indivíduos heroicos, como Arnaldo e Manuel Canho, o escritor cearense desenvolve protagonistas representativos das diversas regiões brasileiras, baseando assim suas obras em seu projeto de valorização da “cor local” e afirmação da identidade nacional. Orientando-nos por aspectos do herói, dentro do movimento Romântico, discutiremos algumas características relevantes para a diferenciação e aproximação do protagonista alencarino diante do herói representado em outros períodos literários. Para tanto, traçaremos um breve panorama da importância do mito nas sociedades, assim como a origem e desenvolvimento do mitologema do herói. Através de um estudo minucioso do herói alencarino, pretendemos mostrar como o autor faz uso de aspectos heroicos tradicionalmente encontrados nas epopeias e tragédia gregas, reforçando a influência de narrativas homéricas na cultura ocidental. Todavia, o herói do romance, assim como o próprio gênero ao qual pertence, tem por essência a contradição, a busca pela efetivação da sua subjetividade em um mundo objetivo. Com efeito, o herói responsável por representar o romance personifica o desajuste ao tentar adaptar-se à sociedade em que vive e a sua incapacidade de realizar os anseios da alma em um mundo incapaz de concretizá-los. Este trabalho terá como apoio teórico os pensadores Mircea Eliade (1972), Afrânio Coutinho (1995, 1999), Lukács (2000), Araripe Júnior (1980), dentre outros estudiosos da área.

Palavras-chave: *O Sertanejo*. *O Gaúcho*. Mito. Herói. José de Alencar.

ABSTRACT

The objects of study in this dissertation are the aspects of the hero in the regionalist works “O Sertanejo” (1875) and “O Gaúcho” (1870), by José de Alencar. Through heroic characters, like Arnaldo and Manuel Canho, the writer from Ceará develops protagonists who represent the different regions of Brazil, thus basing his works on his project valuing the “local color” and the affirmation of a national identity. Guided by the aspects of the hero within the Romantic Movement, we will discuss some relevant features that can both differentiate and approach the characters to the heroes represented in other literary periods. To do so, we will draw a brief overview of the importance of the myth in archaic societies, as well as the origin and development of the mythologem of the hero. Through a detailed study of the hero from Alencar’s point of view, we intend to show how the author makes use of heroic aspects traditionally found in the Greek epopees and tragedies, strengthening the influence of the Homeric narrative in Western culture. However, the hero of the novel, as well as the own genre to which it belongs, has at its core the contradiction, the quest for the realization of their subjectivity in an objective world. Indeed, the hero, responsible for representing the novel, embodies the misfit in adapting to the society they live in and their inability to carry out the desires of the soul in a world unable to achieve them. This dissertation is based on the Works of Mircea Eliade (1972), Afrânio Coutinho (1995, 1999), Lukács (2000), Araripe Júnior (1980), among other researchers.

Keywords: O Sertanejo. O Gaúcho. Myth. Hero. José de Alencar.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O MITO DO HERÓI	24
	2.1 Da origem do mito à gênese do herói	24
	2.2 O herói epopeico.....	35
	2.3 O herói trágico	47
	2.4 O herói romanesco	53
3	A REPRESENTAÇÃO HEROICA EM <i>O GAÚCHO</i>.....	68
	3.1 Alencar e o movimento romântico.....	68
	3.2 Manuel Canho: o herói nacional e regional.....	71
	3.3 Aspectos centrais do romance: <i>O gaúcho</i>	77
	3.4 Manuel Canho: o protagonista	89
	3.5 A natureza e o herói romanesco	99
4	O HERÓI EM <i>O SERTANEJO</i>.....	107
	4.1 Arnaldo: indivíduo do romance.....	107
	4.1.1 Atos cotidianos e domésticos	110
	4.1.2 Desnívelamento social.....	113
	4.1.3 A importância do vaqueiro: uma casta diferenciada	114
	4.1.4 Dualidade conflituosa	117
	4.1.5 Proezas	118
	4.1.6 Natureza.....	122
	4.1.7 As diferentes temporalidades: epopeia e romance.....	127
	4.2 A ironia do herói romântico	128
5	CONCLUSÃO.....	133
	REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

Ao lograr, na segunda metade do século XIX, configurar em sua literatura um modo de representação do Brasil, José de Alencar dedica-se em seus romances à caracterização de tipos heroicos. O escritor cearense desenvolve, através da força de uma ideia, protagonistas representativos de diversas regiões brasileiras. Com efeito, suas obras trazem consigo: a) seu projeto de valorização da cor local; b) afirmação da identidade nacional.

Isto posto, orientaremos nossos estudos por aspectos do herói dentro do movimento Romântico, e discutiremos algumas características relevantes para a diferenciação e aproximação do protagonista alencarino diante do herói representado em outros períodos literários como o da epopeia e da tragédia.

Baseando-nos nas características que distinguiremos no decorrer deste trabalho, traçaremos um retrato do herói de Alencar nas obras *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), chamando a atenção para as múltiplas faces dos heróis na Literatura. Porém, não nos deteremos apenas nos protagonistas alencarinos. Realizaremos uma breve leitura, que se propõe a compreender algumas representações heroicas através dos tempos e dentro de obras representativas, como *Ilíada*, *Odisseia* (928 a.C - 898 a.C.) de Homero, *Dom Quixote* (1605) de Cervantes e *O diário do subsolo* (1864) de Dostoiévski, que apesar de serem narrativas de momentos históricos tão diferentes, impelem-nos a mostrar que é possível fazer uma análise e interpretação das características que irão validar nossos protagonistas, Arnaldo e Manuel Canho, nos romances estudados.

Ressaltamos que qualquer tentativa de delimitação definitiva que pretenda conceituar o herói, buscando definir de forma rígida e fixa as qualidades destes indivíduos, torna-se extremamente restritiva, devido à diversidade destes protagonistas ser imensa, principalmente, no que concerne às narrativas modernas. Entretanto, falaremos sobre isto mais adiante.

Partindo desse ponto, resta estabelecer as linhas que podem orientar as investigações sobre tais obras, selecionando os pressupostos necessários, pois acreditamos que “o objeto de uma ciência não é dado, mas construído pela aplicação do método” (ACÍZELO, 1986, p. 45). Baseando-nos em um método literário comparatista, objetivamos construir nosso objeto de estudo que problematize a condição do herói nas obras acima citadas e sua apresentação no romance. Tal controle metodológico justifica-se pela

necessidade de estabelecer limites precisos para o fato, pois a intervenção do método é crucial para a delimitação do objeto. Como reflete Roberto Acízelo em sua obra *Teoria da Literatura* (1986), o objeto de estudo deve ser determinado através de critério refinados. Assim os definidores de nosso objeto são “uma série de propriedades por assim dizer mais sutis e profundas” (ACÍZELO, 1986, p. 39).

Ainda sobre a escolha do método e dos critérios, o estudioso acrescenta,

Assim, se é por demais imperfeito o método que admite ser a totalidade da produção escrita o objeto da investigação da literatura, é mais elaborado o método que propõe ser este objeto constituído por apenas parte daquela produção, delimitada por critérios específicos. E mais elaborado ainda é o método que elege como objeto de investigação não um determinado conjunto de obras, mas justamente o critério que permite o discernimento desse conjunto. (ACÍZELO, 1986, p. 45)

Tomando por base as orientações de Acízelo, acreditamos ser necessário para este trabalho retomar algumas categorias pertinentes à produção alencarina e sua proposta da formação de uma literatura nacional. A partir da premissa de que o trabalho comparatista não pode fugir a categorias como estas, que são: a influência e a tradição, o debate sobre estas categorias torna-se relevante pois, nos ajudará a compreender o processo que ocorre na escrita alencarina e que é responsável pela construção de sua personagem heroica.

Entendendo, inicialmente, a tradição como “Herança cultural, transmissão de crenças ou técnicas de uma geração para outra.” (ABBAGNANO, 2007, p. 966), Nicola Abbagnano acrescenta que o Romantismo teria nutrido o retorno dessa linha de pensamento e que, segundo Hegel

A Tradição não é uma estátua imóvel, mas vive e mana como um rio impetuoso que mais cresce quanto mais se afasta da origem. (...) O que cada geração produziu no campo da ciência e do espírito é uma herança para a qual todo o mundo anterior contribuiu com sua economia, é um santuário em cujas paredes os homens de todas as estirpes, gratos e felizes, afixaram tudo o que os auxiliou na vida, o que eles hauriram das profundezas da natureza e do espírito. E esse herdar é, ao mesmo tempo, receber a herança e fazê-la frutificar. (HEGEL *apud* ABBAGNANO, 2007, p. 967)¹

Tendo sido essa corrente de ideia dominante em todo o período Romântico, é a partir dela que passamos a compreender a tradição como um conjunto de informações, heranças culturais que serão transmitidas, mas, apoiados pela colocação de Hegel, são sujeitos a mudanças, pois a tradição é como um rio que se dilata a cada período, doando e ao mesmo tempo recebendo as heranças culturais.

Diversos são os estudos que se propõem a polemizar o processo da escrita da

¹ *Geschichte der Philosophie*, ed. Glockner, I, p. 29.

tradição e da influência, avaliando como estas se apresentariam em obras posteriores. Segundo Nestrovski (1992), a palavra “influência” derivaria do latim, que significaria “fluir para dentro” (p. 213). Implícito nesta concepção tem-se uma ideia linear, de sentido único, na qual os mais antigos influenciariam os atuais, daí se compreenderia que a individualidade poética seria “a capacidade de se livrar da influência dos outros.” (NESTROVSKI, 1992, p. 214). Assim, podemos concluir que os estudos sobre a tradição e a influência se entrelaçam, pois o debate sobre a influência nada mais é do que a discussão sobre a transformação da tradição pela nova obra.

Ao adentrarmos os estudos sobre a Influência, nos deparamos com o pensamento de T. S. Eliot, no livro *Ensaio* (1989). No texto “Tradição e Talento Individual”, Eliot amplia o significado de tradição ao afastar-se da concepção de reprodução. Segundo o estudioso, temos a tendência comum de elogiar um poeta e sua produção a partir dos seus aspectos que menos se assemelhem a qualquer outro, buscamos com esta atitude, identificar o que lhe é individual. Deste modo, “Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores [...] empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar.” (ELIOT, 1989, p. 38). Eliot propõe que, se nos afastarmos desta visão preconcebida, poderemos descobrir que “não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (ELIOT, 1989, p. 38).

Eliot desestimula, então, a concepção de tradição baseada na ideia de aderência dos preceitos e êxitos de uma geração anterior, sugerindo que não se pode herdar a tradição e sim conquistá-la com muito esforço, pois

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estima-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p. 39)

Nesta perspectiva, compreende-se a obra literária como possibilidade de leitura de uma tradição, podendo cindi-la ou prolonga-la. Derruba-se a noção de originalidade, entendida como produção feita sem qualquer vínculo anterior, pois o texto original é aquele capaz de fazer uma leitura diferenciada dos que o antecedem, “capaz de revitalizar a tradição instaurada.” (CARVALHAL, 1986, p. 62)

Jorge Luis Borges (1951) acrescenta ao debate ao refletir, em seu texto “Kafka e seus precursores” (1952), que a transformação da tradição na obra estaria mais próxima de uma criação de novos aspectos que passariam a fazer parte do passado. Sobre isto, reflete o

estudioso,

Certa vez premeditei um exame dos precursores de Kafka. De início, eu o julgara tão singular como a fênix das loas retóricas; depois de algum convívio, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas.

Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. (BORGES, 2000, p. 78)

Portanto, na visão de Borges, os escritores criariam seus precursores, pois sua produção modificaria nossa concepção do passado, como também de futuro.

Dentro desta polêmica, Harold Bloom (1991) fala-nos sobre a “angústia da influência” como uma sensação paralisadora que os poetas teriam de seus precursores. Para o estudioso, o processo de apropriação dinamiza o sistema de evolução literária, no qual “os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação” (BLOOM, 1981, p. 33). Assim, a obra é compreendida como a “cristalização de um atrito” (CARVALHAL, 1986, p. 60) característico da atividade de criação.

Compreendemos que “a obra literária não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações” (CARVALHAL, 1986, p. 48). Diante desta linha de estudos, Julia Kristeva (1969) apresenta a noção de “intertextualidade” (2005, p. 68), na qual os textos apresentam-se como absorção e transformação de outros textos. A nova concepção permite uma nova interpretação do conceito de influência, e sua noção de dependência, tornando o texto uma “transformação e assimilação”² (JENNY *apud* CARVALHAL, 1986, p. 51). Compreende-se essa mudança assim como um processo “natural e contínuo de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 1986, p. 59).

À luz destas teorias que debatem sobre a influência e o resgate da tradição, poderemos refletir sobre a formação da obra alencarina. Nesta, tornam-se claras as influências de leitura do escritor, pois este, em textos como *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1860) e *Como e porque sou Romancista* (1873), deixa registradas suas influências de leitura desde a infância. Vejamos um trecho no qual José de Alencar relata suas leituras:

Gastei oito dias com a *Grenadière*; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, Além de muito Chateaubriand e Victor Hugo.

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual mo havia revelado por

² JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com fios de uma ventura real, fui encontra-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar. (ALENCAR, 1953, p. 61)

Neste ínterim escreveria Araripe Júnior, “Assim veem-se cadentes manifestações de Hugo, quebradas pela fibra chateaubriânica e lamartiniana, fundirem na alma do poeta uma nova luz harmoniosa, uma claridade benigna, que, envolvendo toda a natureza, a transforma numa fantasmagoria.” (ARARIPE, 1980, p. 139)

Deslocamos, assim, nossa atenção para este processo que dá origem à obra alencarina, a qual, para Maria Cecília Boechat (2003), teria por base o conceito de “transmigração”, uma ideia que mesclaria tanto a imaginação – fator individual – com a “seiva americana” – fator nacional. Este processo garantiria o diferencial do modelo alencarino, o distanciando da noção de cópia servil dos modelos europeus.

Em sua autobiografia literária o escritor admite a forte impressão deixada pelos romances de Cooper e Chateaubriand, mas assevera que sua obra não resultaria da imitação destes e sim de um diálogo entre as literaturas e a realidade em que se insere, pois seria a produção destes escritores fruto de uma situação histórica compartilhada. Todavia, sobre sua maior influência, o autor considera,

[...] mas o mestre que eu tive, foi esta esplendida natureza que me envolve, e particularmente a magnificências dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.” (ALENCAR, 1953, p. 69)

Ainda refletindo sobre o processo de formação da escrita alencarina, Antonio Candido, em sua obra *O Romantismo no Brasil* (2004), sugere que o relacionamento da literatura brasileira com suas matrizes da Europa pode ser possível através de três processos denominados: transposição, substituição e invenção. O primeiro,

[...] que consistia em passar para o contexto brasileiro as expressões, concepções, lendas, imagens, situações ficcionais, estilos das literaturas europeias, numa apropriação (perfeitamente legítima), que se integra e dá ao leitor a impressão de alguma coisa que é muito nossa, e ao mesmo tempo faz sentir a presença das raízes culturais. (CANDIDO, 2004, p. 88)

Já a “substituição”,

[...] é um processo mais profundo do ponto de vista da linguagem e da interpenetração cultural. Nele, o escritor brasileiro põe de lado as terminologias, as entidades, as situações da literatura europeia e os substitui por outros, claramente locais, a fim de que desempenhem o mesmo papel. Por exemplo: substitui o cavaleiro pelo índio, o fidalgo pelo fazendeiro, o torneio pela vaquejada, como se

pode ver em *O sertanejo*, de José de Alencar.” (CANDIDO, 2004, p. 88)

No processo de “invenção”, apesar de o escritor partir do modelo europeu, este consegue criar variantes originais. Segundo o crítico, foi através de empréstimos ininterruptos que o Brasil definiu sua diferença e consciência própria, pois foi através dos “[...] mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a — originalidade, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro.” (CANDIDO, 2004, p. 91)

Tais mecanismos de adaptação são observáveis na obra alencarina, tornando possível a conquista de uma consciência própria de literatura, baseando-se nas maneiras pelas quais as influências foram se incorporando e redefinindo-se até uma produção original. Sobre sua forma de composição fundamentada no processo de resgate de uma tradição, considera o escritor:

Mas quando o homem, em vez de uma ideia, escreve um poema; quando a vida do indivíduo se eleva à vida de um povo, quando, ao mesmo tempo historiados do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido.

Então já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; é a história, mas a história viva, animada, brilhante como o drama, grande e majestosa como tudo que nos aparece através do dúplice véu do tempo e da morte. (ALENCAR, 1960, p. 890)

Dentro de seu projeto nacionalista, Alencar buscava na tradição a afirmação de uma identidade própria para o Brasil, conciliando, assim, ao romance de base histórica o seu poder imaginativo, proporcionando em suas obras um amálgama de personagens históricos e fictícios. Através do romance, Alencar concilia suas influências, reescrevendo os mitos e atualizando-os para seu projeto.

Compreende-se que Alencar recorre ao mito como fonte de criação literária, pois, “o mito inscreve-se na tradição” (BRUNEL, 2005, p. 200). Por este motivo, achamos necessário esclarecer alguns aspectos pertinentes ao estudo do mito e sua transposição para o mito literário, com o objetivo de privilegiar o aspecto literário neste estudo.

Clémence Ramnoux (1977), em estudos sobre o mito, considera que o mito não pode privar-se do meio verbal, pois longe de ser autístico, ele “constitui a armadura de um mundo de cultura” (p. 20). Sendo ele que legitima, autoriza e também autentica, exercendo uma função, passando a proliferar em variantes romanescas, a partir do momento que não desempenha mais essa função organizadora da sociedade. Portanto, o mito só sobreviveria pela sua funcionalidade, todavia, se este perde o seu caráter funcional na sociedade, este

“fragmenta-se em variantes lendárias que são incorporadas à tradição oral; no caso da reinterpretação literária deste mito.” (SIQUEIRA, 1994, p. 261)

O mito, como veremos de forma mais aprofundada no primeiro capítulo, será responsável por ordenar e explicar o mundo, assim desenvolvem-se narrativas que, com o passar do tempo, tornam-se mitos literários.

Segundo J. P. Martinon (1977), o mito aparece essencialmente ligado à história da linguagem, no entanto, o universo literário anexaria o mito, pois o mito não seria literatura, e sim, a “reinterpretação” dos mitos que se tornaria literária. Sobre este aspecto, o estudioso continua,

Por um lado os mitos são documentos históricos, etnográficos, observações clínicas, e devem então ser decifrados, quer dizer que se deve descobrir sua tradutibilidade recíproca; por outro lado, o escritor ao recompor um mito, revela que este último, além de sua tradutibilidade, é suscetível de variações de interpretações de época para época. (MARTINON, 1977, p. 122)

Deste modo, teriam sido os mitos de origem grega, desde a Renascença, especialmente a partir do século XVII, os mais reinterpretados pelos artistas, tornando-se os mitos gregos objeto de tratamento literário. Tal aspecto enfatiza a recorrência dos mitos helênicos nas diversas literaturas que estariam por vir. Nesta linha de pensamento, Pierre Albouy (1969), passa a considerar o termo “mito literário” como uma narração que o autor modifica com grande liberdade”³ (ALBOY, 1969, p. 9 *apud* SIQUEIRA, 1994, p. 14), mas que estaria inserida num corpus de temática universal.

Conclui-se que os mitos são fontes de criação literária, sendo frequentemente tomados de uma tradição, seja helênica, mitológica ou mesmo bíblica. Baseando-nos nesta conclusão, procederemos ao estudo do mito do herói, com o objetivo de analisá-lo na obra alencarina.

Nos estudos sobre o herói na História, encontramos diferentes visões e interpretações acerca de sua origem e papel na sociedade. Dentre algumas dessas diferentes concepções, encontramos o Evemerismo. Segundo esta linha de pensamento, os heróis seriam reis primitivos, que teriam passado pelo processo no qual o personagem histórico torna-se herói e mito. A história desse indivíduo heroico é recontada e modificada, desenvolvendo-se diferentes versões em diversas culturas. Essa modalidade de interpretação do mito surgiu em pleno século IV a.C. e, juntamente com o Alegorismo, “contribuíram para ‘salvar uma certa mitologia’ e para perpetuá-la no cristianismo do mundo ocidental” (BRANDÃO, 1986, p.

³ ALBOY, P. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Armand Colin, 1969.

131, grifo do autor).

No entanto, para Mircea Eliade, o mito do herói moderno mostra-se como um verdadeiro processo de projeção e identificação do homem, sendo os heróis responsáveis por encarnar um ideal de grande parte da sociedade. Logo, ele “satisfaz as nostalgias secretas do homem moderno que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia, ‘personagem excepcional’, um herói” (ELIADE, 1972, p. 159).

Este trabalho pretende evitar uma análise dogmática, que restrinja o caráter do herói ou anti-herói. Apesar de o modo heroico clássico literário apresentar uma série de tendências comuns, mesmo heróis como Ulisses, Aquiles, Édipo e Gilgamesh, apresentam especificidades que irão particularizá-los. Ressaltamos, desta forma, que o caráter dos heróis literários é multifacetado, não podendo uma demarcação conceitual padronizada atender a tamanha diversidade e variação destes protagonistas.

Partindo destas considerações, resta-nos estabelecer as linhas que podem orientar a nossa investigação sobre tais obras, selecionando os pressupostos necessários. No primeiro capítulo, intitulado “O mito do herói através dos tempos”, introduziremos um estudo acerca da origem e importância do mito literário para a conservação das tradições de civilizações arcaicas, já que, para estas comunidades, “o mito deve ser visto como estrutura vital, pois atinge o ser das coisas, as significações e os valores do homem e da sociedade” (CRIPPA, 1975, p. 23).

Falar sobre o mito é uma tarefa árdua e delicada, tendo em vista as extensas significações do termo. Após uma síntese sobre o papel do mito em civilizações como a grega e a forma que é compreendido atualmente, voltaremos nossos estudos para o mitologema do herói, tendo em vista identificar a origem e a forma configuradora deste mito especificamente. Para tanto, faremos um percurso entre algumas obras representativas de seus períodos, ressaltando as características que ajudam a estruturar o caráter do herói em suas narrativas.

Justifica-se, assim, o constante retorno ao estudo mítico, com o intuito de resgatar a gênese do mito do herói, visto que, “a partir de uma inserção nas origens, os mitos procuram constituir e apresentar os modelos e as significações dos possíveis desempenhos do homem na história” (CRIPPA, 1975, p. 81). Validamos assim a importância do estudo mítico na obra literária, pois, “[...] não é apenas a literatura que não se pode explicar sem o mito, mas inúmeros fatos da língua” (BRANDÃO, 1986, p. 14).

Nota-se em Alencar essa busca por uma narrativa mítica, pois são desenvolvidos, em suas obras indianistas, os primórdios de um povo. Através de heróis míticos, como Peri de

O guarani (1857), Alencar funda o mito da origem da nação brasileira e seus heróis são exemplos de coragem e vigor aliados a uma vida de perfeita harmonia com a natureza. Estas características atendem ao projeto alencarino de formação de uma identidade nacional, valorizando as raízes do povo brasileiro. Compreendemos que a literatura romântica volta-se para o passado, buscando o resgate das tradições, evocando um período ingênuo, no qual ainda não foi corrompido pela razão. Em uma atitude anticlassicista, o escritor romântico é seduzido pela nostalgia que o faz retornar ao passado de seu povo. Tais aspectos levam ao sentimento nacionalista, responsável pelo resgate e pela valorização da tradição.

No entanto, em um primeiro momento nos deteremos nas narrativas homéricas, *Iliada* e *Odisseia* (928 a.C-898 a.C.), devido a sua importância e influência na cultura ocidental. Mostraremos, a partir daí, alguns aspectos que regem os heróis gregos Aquiles e Odisseu, ao mesmo instante em que reconhecemos a relevância do contexto histórico na configuração dos mesmos.

A partir do momento em que consideramos, de forma inegável a influência da cultura helênica na cultura ocidental, é possível reconhecer que a figura do herói grego é responsável por orientar a formação do modelo heroico nas narrativas posteriores. Através de suas epopeias, Homero (928 a.C - 898 a.C.) cria heróis solares. Estes indivíduos apresentam, em sua origem, a dualidade homem-deus, assim como Aquiles. Os heróis homéricos nascem heróis, pois têm seu destino traçado pelos deuses desde antes de seu nascimento. Tal ascendência faz com que estes indivíduos tenham habilidades que os destacam dos demais homens. Dentre os muitos aspectos recorrentes nos heróis da epopeia, identificamos a força, o vigor, a honra, a bravura, a busca por glória, a luta por uma coletividade e a harmoniosa relação do herói com o todo orgânico do mundo em que vivem.

Em um segundo momento, nos deteremos nas características relevantes da formação do herói na tragédia grega. O indivíduo trágico atribui uma nova perspectiva aos estudos heroicos, pois contrapõe-se em alguns aspectos ao herói épico. Podemos trazer como exemplo de inovações deste novo gênero: a valorização da experiência humana na formação do homem interior e o aparecimento do indivíduo que traz responsabilidade sobre seus atos, destaca-se principalmente pela luta do herói contra o seu próprio destino. Todavia, não se pode esquecer que este indivíduo ainda vive sob as determinações dos deuses e, apesar de seus esforços, não consegue fugir aos preceitos divinos.

Como exemplo deste herói trágico, tomaremos como modelo a obra *Édipo o Rei* (430 a.C) de Sófocles. Temos em Édipo os primeiros germes da mudança do herói divino para

o herói mais humano, dando os primeiros passos rumo à mudança da mentalidade heroica.

O drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito da perversidade ou de seus vícios, mas em razão de uma falta. Desse modo, ele desnuda o jogo das forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda a sociedade, toda a cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Desta forma, a tragédia grega propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. (VERNANT; NAQUET, 2008, p. 219).

Em seguida, trabalharemos as primeiras tendências que serão responsáveis por nutrir o herói romântico, como a valorização da sensibilidade e dos valores humanos, em oposição aos padrões neoclássicos. Assim, o romantismo não apenas inova através de uma série de tendências que valorizam a sensibilidade humana, mas também incorpora e reescreve mitos das mais diversas tradições literárias, permitindo-se o enraizamento e uma sobrevivência de narrativas míticas na grande épica. Segundo Eliade, “Isso se verifica sobretudo em relação ao tema iniciatório, o tema das provas do Herói-Redentor e seus combatentes contra os monstros.” (ELIADE, 1972, p. 163).

Em contraposição aos heróis da epopeia e da tragédia, o indivíduo do romance tem, em sua natureza, a contradição, pois, em um mundo sem deuses, não há mais substancialidade e o herói é marcado por uma busca constante pelo sentido da vida, que não é mais possível nos tempos modernos. O mundo em perfeita harmonia no qual viviam os gregos não é mais possível, e o herói do romance vê-se em um mundo fragmentado, no qual está entregue à própria sorte, ocasionando a inadequação do ideal com o real.

Numa ânsia de sentido, o herói se lança em uma série de aventuras infrutíferas de essencialidade. Admitir-se-á aqui que o romance tem por principal intenção, sendo esta responsável por sua forma, a psicologia do herói que busca algo. Em outras palavras, “O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Logo, o mundo não atende mais às suas expectativas, levando o herói à desilusão. Em uma atitude de inconformidade, o herói refugia-se do mundo buscando na vida natural um verdadeiro sentido. O constante sentimento de inadequação conduz o herói romântico a nutrir tendências individualistas, solitárias e misantrópicas que se opõem ao sentimento de coletividade tão presente nas epopeias homéricas.

Finalizaremos o primeiro capítulo com uma breve análise dos protagonistas nas obras *Lazarillo de Tormes* (1554), *Dom Quixote* (1605) e *Diário do subsolo* (1864), com o objetivo de apresentar três formas representativas do herói na literatura. Baseando-nos nestas

construções heroicas, buscaremos retomar, em alguns momentos, as obras alencarinas, avaliando os aspectos nos quais estas obras aproximam-se e distanciam-se.

No segundo capítulo, este trabalho analisa o romance *O gaúcho* (1870), de José de Alencar. Dividimos este capítulo em cinco partes, dentre as quais, em um primeiro momento, temos por intenção realizar uma síntese do contexto histórico que impulsionou José de Alencar em sua produção literária e à criação de um herói nacional. Nesse, tópico incluímos uma breve - mas necessária - discussão acerca da conjuntura cultural do período, objetivando entender a época, especialmente as motivações que alimentaram o projeto nacionalista alencarino, propósito este que dará sentido à criação de heróis que representam as diversas regiões do Brasil.

Para tanto, o patriarca da literatura brasileira configura sua literatura sob bases heroicas, criando personagens que se adequavam à alma do povo brasileiro, unindo diversos elementos que formaram um amplo painel de uma região específica. Através de indivíduos como Manuel Canho e Arnaldo, Alencar reinventa o herói romântico, pois este é guiado por um idealismo próprio, levando-o a ações que não favorecem mais uma coletividade, como na epopeia e tragédia, mas visam um interesse próprio. Todavia, Alencar reúne em seus heróis uma gama de características míticas herdadas desde o período helênico, alimentadas e adaptadas no decorrer dos séculos.

Deslocamos a atenção do trabalho para outros elementos convencionais de compreensão do romance. Buscamos pensar no modo como o autor cearense apresenta seus personagens, como estes existem dentro da obra e, ainda, no tempo e no espaço da narrativa. No que concerne à maneira como trabalha o tempo, identificamos o deslocamento do presente ao passado através do narrador que remete à infância de Manuel Canho. Desta forma, Alencar insere micronarrativas dentro do universo da macronarrativa.

Daremos uma especial atenção à categoria espaço, devido à intensa valorização do ambiente natural por parte do movimento romântico. Alencar dedicou-se exaustivamente à criação de um quadro natural nos seus romances. Nas obras indianistas e regionalistas, esse aspecto torna-se mais laborioso devido à exuberância natural brasileira. Concluímos este capítulo com uma análise da influência do espaço na formação do indivíduo, pois Alencar consegue criar painéis naturais que se misturam com seus heróis e a harmonia entre homem e natureza é verificada especialmente na simbiose que se configura entre Manuel Canho e o seu amor pelos cavalos.

No terceiro - e último - capítulo, a intenção foi realizar um estudo sobre o herói na

obra *O sertanejo* (1875), de José de Alencar. Num primeiro momento, nos deteremos com mais afinco na análise das partes do livro que nos permitirão contemplar a estruturação do herói sertanejo, Arnaldo, sendo a composição deste herói regional uma mediação de valores populares da cultura nordestina. Com efeito, Alencar encontrou no mito a inspiração que precisava para unir as raças branca e índia, dando origem ao seu herói sertanejo, e identificando no vaqueiro o seu mais puro representante.

Em um primeiro momento, retomamos algumas colocações do escritor que asseveram um tom de saudosismo ao escrever a obra que retrata sua terra natal. Em seguida, passamos a analisar, paulatinamente, alguns aspectos relevantes para a caracterização do herói Arnaldo, a saber: a pouca grandiosidade nas ações heroicas, pois evidencia-se que sua repercussão é extremamente cotidiana; os dramas humanos extrapolam as fronteiras regionais, saltando para o universal; ocorre na obra alencarina um constante desnivelamento de posições sociais, responsáveis por possibilitar a narrativa; o vaqueiro possui uma posição de grande importância na fazenda, por diversos aspectos, apesar de ser um homem do povo, pertença a uma casta diferenciada; o cerne do herói romântico é sua dualidade conflituosa, ocasionada pela sua insatisfação com o mundo, levando o herói ao isolamento, todavia, seus laços sentimentais o fazem retornar ao convívio sócia, mesmo contra sua vontade; o status heroico é constantemente validado por uma série de proezas e atitudes honradas; a íntima ligação do herói com a natureza como tentativa de resgatar a ligação do homem com o todo; a origem do mito heroico de Alencar, presente no índio Peri da obra *O guarani*; as diferentes temporalidades na epopeia e no romance.

Por fim, serão apresentadas considerações acerca do caráter irônico do herói romanescos. Retomaremos, então, algumas orientações conceituais que vínhamos discutindo: como o desajuste entre alma e obra, ou seja, entre a vontade idealizada do herói e a segunda natureza, que nada mais é do que as imposições sociais; a evasão do herói decorrente da inadequação com o mundo e a impossibilidade da retomada da substância epopeica no romance, e ainda esboçaremos um breve percurso de possíveis leituras a respeito do conceito de ironia no romantismo.

Orientando-nos através dos aspectos anteriormente introduzidos, essa dissertação problematizará a caracterização do herói do romance alencarino. Para tanto, nos deteremos nas obras regionalistas do autor cearense *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), estendendo prévia análise também entre romances como *O guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e *Til* (1871), dentre outros da autoria de Alencar, por observarmos que estas obras

possuem aspectos significativos, que apoiaram a análise do perfil heroico no Romantismo alencarino.

Portanto, identificamos o cerne de nosso trabalho dentro do objetivo de compreender, através do processo de reescrita da tradição, como se dá a construção do mito heroico no romance alencarino. A relevância deste trabalho encontra-se na importância de debates e processos que renovam a literatura. Assevera-se, ainda, a importância da constante retomada da leitura dos clássicos, responsáveis por proporcionar a revitalização da obra literária. Como considera Boechat:

Retornar à literatura de Alencar, portanto, significou empreender uma releitura de nossa tradição historiográfica e crítica, ao mesmo tempo que garante sua permanência no cânone literário brasileiro. Nossa tradição, portanto, parece ter incorporado, e reelaborado, restrições formuladas no decorrer das publicações dos romances do autor, sempre cercadas por polêmicas. (BOECHAT, 2003, p. 11)

Para o embasamento do estudo referente às ficções dos escritores e à forma romance, serão utilizadas as obras *A teoria do romance* (2000), de Georg Lukács, *Teoria da Literatura* (1979), de Vítor Manuel Aguiar e Silva, *A poética clássica* (2005), de Aristóteles, *O universo do romance* (1976), de Bourneuf e Ouellet e *A personagem de ficção* (2002), de Antonio Candido e outros.

Dessa maneira, objetivamos encontrar, na dinâmica destes elementos, aspectos que promovam aproximação e distanciamento dos tipos heroicos em algumas narrativas, com um estudo bibliográfico adequado a este fim. Assim, através da reflexão sobre as obras destacadas, propomos uma releitura dos perfis destes indivíduos e de que modo o período histórico solicita a participação do seu herói.

2 O MITO DO HERÓI ATRAVÉS DOS TEMPOS

*Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos;
Com os haveres de uns e de outros é que se enriquece o pecúlio comum.*
(Machado de Assis)

Neste primeiro capítulo, propomo-nos estudar a origem do mito literário do herói, sua influência e apresentação em algumas obras da literatura ocidental, para observar como se deram o surgimento e o desenvolvimento do mitologema do herói e de algumas de suas representações na Europa, literatura brasileira, dentre outras.

Para entendermos a constituição do herói literário, é necessário, em um primeiro momento, aprofundarmos os estudos sobre o mito e sua importância como fator preponderante na constituição cultural e moral do homem. Com isso, é possível perceber como se desenvolve o mito literário do herói, sua formação na cultura helênica e sua configuração na epopeia e na tragédia gregas.

O mito literário, segundo Brunel, corresponde

[...] a uma necessidade que lhe dá, ao mesmo tempo que sua significação, uma forma concentrada, uma organização particularmente firme. Esse critério são sua força e seu enraizamento no pensamento dos homens que invocam o retorno do mito através das criações literárias e dos séculos. (BRUNEL, 2005, p. 389 – 390).

A partir da colocação de Brunel, entendemos a narrativa mítica como uma construção a partir da necessidade do homem de “transcender a condição humana” (BRUNEL, 2005, p. 187). Assim, este mito será resgatado nos mais diversos períodos e reescrito conforme anseios. Desta forma, nos concentraremos nas características que marcam o herói literário, buscando estudá-lo a partir das leituras referentes ao mito heroico, mais especificamente nas obras alencarinhas *O gaúcho* (1870) e *O Sertanejo* (1875), podendo ainda nos determos no estudo de outras obras do autor cearense.

A análise deter-se-á especificidades de cada herói e nos fatores sociais de seus períodos, que serão responsáveis por determinar uma paulatina mudança na estruturação dos indivíduos heroicos, ressaltando qualidades que os aproximam e os distanciam nas obras literárias a serem analisadas.

2.1 Da origem do mito à gênese do herói

No século XIX, a noção de mito literário era baseado em um pensamento usual do termo, como lenda ou ficção, a exemplo de obras como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), conhecidas por seus aspectos fabulosos, irrealis e acontecimentos inacreditáveis. Percebe-se, a partir da segunda metade do século XX, uma retomada por parte dos estudiosos ocidentais da aceção do mito na forma como era conhecida na civilização helênica representada nos textos homéricos. Para estas, o mito seria uma história verdadeira, validada a partir de seu caráter sagrado e tradicional.

Ao examinarmos o pensamento de Malinowski, em *Myth in primitive psychology* (1926), percebemos a amplitude do mito ao entender que este dá vida a uma realidade primordial, sendo um ingrediente fundamental à civilização, responsável por codificar crenças, impor princípios morais, dando direcionamentos práticos para a orientação social, pois “longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.” (MALINOWSKI *apud* CRIPPA, 1975, p. 16).

Discernimos, assim, duas vertentes do pensamento mítico: aquela das sociedades arcaicas, uma vertente tradicional, na qual encontramos os mitos primitivos; e a vertente disseminada, principalmente, no século XIX, que compreende a literatura de base mítica como uma narrativa fictícia. Na primeira aceção do pensamento mítico, aquela que é apresentada nas narrativas Homéricas, os mitos são considerados vivos, dando base e justificativa a todo comportamento e atividade humanos de sua civilização. Posteriormente, na segunda vertente do pensamento, ao mito é conferida a aceção de algo ilusório. Segundo Eliade, o judaísmo e o cristianismo reforçaram o emprego deste vocábulo, sendo “falsidade” “[...] tudo que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos” (ELIADE, 1972, p. 8).

Essa paulatina mudança, que se refere ao significado do termo ‘mito’, ocorreu primeiramente na Grécia. Para Mircea Eliade, o início deste processo que critica e rejeita as “expressões mitológicas” (ELIADE, 1972, p. 8) do divino, dá-se, inicialmente, com Xenófanes, “os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo o valor religioso e metafísico em contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à história, o *mythos* acabou por denotar tudo ‘o que não pode existir realmente’.” (ELIADE, 1972, p. 8, grifo do autor).

Desta forma, ocorre na Grécia o que Mircea Eliade chama de uma

“desmitificação” (ELIADE, 1972, p. 101) da religião grega. Com Platão e Aristóteles, o pensamento mítico vai aos poucos perdendo espaço, sendo sobreposto pelo pensamento racional e por uma filosofia sistemática, ocasionando uma severa crítica à mitologia clássica de Homero e de Hesíodo. Apesar disso, o pensamento mítico não se elidiu completamente, sendo ainda referenciado nas obras destes dois grandes pensadores. Segundo Eliade,

Enquanto subsistir esse anseio (desejo de atingir outros ritmos temporais, anseio de transcender o nosso próprio tempo), pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços mitológicos revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio” (ELIADE, 1972, p.164-165, grifos do autor).

Mesmo com a ascensão do racionalismo, o “comportamento mitológico”, como assevera Eliade, não pôde ser inteiramente elidido, pois o mito atende a um anseio do homem pela busca de uma significação superior de sua existência.

Na sociedade helênica, o homem se percebe como o produto de narrativas míticas. Para ele, o essencial é conhecer os mitos, pois estes mitos vão oferecer ao homem destas civilizações, uma explicação sobre o mundo e o modo de vida de sua comunidade. Em especial, o homem deste período foi capaz, através dos mitos, de rememorar e reatualizar os feitos dos seus deuses, heróis e ancestrais. O homem moderno, pelo contrário, se considerarmos o resultado do curso da História Universal, não se sentiria obrigado a conhecê-la em sua plenitude.

Portanto, será através dos mitos e dos mitologemas que determinadas civilizações, a exemplo daquelas retratadas nas narrativas homéricas, têm contato com suas origens, revivendo um período primordial, responsável por preservar a identidade dos estilos sociais e possibilitando a compreensão dos sentidos da Cultura. Logo, a importância do resgate do mito está no retorno ao seu início, pois para Jaeger “se tem que regressar para encontrar orientação” (JAEGER, 2013, p. 3).

Identificamos muitos esforços no intuito de definir ‘mito’. Reconhecemo-los como tentativas de compreender a realidade a qual procuramos desvendar. No entanto, apesar da validade de todas essas tentativas, o tema é bastante complexo e dificilmente algumas destas definições atenderiam à “totalidade da riqueza mítica” (CRIPPA, 1975, p. 15), “[...] que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 1972, p.11). Para Adolph Crippa, o mito nas civilizações arcaicas é definido como

uma manifestação primordial de uma determinada concepção de mundo, o mito é para quem o vive como forma da realidade e para o mundo inteligível que dele nasce, uma totalidade indefinível. Configura o mundo nos seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos de paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo (CRIPPA, 1975, p. 15).

Assevera-se a relevância do estudo do mito literário a partir do momento em que se reconhece que o mundo mítico é essencialmente religioso, estando os deuses nos primórdios da humanidade como uma realidade. Desta forma, o mito literário é uma narrativa de base que propõe um mundo real a partir da memória coletiva, inscrito numa tradição. Para Brandão, “o interesse no passado constitui-se aqui uma preocupação com o atual” (BRANDÃO, 1986, p.34), reiterando que,

[...] não se pode estudar com profundidade a literatura Greco-Latina e seu ‘universo’ multifacetado sem um sério embasamento mítico, pois que, o mito, nesse caso, se apresenta como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem” (BRANDÃO, 1986, p. 13).

Crippa enfatiza que o mito põe “a história como absolutamente verdadeira e sagrada” e que “o mito é vivido”. Para algumas culturas arcaicas, o mito não é uma narrativa fictícia, mas uma realidade de vivências, um “ato vital” (CRIPPA, 1975, p.19) que propõe o entendimento do sentido primeiro da cultura, pois “poderosos mitos geram grandes culturas” (CRIPPA, 1975, p.12). Portanto, no mito são fundadas as bases do comportamento humano, sendo uma estrutura essencial da qual a sociedade não pode se desfazer, pois é do mito que ela teria se originado.

Para o etnólogo, conforme já observado, o mito é uma história que relata a origem de um povo; logo, é verdadeira e sagrada. O mito, portanto, define a crença dinâmica de uma coletividade. Todavia, na Literatura o mito é considerado “um relato simbólico que passa a ter valor fascinante (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante para uma comunidade humana mais ou menos extensa, à qual ele propõe a explicação de uma situação ou forma de agir” (DABEZIES *apud* BRUNEL, 2005, p.732).

O mito literário teve sua origem nas narrativas orais que passaram a ser registradas, responsáveis não apenas por conservar a tradição de um povo e suas origens, mas também por decodificar, reescrever e reatualizar uma cultura. É nesse pensamento que a palavra mítica literária se instaura, criando a realidade, mas apenas se colocada em um momento significativo, tal como se configura nas epopeias homéricas.

O mito é, portanto, uma narrativa fundadora de uma comunidade; conta como algo – hábito, tradição ou mesmo uma crença – foi introduzido e começou a ser na sociedade; é revelador da atividade fundante de “Entes sobrenaturais” (ELIADE, 1972, p. 12) e suas ações, tornando-se um modelo para as atitudes humanas. Salientamos que, ao falar de “entes sobrenaturais”, Eliade refere-se a seres não humanos, ou mesmo parte humanos, a exemplo dos deuses, responsáveis por reger e ordenar as atitudes e crenças destas sociedades.

Por conseguinte, o papel do mito literário é “reviver por um tempo, através do frágil envolvimento de um estilo, os elementos de um arquétipo cuja estrutura geral se mantém [...]” (BRUNEL, 2005, p. 200).

Na unidade primordial da vida, o mito se transfere para o plano ideal. Seria neste instante que o mito passaria a ser palavra e História. Desta forma, os mitos fornecem os modelos primordiais de ser e agir, sendo de sua base religiosa que surgem os deuses e, por conseguinte, os heróis, tornando-se caracterizadores primordiais de uma cultura.

Ocorre uma constante transformação nas tradições mitológicas. Estas são modificadas e enriquecidas no decorrer dos séculos. Assim como as demais civilizações, a grega foi influenciada e, naturalmente, os seus mitos, trazidos de outras culturas, recontados e modificados. Desta forma, identificamos uma recorrência em diversas culturas de uma mesma temática, que podemos chamar de mitologema. Este nada mais é que um arquétipo comum a diversas culturas: material que continua sendo revisado, plasmado e reorganizado. Como exemplo deste material, temos o mitologema do herói, que através de muitas sociedades, será constantemente revisado.

Alguns destes mitos, em certos aspectos, sobreviveram até os dias atuais. Isto se justificaria pelo fato de alguns “comportamentos míticos” serem aspectos e funções “constituintes do ser humano” (ELIADE, 1972, p. 156). Os heróis assumiriam um caráter, exemplo destes comportamentos, configurando - seja no homem arcaico, seja no moderno - um ideal. Percebendo suas limitações, os homens projetam-se e identificam-se com esses seres extraordinários.

Ao falar de narrativas primordiais, que contam a origem de um povo, podemos referenciar obras em todos os períodos. No século XIX, por exemplo, José de Alencar desenvolveu, com mestria, heróis míticos em narrativas como *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Foram, sobretudo, as duas primeiras obras indianistas que apresentaram Alencar ao público, tornando-o uma das figuras mais destacadas da literatura brasileira. Com esses livros, Machado de Assis reconhece o potencial das tradições indígenas

na obra alencarina e seu caráter épico, como podemos observar na passagem a seguir:

As tradições indígenas encerram motivos para epopeias e para églogas; pode inspirar os seus Homeros e os seus Teócritos. Há aí lutas gigantescas, audazes capitães, ilíadas sepultadas no esquecimento; o amor, a amizade, os costumes domésticos, tendo a simples natureza por teatro, oferecem à musa lírica, páginas deliciosas de sentimento e de originalidade (MACHADO, 1866 *apud* ALENCAR, 1953, p.16).

Alencar intitula sua obra-prima *Iracema* como “Lenda do Ceará”, dedicando-a à sua terra natal. Assim, como dirá Machado, este “poema em prosa” (MACHADO, 1953, *apud* ALENCAR, p.16) resgata com riqueza de detalhes as tradições e costumes indígenas. Esta obra não relata apenas o amor entre Iracema e Martim e as disputas entre as nações guerreiras, Pitiguari e Tabajara: narra também a história da fundação do Ceará, a origem dos mitos e das tradições de um povo. Seu caráter mítico está repleto de primitivismo, pois “tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo [...]” (MACHADO, 1866, p.17). A “grande taba erguia-se no fundo do vale, iluminado pelos fachos da alegria. Rugia o maracá; ao quebro lento do canto selvagem batia a dança em torno a rude cadência. O Pajé inspirado conduzia o sagrado tripúdio e dizia ao povo crente os segredos de Tupã” (ALENCAR, 1953, p.40). Como podemos observar, os relatos constantes de rituais e tradições indígenas permitem que o sagrado mítico seja vivenciado harmoniosamente.

A virgem Tabajara é filha do pajé Araquém e responsável por guardar o segredo da Jurema. Sua origem, assim como a dos grandes heróis, é nobre, pois o fato de ser filha do Pajé a diferencia dos demais e a torna ainda mais sagrada para seu povo, uma “espécie de Vestal indígena” (MACHADO, 1866, p.18), sendo possível considerá-la como uma mediadora entre o divino e o humano. Esse caráter sagrado pode ser notado na fala de Iracema a Martim: “– Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã, pois, [...] o guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria”. (ALENCAR, 1953, p. 39 - 54).

Notamos que a natureza mítica nessas primeiras obras indígenas de Alencar se configura, também, através da relação de harmonia entre o indivíduo com o seu meio. Com efeito, é uma característica do período romântico a valorização do homem natural e a exaltação da natureza. O meio natural tornou-se, para os românticos, fonte universal de inspiração, sendo responsável por integrar o homem à natureza.

O sentimento da natureza, um dos caracteres essenciais do Romantismo, traduziu-se na Literatura brasileira de maneira exaltada, transformando-se quase numa religião. A atração da natureza americana, sua beleza, sua hostil e majestosa selvajaria exerceram verdadeira fascinação sobre a mente dos escritores, que lançaram à sua

conquista e domínio pelas imagens e descrições, ao mesmo tempo que se deixavam prender panteisticamente aos seus encantos e sugestões. Como que se desenvolveu um estado de comunhão ou correspondência entre a paisagem e o estado de alma dos escritores, poetas ou romancistas. (COUTINHO, 1999, p. 26).

Heróis como Peri, Iracema e Ubirajara são símbolos dessa relação harmoniosa. O meio natural é a verdadeira personificação do sagrado, mostrando então como este se configura nas comunidades indígenas Guarani, Tabajara e Araguaia. Neles, Alencar busca o homem natural, ligado à terra, às suas tradições e aos mitos. Ao transportar os leitores para paisagens de uma exuberância primitiva, o escritor retoma um mundo mítico, que para nossos heróis, é sagrado e verdadeiro. As obras indianistas de Alencar são repletas de momentos nos quais se valoriza a harmonia do homem com suas tradições míticas e sua relação com o sagrado. Em *Iracema* (1953), a festa da lua das flores, durante a noite, no bosque sagrado, ritual em que os guerreiros tabajaras recebem do Pajé seus sonhos sagrados, é apenas um dos muitos exemplos dessa relação:

Cada guerreiro que chega, depõe a seus pés uma oferenda a Tupã. [...] Quando foram todos sentados em torno do grande fogo, o ministro de Tupã ordena o silêncio com um gesto, e três vezes clamando o nome terrível, enche-se do deus que o habita:
- Tupã!...Tupã!...Tupã!...
[...]
Vem Iracema com a igaçaba cheia do licor verde.
Araquém decreta os sonhos de cada guerreiro e distribui o vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara (ALENCAR, 1953, p.91).

Podemos concluir que o caráter mítico na obra indianista alencarina configura-se a partir de alguns aspectos: primeiramente, apresenta narrativas cosmogônicas, que remetem à origem, aos primórdios de um povo, como podemos observar no relato da origem da nação Ubirajara: “– Este é o emblema da união. Ubirajara fará a nação tocantim tão poderosa como a nação Araguaia. Ambas serão irmãs na glória e formarão uma só, que há de ser a grande nação Ubirajara, senhora dos rios, montes e florestas” (ALENCAR, 1953, p. 326).

Este caráter é comprovado também no mesmo passado mítico de Iracema, em cuja palavra encontra-se a origem do nome desta terra:

Desde então os guerreiros pitiguaras que passavam perto da cabana abandonada e ouviam o ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio (ALENCAR, 1953, p.154).

Este é o relato do nascimento do primeiro cearense, que “ainda no berço, emigrava da terra da pátria” (ALENCAR, 1953, p.157).

Mas a riqueza mítica da narrativa alencarina não se limita apenas ao caráter cosmogônico dessas sociedades. Em um segundo aspecto, identificamos a constante valorização da tradição, de hábitos e costumes de uma cultura, como exemplificado em alguns trechos de *Ubirajara*:

Os araguaiaes receberam de seus avós o costume das nações que Tupan criou. Eles destinam aos prisioneiros a mais bela e a mais ilustre de todas as virgens da taba, para que ela conserve o sangue generoso do herói inimigo e aumente a nobreza e o valor de sua nação.

[...]

Caminha Ubirajara em direção a grande taba da nação tocantins:

Quando chegou à distância de um tiro de uma flecha despedida pelo robusto guerreiro, tocou a inúbia.

O guerreiro de vigia respondeu; e o chefe Araguaia, quebrando a seta, alçou a mão direita para mostrar a senda da paz.

Então avançou para a taba; [...]

Os guerreiros que tinham acudido ao som da inúbia, deixaram passar o estrangeiro sem inquirir donde vinha, nem o que o trouxera.

Era esse o costume herdado de seus maiores; que o hóspede mandava na taba aonde Tupan o conduzia.

[...]

Saudação entoada pelos cantores: “O hóspede é mensageiro de Tupan. Ele traz a alegria à cabana” (ALENCAR, 1953, p. 245, 252, 254).

E ainda, como terceiro aspecto do caráter mítico, identificamos que Alencar apresenta ao seu leitor povos que percebem o mito como uma narrativa verdadeira e sagrada, principalmente ao ressaltar a relação de amizade com a natureza, que integra o homem e o divino. Segundo Paul van Tieghem, a relação homem-natureza, como se percebe nas narrativas indianistas alencarinas, seria a consolidação da expressão divina no meio natural,

[...] la Naturaleza es la poesía de la divinidad; ven menos en ella la obra de Dios que al mismo Dios manifestándose a los hombres. Se percibe la Naturaleza como expresión concreta de la divinidad. La adoración de que se le hace objeto se convierte con frecuencia en panteísmo (VAN TIEGHEM, 1958, p. 210).

Ao retornar às primeiras narrativas míticas na literatura, nos deparamos com *A epopeia de Gilgamesh*, escrita provavelmente nos primeiros séculos do segundo milênio a.C., precedendo as epopeias Homéricas em pelo menos mil e quinhentos anos. Este é considerado um dos mais antigos textos literários e relata a história do Rei de Uruk, Gilgamesh, e sua relação com Enkidu.

Portanto, o mitologema do herói já pode ser identificado em epopeias como a de Gilgamesh, antecedendo o modelo helênico. Nessa obra, que foi compilada a partir de tábuas de argila, é possível identificar os traços definidores do herói clássico: sua dupla origem, metade divina e metade humana; sua beleza, força e coragem. Nessas civilizações arcaicas os

protagonistas serão, comumente, sempre deuses ou entes sobrenaturais, tendo em comum o fato de não pertencerem ao mundo cotidiano:

Quando os deuses criaram Gilgamesh, deram-lhe o corpo perfeito. Shamash, o glorioso sol, dotou-o de grande beleza; Adad, o rei da tempestade; deu-lhe coragem; os grandes deuses tornaram sua beleza perfeita, superior à de todos os outros seres, terrível como um enorme touro selvagem. Eles o fizeram dois terços deus e um terço homem (ANÔNIMO, 2001, p.91).

No núcleo de sua narrativa, identificamos exemplos da interferência de “Entes Sobrenaturais”, que se destacam dos homens, interferindo em seu destino, pois “os deuses escutaram o lamento do povo. Os deuses do céu gritaram para o Senhor de Uruk, para Anu [...]” (ANÔNIMO, 2001, p. 93) e ainda,

[...] depois de Anu ter escutado o lamento, os deuses gritaram para Aruru, a deusa da criação: “Vós o fizeste, oh, Aruru, criai agora um outro igual; que seja tão parecido com ele quanto seu próprio reflexo; que seja seu segundo eu, coração tempestuoso com coração tempestuoso. Que eles se enfrentem e deixem Uruk em paz (ANÔNIMO, 2001, p. 94).

No trecho acima, os deuses, ao ouvirem os lamentos do povo, diante da tirania de Gilgamesh, pedem ao deus Anu que interfira; este, por sua vez, pede a Aruru que crie um ser que detenha as atitudes desmedidas do herói. Em momentos como estes são reforçadas as interferências dos deuses na vida humana, terrena. Assim, Crippa reforça que “os mitos descrevem as diversas e, às vezes, dramáticas irrupções do Sagrado (ou sobrenatural) no Mundo” (CRIPPA, 1975, p. 17). Ou seja, o mito cumpre o seu papel: o de relatar uma história sagrada de cunho primordial, permitindo a interferência do sagrado (deuses) no mundo dos homens, o mundo empírico, sendo os deuses responsáveis por mediar o mundo terreno e nele interferir conforme seus desejos.

Se Gilgamesh não é o primeiro herói humano, é o primeiro herói trágico sobre o qual conhecemos alguma coisa. É aquele com quem mais nos identificamos e que melhor representa o homem em busca da vida e do conhecimento. (SANDARS, 1987, p. 3).

O mito do herói, como redentor de um povo e como exemplo de coragem e honra, precede os gregos. Todavia, não podemos deixar de lado a singular posição do helenismo na influência da cultura ocidental, pois “por mais elevado que julguemos as realizações artísticas, religiosas e políticas dos povos anteriores, a história daquilo que podemos em plena consciência chamar de cultura, só começa com os gregos” (JAEGER, 2013, p. 3).

Reconhecemos, assim, que não foram os gregos que criaram o mito heroico, mas

foi dos gregos que herdamos o modelo e o termo herói, que é palavra de origem grega – *hêros* (nobre, semideus). Herdamos, portanto, a composição das características heroicas da literatura grega, marcada principalmente por Homero, com as epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, o herói modelar clássico, responsável por redimir seu povo, é oriundo das elites, que refletiam o contexto social de que eram referência. Para analisarmos as representações de herói, do ponto de vista literário, é necessário entrevê-lo em meio a tópicos referentes a seu contexto sociocultural. Sobre essa origem, reforça Feijó (1984, p. 12): “Foram os gregos que deram o nome a eles, como também foram os mitos gregos os que mais sobreviveram, que não se transformaram em religião nem desapareceram. O nascimento do herói, portanto, se deu com o mito”.

A respeito da origem dos heróis, temos o “Mito das Raças”, que consta na obra *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo (2010), texto que apresenta uma hierarquia das raças, marcadas pelas idades de ouro, de prata, de bronze, dos heróis e de ferro. Hesíodo reforça o caráter superior da “Raça dos Heróis”, uma “raça divina de homens heróis” (HESÍODO, p. 34, verso 159), a qual consiste de traços inerentes aos heróis clássicos: a justiça, a coragem e a glória. Já o homem mesmo é pertencente à “Raça de Ferro”, inferior aos heróis: “[...] Zeus, o filho de Crono, criou outra, a quarta sobre a fecunda terra. Era mais justa e virtuosa a raça divina de homens heróis chamados semideuses, a geração que nos antecedeu sobre a terra infinita” (HESÍODO, 2010, p. 71).

Nas mais diversas civilizações, encontramos as representações de heróis. O personagem heroico sempre fascinou e inspirou autores no decorrer dos séculos. São tipos que se aproximam e se distanciam, mas, em seu cerne, mantêm características em comum e já identificadas aqui, como a coragem, a beleza, o vigor físico, a origem humana e divina, entre outras.

Dentre as muitas concepções que tratam da gênese do herói encontramos o Evemerismo. Segundo esta linha de pensamento, os heróis seriam reis primitivos, que teriam passado pelo processo mediante o qual o personagem histórico torna-se herói e mito. A história desse indivíduo heroico é recontada e modificada, apresentando, assim, as versões mais variadas. Essa modalidade de interpretação do mito surgiu em pleno século IV a.C., juntamente com o Alegorismo, e ambas, segundo Brandão (1986, p. 131), “contribuíram para ‘salvar uma certa mitologia’ e para perpetuá-la no cristianismo do mundo ocidental”.

No século XIX, Tomas Carlyle propôs o “culto ao herói”. Para o estudioso a história deveria se resumir à biografia desses heróis, resultando da ação desses “indivíduos

ilustres”. Mas foi com Hegel que se passou a refletir filosoficamente sobre o herói, pois “[...] vê nos heróis, ou ‘indivíduos da história do mundo’, os instrumentos das mais altas realizações da história.” (ABBAGNANO, 2007, p. 498, grifo do autor). Em um pensamento semelhante, Carlyle e Hegel, notam que as transformações históricas não seriam resultado da ação destes heróis e o “indivíduo histórico universal”⁴ estaria determinado pelo seu tempo, pela cultura deste período e pela compreensão do mesmo. Segundo Abbagnano, “Estas duas crenças constituem as características da concepção romântica da história; subsistem e caducam com ela.” (p. 498)

Existe, ainda, a perspectiva psicológica da origem do herói e do mito. Segundo Feijó (1995), para Jung e Freud, os mitos estariam no homem e surgiriam através de sonhos e de símbolos, que são chamados por Jung de “arquétipos” e que seriam instintivos e não racionais; logo, não se teria domínio sobre eles, pois pertenceriam ao inconsciente. Esses símbolos fariam parte do inconsciente coletivo⁵, que se originaria de uma necessidade psicológica e pessoal, sendo assumida por toda a sociedade. Conforme Jung, eis o caráter do herói, que como semideus, através de atitudes sobre-humanas, luta para redimir um povo, associando-o ao sagrado e à criação de um culto, tornando-se, ao final, um modelo no qual o homem comum busca identificação.

O mito universal do herói refere-se sempre a um homem ou a um homem-deus todopoderoso e possante que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios, etc., e sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou recitação ritual da cerimônia e dos textos sagrados e o culto do herói, compreende danças, músicas, hinos, orações e sacrifícios, prede a audiência num clima de emoção, exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói (JUNG *apud* FEIJÓ, 1995, p.21).

Baseando-se nestas diferentes linhas de pensamento – Evemerismos, Alegorismo, Psicologismo, entre outras apresentadas - que teriam alimentado o mito do herói e suas muitas perspectivas, conclui Feijó: “[...] a crença na existência de heróis ficaria por conta de dois fatores: a ideologia conservadora (Carlyle) e a alienação do capitalismo” (1995, p. 37, grifo nosso).

Diante destes diversos ramos da análise do herói, podemos dizer que existe um grupo de estudiosos que concordam que a figura do herói reflete uma necessidade coletiva, servindo de exemplo de coragem e conduta ao seu povo. É através dele que o indivíduo

⁴ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁵ São símbolos que tendem a tornar-se coletivos. Pois, “os símbolos se originam de uma necessidade psicológica e pessoal, eles adquirem uma forma que passa a ser assumida por toda a sociedade.” (FEIJÓ, 1995, p.21)

comum satisfaz seus anseios e busca superar a fragilidade da condição humana, pois é no herói que o homem comum se vê realizado.

Hesíodo, na *Teogonia* (2010), retoma a origem do herói. O poeta apresenta três gerações divinas: a primeira é constituída pelos descendentes de Geia e Urano (Titãs, Ciclopes e Hecatonquiros); a segunda tem início com Crono assumindo o poder; a terceira narra a vitória de Zeus e a consolidação de sua supremacia. A partir do relato da união entre deuses e mortais, esta geração marcaria o início dessa interação, como pode ser observado no verso que narra a relação entre estes: “Essas imortais uniram-se a homens mortais e deram à luz filhos semelhantes aos deuses” (HESÍODO, 2010, p. 62).

Para delinear os heróis gregos, baseado nas representações de Homero, Junito Brandão nos apresenta alguns retratos feitos por estudiosos como Angelo Brelich, Mircea Eliade e Otto Rank. Nota-se, diante de todos esses retratos, que em alguns aspectos os heróis descritos na *Ilíada* e *Odisseia* se assemelham e se distanciam. Dentre as perspectivas apresentadas por Brandão, escolhemos o retrato do herói feito por Mircea Eliade, que consegue descrever, com mestria, o caráter do herói clássico.

Utilizando uma fórmula sumária, poderíamos dizer que os heróis gregos compartilham uma modalidade existencial *su generis* (sobre-humana, mas não divina) e atuam numa época primordial, precisamente aquela que acompanha a cosmogonia e o triunfo de Zeus. A sua atividade se desenrola depois do aparecimento dos homens, mas num período dos ‘começos’, quando as estruturas não estavam definitivamente fixadas e as normas não tinham sido suficientemente estabelecidas (ELIADE *apud* BRANDÃO, p. 19).

Baseando-nos em nossas reflexões sobre a importância do pensamento mítico nas civilizações tradicionais, prosseguiremos nosso estudo analisando, a partir das obras literárias, a configuração dos modelos heroicos na cultura helênica, especificamente, as características mais marcantes do herói mítico em Homero.

2.2 O Herói Epopeico.

O herói tem sua origem no mito, que se encontra nos primórdios de todas as civilizações antigas. Todavia, dentro das representações literárias, foi nas epopeias homéricas que este ganhou maior vigor. A principal fonte que podemos utilizar para compreender o comportamento do herói dentro do helenismo será Homero (928 a.C - 898 a.C.) com suas duas epopeias: *Ilíada* e *Odisseia*. A *Ilíada* é uma obra repleta de indivíduos heroicos. Porém, para melhor delinear um modelo, voltaremos nossa análise para Aquiles e os aspectos que

determinam seu caráter heroico.

A *Ilíada* narra os acontecimentos do último ano da Guerra de Troia, tendo Aquiles como herói principal. Como característica marcante do herói helênico, Aquiles tem origem metade divina e metade humana, sendo filho da deusa Tétis com o rei Peleu. Ao nascer, foi banhado pela mãe no Rio Estige, conferindo-lhe invulnerabilidade, exceto pelo calcanhar, que a mãe segura para banhar o filho. Neste primeiro aspecto, uma graça divina é concedida ao herói, situação que o sobrepõe aos demais homens. Durante sua infância é educado pelo centauro Quíron, sendo este um segundo aspecto bastante recorrente na saga heroica, isto é, o papel do mentor, indivíduo que é de fundamental importância na formação dos heróis.

A ideia de um mentor surge de uma particularidade na cultura grega, pois na Grécia antiga tinha-se o hábito de dedicar ao recém-nascido dois padrinhos, que eram representados por um par de deuses com a responsabilidade do bem-estar do apadrinhado.

A figura do mentor, homem responsável por aconselhar e cuidar da criança, pode ser verificada em várias passagens da *Ilíada* (2008). Como exemplo, temos a figura do centauro Quíron, responsável pelo treinamento e preparação de diversos pupilos como Ajax, Teseu e Jasão. Contudo, o discípulo de maior evidência é Aquiles. No período helênico, esses tutores eram responsáveis pela educação do herói, em seus diversos aspectos, a fim de prepará-lo para executar magnas tarefas para as quais fora destinado.

Nota-se, juntamente com a figura do preceptor, a presença da figura do sábio que aconselha o herói, personagem presente nas diversas narrativas literárias que contam a vida dos heróis. Podemos recordar, por exemplo, o sábio Tirésias, o qual tentou alertar Édipo dos males que estavam por vir:

TIRÉSIAS

Pobre de mim! Como é terrível a sapiência
quando quem sabe não consegue aproveitá-la!
Passou por meu espírito essa reflexão
mas descuidei-me, pois não deveria vir.

ÉDIPO

Qual a razão dessa tristeza repentina?

TIRÉSIAS

Manda-me embora! Assim suportarás melhor
teu fado e eu o meu. Deixa-me convencer-te!

ÉDIPO

Carecem de justiça tais palavras tuas
e de benevolência em relação a esta terra
que te nutriu, pois não quiseste responder.

TIRÉSIAS

Em minha opinião a tua longa fala
foi totalmente inoportuna para ti.
Então, para que eu não incorra em erro igual...
TIRÉSIAS faz menção de afastar-se.

ÉDIPO

Não, pelos deuses, já que sabes não te afastes!
Eis-nos aqui à tua frente, ajoelhados
em atitude súplice, toda a cidade!

TIRÉSIAS

Pois todos vós sois insensatos. Quanto a mim,
não me disponho a exacerbar meus próprios males;
para ser claro, não quero falar dos teus.

ÉDIPO

Que dizes? Sabes a verdade e não a falas?
Queres trair-nos e extinguir nossa cidade?

TIRÉSIAS

Não quero males para mim nem para ti.
Por que insistes na pergunta? É tudo inútil.
De mim, por mais que faças nada saberás.
(SÓFOCLES, 2013, versos 376-399, p. 93-95)

Dentre esses mentores, não podemos olvidar da figura de Virgílio, na *Divina Comédia* – escrita no século XIV – de Dante Alighieri. Virgílio não é apenas um guia. É também um importante mentor de Dante em sua jornada:

És meu mestre, o modelo sem segundo;
Unicamente és tu que hás-me ensinado;
O belo estilo que honra-me no mundo.
(ALIGHIERI, 2003, Canto I, verso 85-87, p. 21)

Agora, por teu prol, eu tenho o intento
De levar-te comigo; ir-te-ei guiando
Pela estância do eterno sofrimento,
(ALIGHIERI, 2003, Canto I, verso 112-114, p. 22)

Ainda sob essa perspectiva, e adentrando no romance do século XIX, identificamos a figura do sábio Jó, em *O Sertanejo* (1953), e a de Bento Gonçalves, em *O Gaúcho* (1953). Bento Gonçalves é padrinho de Manuel Canho, sendo tratado com imensa admiração pelo sobrinho: “Já estavam na varanda os gaúchos da comitiva do coronel, os quais lhe deram as boas noites. O Canho adiantou-se para beijar a mão de Bento Gonçalves que era seu padrinho” (ALENCAR, 1953, p. 47). Assim, nos trechos em que Manuel Canho se refere ou se dirige a Bento Gonçalves, mostra ter por este grande admiração e respeito: “– Vim pedir a benção de meu padrinho, para me dar felicidade, e mesmo porque talvez lá me fique!” (ALENCAR, 1953, p. 48).

A figura do padrinho torna-se, muitas vezes, mais do que a de um indivíduo responsável por seu bem-estar. No caso de Canho, Bento Gonçalves é um modelo de homem e gaúcho, que o afilhado orgulha-se em servir. Mas foi com a figura de João Canho, o pai que faleceu quando Manuel ainda era muito jovem, que o gaúcho aprendeu os valores e a arte de tratar e amansar os cavalos.

E, à luz do terceiro aspecto, é preciso recordar que o homem homérico tem o seu

destino traçado pelos deuses. O fado de Aquiles foi definido desde seu nascimento. Tinha nove anos de idade quando a Guerra de Troia teve seu início, apesar dos deuses já terem determinado que esta guerra não findaria sem a sua participação. É dada ao herói, então, uma aparente escolha: desfrutar de uma vida longa na condição de sábio, ou curta e gloriosa como a de um guerreiro. O filho do rei Peleu não hesitou ao optar por ir à guerra, pois, assim como para todo herói, a honra é maior quando se morre em batalha; e, apesar de serem semidivinos, não são isentos de mortalidade.

Desta maneira, definimos um quarto aspecto deste modelo homérico de heroico: a busca pela consagração de seu nome na História. Para o herói grego a morte em batalha é a glória, e este momento é o que definirá a sua imortalidade, ou seja, quando seus grandes feitos ficam registrados na História, pois segundo Jean-Pierre Vernant (1989, p. 49), “a pronta morte, quando ela é aceita, possui a sua contrapartida: a glória imortal, a que a gesta heroica celebra”.

Pode-se, a partir da análise de algumas narrativas heroicas da epopeia, traçar uma síntese do ciclo heroico, um modelo que apresente o percurso bastante recorrente do herói nessas sagas. Segundo Brandão (2007, p. 23), são os heróis marcados por um ciclo de “separação, iniciação e retorno”, facilmente notado não apenas na epopeia, mas também na tragédia grega.

Seu quinto aspecto indica que as ações do herói na epopeia como na tragédia são voltadas para a coletividade, em um mundo homogêneo, não havendo aí a separação entre o homem e o mundo. Assim, os indivíduos heroicos possuem relações próximas entre si, como em uma grande família, que são representações de uma pátria universal. Segundo Lukács, os heróis

[...] em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam um confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma (LUKÁCS, 2000, p. 42).

Os gregos habitavam um mundo em perfeita harmonia, sendo apresentado de uma forma homogênea, logo perfeitamente fechada. Essa totalidade advém de uma sociedade em completo equilíbrio entre o homem e o meio, partes que proporcionam a completude neste universo. Baseavam-se, portanto, numa perspectiva de que as coisas do mundo não existiam de forma isolada do resto, e sim, numa concepção orgânica, na qual todas as partes formam

uma conexão viva que constitui o todo, pois, segundo Lukács, a “epopeia dá forma a uma totalidade de vida, fechada a partir de si mesma.” (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Dentre as características mais marcantes do herói é importante ressaltar o caráter polimórfico, que pode ser observado nas manifestações do mundo grego. Em alguns trechos da *Ilíada* (2008), notamos constantes retomadas das qualidades de Aquiles, sempre ressaltado em sua bravura, sua superioridade em relação aos demais homens e sua ligação com o divino, sendo comparado, quando está no campo de batalha, ao próprio deus Marte: “ante o herói formidável” (HOMERO, 2008, Canto I, Verso 287, p. XX); ou: “O divo Aquiles” (HOMERO, 2008, Canto XXIII, Verso 118, p. 795); e ainda, “entanto, igual a Marte, avança Aquiles” (HOMERO, 2008, Canto XXII, Verso 106, p. 767).

Mas uma face monstruosa, talvez moralmente questionável, surge como atributo contraditório em relação à imagem ideal que temos do herói. Essa característica reforça a ambivalência de caráter já existente no herói clássico:

Torvo o Pelides (sombrio Aquiles): “Nem por meus joelhos,
Nem por meus genitores, cão me implores.
Autor cru de meu mal, tivesse eu forças
De tragar-te essas carnes palpitantes!
Não tens remédio algum: de tais presentes
Nem que o décuplo e em dobro se me oferta
Com promessa de mais, nem que te pese
Príamo a ouro, tua mãe augusta
Há-de em leito feral chorar seu filho;
Sê pasto e jogo de animais famintos.”
(HOMERO, 2008, Canto XXII, Verso 277, p. 777)

No trecho acima, Heitor, percebendo sua eminente derrota, busca fazer um pacto com Aquiles, para que o vencedor não ultraje o corpo do vencido; Aquiles não aceita o pacto, tamanho é o seu desejo de vingança por conta da morte de seu amigo, Pátroclo.

São trechos como este que ajudam a contradizer e desconstruir a imagem perfeita que é desenvolvida como ideia de herói. Como diz Junito Brandão (2007, p. 53), estes heróis são “divinamente monstruosos”, pois “o herói tem a faculdade de ser tanto uma fonte inesgotável de bons serviços quanto de maldição”.

Percebemos, assim, que a ambivalência de caráter encontrada nos romances já se achava presente na personalidade dos heróis epopeicos. Seja em que período for, a dualidade, a capacidade de atitudes extremamente contraditórias, já se apresentava em Gilgamesh e em Homero. Para Mircea Eliade (1972, p. 25), “o mito, em si mesmo, não é garantia de bondade nem de moralidade. Sua função é a de revelar modelos e fornecer, desta forma, uma

significação ao mundo e à existência humana”. No período homérico, ser bom não é necessariamente ser moralmente correto, como é para o homem do romantismo; para os gregos, os heróis homéricos são homens de coragem e de valor, que se baseiam em um código individual, mas que são capazes de atos de extrema violência e maldade quando afrontados.

Logo, para ultrajá-lo, aos pés lhe fura
Do calcanhar ao tornozelo as fibras,
Bovino loro mete, ao carro o prende,
Cabeça a rastos: com o espólio monta,
Sacode o aloute, os corredores voam.
Rojado, o pó levanta, e o pó lhe afeia
A coma negra, o vulto, que era há pouco
Tão belo e nobre: Júpiter a injúrias
Hostis o vota nos paternos campos!
(HOMERO, 2008, Canto XXII, Verso 321, p.779).

Esses versos, do Canto XXII da *Ilíada*, descrevem o ultraje do corpo de Heitor feito por Aquiles. A mortandade que foi iniciada no Canto XX chega ao seu ápice com a desonra do corpo do herói troiano. Aquiles se mostra frio e cruel ao negar os ritos fúnebres ao corpo de Heitor, pois são estas honras fúnebres que garantem a entrada da alma do herói no Hades.

Em sua amplitude, Aquiles, Odisseu e Ajax eram todos ambivalentes. Em um trecho da *Odisseia*, podemos ajuizar a elevação dos valores heroicos. Todavia, também se presencia uma verdadeira “carnificina heroica”, de acordo com Brombert (2001, p. 16), pois Odisseu pratica um verdadeiro massacre dos pretendentes no salão de seu palácio, uma cena sanguinolenta que é ricamente detalhada por Homero. Pela descrição homérica “um por um caem os corpos. Amontoam-se na sala pretéritos pretendentes” (HOMERO, 2008, Canto 22, verso 117, p. 273). Ainda nesta cena, Homero prossegue com riqueza de detalhes, a descrição de um espetáculo sanguinário:

Odisseu matou Domoptólemo. Telêmaco
Matou Euríades. O porqueiro matou Élato. Pisandro
caiu vítima do corajoso guardador de bois.
Todos findaram com os dentes no pó do solo sem
fim. Os pretendentes recuaram para um canto. Os
quatro saltam sobre cadáveres e resgatam lanças
(HOMERO, 2008, Canto 22, verso 266, p. 281).

Homero não poupa seus leitores de alguns detalhes macabros:

As tripas dos outros desandaram.
Corriam assustados pela sala feito manada de vacas,
picadas sem dó pelo ferrão de mutucas em duas espichados da primavera.

Imaginem aves que descem das nuvens, fugindo das garras das águias
 E de seus bicos anducos, caçadores os matam embaixo. Escapar para onde?
 O desastre tolhe tentativas de fuga.
 Camponeses dos vales festejam a fartura da presa.
 Os quatro abatiam assim os pretendentes em
 Desvairada correria pela sala. Crânios partidos
 Rolavam pelo chão banhado de sangue
 (HOMERO, 2008, Canto 22, verso 298-309, p. 283).

Conforme o trecho a seguir, Odisseu passa por uma verdadeira transformação: não é mais visto como o homem engenhoso e sábio, pelo qual ganhou fama, mas, em meio à fúria, é comparado a um predador sanguinário, enquanto os traidores são descritos como presas impossibilitadas da fuga:

A ama encontrou Odisseu cercado de corpos.
 O guerreiro sujo de sangue, tinha o aspecto
 de um leão que acabava de devorar um bezerro,
 com o peito e as mandíbulas rubras. Apavora
 a visão de uma fera ensangüentada. Coberto de
 manchas escuras da cabeça aos pés, o aspecto
 de Odisseu não era diferente. Diante daquele
 espetáculo sanguinolento de cadáveres, a ama
 gritou de alegria
 (HOMERO, 2008, Canto 22, verso 401-409, p. 287-291).

Assim, a duplicidade de caráter já era presente nos heróis epopeicos. Todavia, se apresentava aos olhos da sociedade grega de uma forma diferenciada, pois na harmonia do mundo helênico essa duplicidade era vista como uma manifestação normal de equilíbrio, uma atitude natural. Assim, assevera Jaeger (2013, p. 68), que “tudo que é baixo, desprezível e falho de nobreza é suprimido do mundo épico”.

Não foi o romance o criador desse tipo de herói. Esse homem já existia; todavia, a mentalidade de cada período apresenta e avalia esse aspecto de forma distinta. O que acontece com o romance é que, posteriormente, sentiu-se a necessidade de nomear esses indivíduos que cada vez mais contrastavam com o ideal de herói clássico, mas o seu oposto já estava dado bem antes. Neste sentido, Flávio Kothe faz considerações sobre o caráter “elevado” e “baixo” do herói da epopeia e da tragédia:

Ainda que passe por grandes dificuldades e proações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de “baixezas” (matar, mentir, tripudiar cadáveres e enganar), a narrativa épica clássica, adotando um ponto de vista do herói, tratando de metamorfosear a negatividade em positividade, e o herói épico tem, por isso, um percurso fundamentalmente mais elevado do que o do herói trágico, cujo percurso é a queda (KOTHE, 1985, p.12).

O que parece ter ocorrido, no decorrer dos séculos, foi um excesso de idealização

da imagem do herói clássico, alimentado por um retrato superestimado do indivíduo heroico daquele período, que contribuiu para criar no estilo épico uma “tendência idealizante” (JAEGER, 2013, p. 68).

Em sua obra *Em louvor a anti-heróis* (2001), Brombert apresenta duas linhas de pensamento que vigoram durante seus estudos: a primeira, apoiada em pensadores como Schiller e Carlyle, que nutriam a imagem idealizada do herói, encarnando segundo Schiller um “ideal de perfeição moral e enobrecimento”⁶ (SCHILLER *apud* BROMBERT, p. 18) e, de acordo com Carlyle, os heróis seriam “modelos espirituais guiando a humanidade”⁷ (CARLYLE *apud* BROMBERT, p. 18). A segunda linha de pensamento procura a desconstrução do herói, desmistificando o que podemos considerar como a “ilusão do herói”. Dentre os pensadores deste segundo grupo, encontramos Primo Levi⁸ (LEVI *apud* Brombert, 2001, p. 20), que em uma atitude de desconfiança em relação ao culto votado ao herói busca denunciá-lo por alimentar ilusões de uma atitude infiel no que se refere à condição humana.

A civilização Helênica ocupa uma singular posição na cultura ocidental. Apesar de todas as conquistas relacionadas às artes, à política e à religião de outras civilizações, foram os gregos os grandes responsáveis por influir sobre toda a cultura ocidental. Por isso, precisamos compreender claramente a finalidade em que se assentava a sua sociedade e como a ideia de educação e de formação de um tipo elevado de homem justificava e dava sentido aos seus esforços, pois “a essência da educação consiste na modelagem dos indivíduos pelas normas da comunidade” (JAEGER, 2013, p. 12).

O mito grego, assim como a cultura grega, é a soma de diversos elementos indo-europeus e mediterrâneos. Segundo Nilson, em sua obra *The Mycenaean Origin of Greek Mythology* (1932)⁹, a formação da mitologia grega remeteria ao período micênico, sendo possível que a saga heroica tenha obtido sua especificidade nos chamados “séculos obscuros” (NILSON *apud* LESKY, 1995, p. 23), que compreenderiam o período entre os séculos XII e VII. Para compor seus poemas, Homero teria se utilizado das tradições históricas e religiosas destes povos indo-europeus e que foram transmitidas, principalmente, através da oralidade.

De acordo com Albin Lesky (1995, p.19), “a literatura grega começa, para nós, nos poemas homéricos”, sendo as principais temáticas dessas epopeias, as guerras e o destino de seus heróis. Os poemas heroicos podem ser encontrados na maioria das civilizações, os quais, apesar de possuírem características muito próprias, trazem muitos elementos em

⁶ SCHILLER, Friedrich. *Über Bürgers Gedichte*. Nationalausgabe, vol. 22, p. 253, 1789.

⁷ CARLYLE, Thomas. *On Heroes*. 1840.

⁸ LEVI, Primo. *La ricerca delle radici*. Milano: Einaudi, 1981, p. 19.

⁹ NILSON, M. P. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley, 1932; repr. New York, 1964.

comum. Tradicionalmente, os heróis se destacam em relação aos demais homens, sobressaindo pela força e coragem, pois o que impulsiona suas ações é a ideia de honra e glória.

Lesky identifica ainda, nas epopeias homéricas, distinções significativas que apresentarão uma mudança no homem grego no que diz respeito à sua forma de atuação no mundo epopeico, porque, na epopeia, “o ser humano é sentido como totalidade que se acha incluída em cada uma de suas partes; de maneira imediata e, sobretudo, sem reflexão” (LESKY, 1995, p. 92). O que encontramos na epopeia é uma consciência pessoal que é associada ao grau de responsabilidade do homem homérico sobre as suas decisões. Decisões estas que são uma mera ilusão de escolha, pois em um mundo no qual as respostas já estão dadas pelos deuses, o destino do herói já está traçado, não havendo verdadeira liberdade de escolha ou necessidade de reflexão.

Reforçando este pensamento, Lukács (2000) apresenta-nos um tempo em que o mundo era habitado por heróis e deuses, havendo uma firme conexão entre ambos, com o destino constituindo-se em preceito divino para o homem, que não o contesta, apenas o cumpre. Assim, a dúvida e a insegurança inexistem. Nesse contexto, surge a epopeia, período no qual o homem vive em uma harmonia reveladora da totalidade de uma estrutura fechada. A ausência de uma interioridade reflexiva é a marca deste período e, por extensão, a ausência da solidão. Esse mesmo pensamento é perceptível em Bakhtin.

[...] o homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. (BAKHTIN, 1988, p. 423-424).

Ao falar de “gêneros distantes”, Bakhtin refere-se aos “afortunados tempos” (2000, p. 25) lembrados por Lukács. Seu passado é absoluto por ser perfeitamente harmônico, o homem e o mundo vivem num todo orgânico e coeso. O indivíduo heroico está “desesperadamente pronto”, pois, desde seu nascimento, seu destino já está traçado. Sendo fadado a seguir os preceitos divinos. Dentro de um mundo fechado, o herói e o todo são intimamente ligados, mesmo ao lançar-se em busca de aventuras, o mundo lhe será sempre familiar.

Devido à intervenção constante dos deuses, costuma-se negar qualquer possibilidade de decisão partindo do homem homérico, faltando neste uma consciência reflexiva, pois “tudo que este faz é obra dos deuses” (LESKY, 1995, p. 92). Mas precisamos

entender que a estrutura deste mundo é baseada na mais íntima relação entre o desejo divino e a vontade humana, pois são esferas que, apesar de se oporem em alguns momentos, se complementam. Essa aliança é vital para a formação da “imagem do mundo” (LESKY, 1995, p. 92): a de que qualquer separação destruiria a sua mais perfeita harmonia.

Todavia, já naquele período, a consciência pessoal vai sofrendo algumas alterações. Ainda em Homero é possível observar distinções bastante significativas entre a *Ilíada* e a *Odisseia*. O herói da *Odisseia* possui um grau diferenciado de reflexão, na qual o homem decide suas ações e torna-se responsável por elas, pois “não foi só o homem que se tornou mais autônomo, mas também os deuses” (LESKY, 1995, p. 93). Apesar de encontrarmos na *Odisseia* os primeiros indícios de mudança na postura dos heróis, essa alteração é bastante sutil, pois o herói da *Odisseia* ainda está preso a seu destino, não sendo possível fugir, portanto, dos preceitos divinos.

De acordo com Sueli Maria de Regino,

Pode-se dizer que Hesíodo inaugurou o subjetivo na literatura ao citar a si mesmo em suas obras e pôr traços de sua história pessoal em seus cantos. A personalidade singular do poeta aponta uma nova visão de mundo, marcada pela individualidade. Enquanto na poesia homérica o homem é guiado pela vontade dos deuses, em Hesíodo ele é sujeito de seus atos e de seus pensamentos. Os preceitos morais, os conselhos e instruções presentes nos oitocentos e vinte e oito versos de *Trabalhos e dias*, caracterizam um tipo de literatura que enfatiza a transmissão da sabedoria, uma característica de períodos marcados por profundas crises de natureza ética (REGINO, 2010, p.17).

Portanto, pode-se perceber diferentes graus de ação e reflexão entre as epopeias de Homero e as obras de Hesíodo. Mas, esta diferença apresentar-se-á de forma mais marcante nas tragédias gregas.

Uma sociedade harmoniosamente configurada, na qual se inscreve a epopeia grega, é igualmente representada por Homero na *Ilíada*, na qual a força do mito ainda situa a realidade num mundo perfeitamente organizado em sua totalidade, pois o mito, nesta sociedade, constitui uma manifestação da própria vida; logo, é verdadeiro e indiscutível. Segundo Crippa (1975, p. 30), “os homens surgem dentro de um quadro de possibilidades já delineado, o mito”, não ocorrendo, no mundo da epopeia, a livre escolha.

Na busca da formação humana mais nobre, os gregos formularam seu ideal dentro do conceito de *areté* e *timé*, aplicados amplamente para referenciar a excelência humana e a de seres não humanos. Várias medidas de valor podem ser reconhecidas no termo *areté*, que é mais comumente empregado como expressão de atributo de nobreza, penetrando também na designação de força e coragem heroicas. Em sua obra *Paideia: a formação do homem grego*

(2013), Jaeger lembra-nos a importância do orgulho da nobreza na cultura helênica, baseando-se esta numa linhagem de progenitores ilustres. Sobre as diferentes concepções de *areté* e de *timé* nas obras de Homero e Hesíodo, Junito Brandão assevera que, “em Homero, o herói se mede por sua *areté*, excelência, e *timé*, honra pessoal; em Hesíodo a *areté* e a *timé* se traduz pelo seu trabalho e pela sede de justiça” (BRANDÃO, 1986, VI, p. 165).

Segundo Brombert, a *areté* e a *timé* são qualidades que nascem com o herói grego, sendo imanentes a eles, e a intensidade dessas características os diferenciaria dos homens comuns. O herói clássico tem como principal motivação a luta por uma supremacia, na qual a *areté* é a comprovação do seu valor. E é na formação do homem grego que buscamos compreender o sentimento de juventude heroica. Através da consciência pedagógica da nobreza, os gregos reforçam a *areté*. Homero, por exemplo, reforça o caráter honroso no ato de morrer em batalha, digno de um grande herói e sua *areté*, sendo a guerra o que o impulsiona à ação e assevera o valor do guerreiro:

Ouçõ em roda: – Ei-lo Heitor, que temerário
O exército perdeu! – Di-lo-ão por certo.
Mas vale ou triunfar do imano Aquiles,
Ou morrer pela pátria em luta honrosa.
(HOMERO, 2008, Canto XXII, verso 86, p.765).

Assim, a *areté* e a *timé* são atributos de nobreza que o homem comum desconhece. Para Jaeger, essa perspectiva fundamentaria a acepção do termo para as coisas não humanas, mas ressalta que:

só uma vez, nos livros finais, Homero entende por *areté* as qualidades morais e espirituais. Em geral, de acordo com a modalidade do pensamento dos tempos primitivos, designa *areté* a força e a destreza dos guerreiros lutadores, e acima de tudo, heroísmo, considerado não no sentido da ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligada a ela (JAEGER, 2013, p. 24).

Todavia, a *areté* pode designar outras medidas de valor, mas sua ligação com a expressão da força e da coragem heroica é a mais forte na literatura épica. O próprio Jaeger considera a dificuldade existente na conciliação das concepções que cercam este termo, que era entendido, sobretudo, como sinônimo de força, de capacidade.

Portanto, é um processo natural do período que se registra na *Ilíada* o valor do homem definido por sua *areté* e *timé*. Dentro dessas possíveis acepções, a *areté* heroica se referia a alguns valores, comentados por nós anteriormente, porém nunca no sentido de bondade, pois ela não tem o sentido de uma virtude ou qualidade moral.

O herói de origem nobre da tradição clássica não é encontrado integralmente n’O

gaúcho (1870) e *n'O Sertanejo* (1875), de José de Alencar. Manuel Canho e Arnaldo são homens de origem humilde, pertencentes ao povo: Manuel Canho, filho de João Canho, um amansador de cavalos, e Arnaldo, filho do deserto. Eles não trazem em sua formação a essencialidade do valor próprio, que advém da linhagem nobre, característica predominante na epopeia e na tragédia gregas. No entanto, Alencar retoma essas origens nobres em suas obras indianistas *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Com tipos de tamanho primitivismo, o escritor cearense resgata a “essência” do herói clássico: retoma o valor conferido pelos gregos à linhagem, o que insere no herói qualidades que os diferenciam dos demais.

Em *O guarani*, Peri, filho de cacique, recorda sua prosápia:

- Como te chamas?

- Peri, filho de Araré, primeiro de sua tribo.

[...]

Peri, chefe dos goitacás, filho de Araré, tu és o mais valente da tribo e o mais temido do inimigo; os guerreiros te obedecem.

(ALENCAR, 2012, p. 129)

Notamos em *Ubirajara* a retomada da linhagem da qual se origina o herói: ao apresentar-se, o guerreiro comunica sua ascendência e mostra o orgulho por suas raízes: “–Eu sou Jaguarê, filho de Camacan, chefe da valente nação dos araguaia, que vem de longe em busca da terra de seus pais. Minha fama corre as tabas e tu já deves conhecer o maior caçador” (ALENCAR, 1953, p. 218).

De maneira idêntica, a virgem Araci se apresenta a *Ubirajara*: “– Eu sou Araci, a estrela do dia, filha de Itaquê, pai da grande nação tocantim. Cem dos melhores guerreiros o servem em sua cabana para merecer que ele o escolha por filho” (ALENCAR, 1953, p. 216-217).

Iracema, “casta, reservada, na missão sagrada que lhe impõe a religião de seu país [...]” (MACHADO, 1953, p. 18) é a filha do Pajé Araquém. Mas as qualidades da heroína vão mais além. Na beleza poética de *Iracema*, Alencar criou, como enfatiza Machado (*idem*, p. 18), a beleza física de uma “Diana selvagem”.

Para os gregos, a *areté* feminina é a sua beleza, pois “a *areté* própria da mulher é a formosura. Isso é tão evidente como a valorização do homem pelos seus méritos corporais e espirituais” (JAEGER, 2013, p. 45). Assim, “onde as belezas sobram” (MACHADO, 1953, p. 19), Alencar não poupa esforços para exaltar as da heroína. Essa exaltação pode ser confirmada na clássica passagem:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que uma ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1953, p. 31).

Até o momento podem ser identificados alguns traços marcantes em heróis de várias representações literárias: seja a *areté* e a *timé*, como em Aquiles e em Édipo, seja a coragem, a honra, a origem nobre e a beleza, em *Iracema* e em *Ubirajara*. Também há em todos esses heróis uma motivação algo bastante significativa que alimenta seus espíritos, levando-os à ação. Assim, são diversas as manifestações das paixões heroicas: em Aquiles é a busca por uma vida de honras a partir de uma morte gloriosa, bem como a sua dor com a morte de Pátroclo e a indignação diante da decisão de Agamémnon.

Em *Iracema* (1953), o amor selvagem é a força motriz de toda sua estrutura, pois a virgem busca resistir à invasão de seus sentimentos por Martim, como lembra-nos Machado: “Heroína, dissemos, e o é, decerto, naquela divina resignação” (MACHADO, 1953, p. 19), tamanho é o amor que a jovem “desde então [...] dispôs de si” (1953, p. 19). Essas paixões são representadas de diversas maneiras, pois o herói é fruto desses sentimentos. Como podemos observar nas palavras de Nelson Werneck Sodré (1953, p. 12) no prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872): “mais naturalistas do que psicológicos, compreendendo mais a natureza das paisagens exteriores do que a da alma humana [...] mais capazes de sentimentos do que de ideias”. Fieis aos seus sentimentos, os românticos deixam-se inspirar por sua imaginação, dedicam-se à pintura de belos painéis e cenas naturais. Sua imaginação é externada em seus heróis e paisagens, ainda não aprofundada na tendência psicologizante que já identificamos nos romances narrados em primeira pessoa.

Dando continuidade ao nosso estudo cronológico do herói, prosseguiremos com uma reflexão sobre o herói da tragédia. Para Jaeger (2013, p. 69), “a tragédia, tanto pelo seu material mítico como pelo seu espírito, é a herdeira integral da epopeia”.

2.3 Herói Trágico

Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet, as tragédias não são mitos, pois elas se situam entre estes dois mundos: o do tempo que já passou e o dos novos valores. De acordo com esses estudiosos, o gênero surgiu na Grécia no final do século VI a.C,

“quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade” (VERNANT; NAQUET, 2008, p. XXI).

Através da tragédia ocorrem diversas inovações, por ser um gênero literário novo, apresentando novas regras e aspectos peculiares. Podemos acrescentar a isso certas especificidades ao apresentar características que não haviam sido trabalhadas até então, como a da experiência humana na formação do homem interior e do indivíduo que traz responsabilidade sobre seus atos. Para Lukács (2000, p. 33), “o herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com o brilho renovado”.

Na tragédia grega, o que mais se destaca é a luta do herói contra o seu destino. Apesar de seus esforços para modificá-lo, o indivíduo trágico é derrotado ante as determinações divinas. Nesta inconformidade acha-se a essência do homem trágico. Percebe-se, neste período, uma mudança de mentalidade no herói. Seus primeiros germes são encontrados então na tragédia grega e, ao valorizar a vontade do homem, o herói grego dá o primeiro passo rumo à mudança de seu destino e à descoberta de si mesmo. Entendemos que se trata de um período de transição do herói divino para um herói mais humano. Sobre as mudanças observadas na tragédia, Vernant e Naquet fazem a seguinte consideração:

No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (VERNANT; NAQUET, 2008, p. XXI).

O ser coletivo marca este tipo de narrativa. Assim como na epopeia, o indivíduo trágico responde pela coletividade, pois suas ações e as consequências destas refletem sobre seu povo. Ainda conforme Lukács (2000, p. 68), “a comunidade é uma totalidade concreta e orgânica”. Por este caráter orgânico, um ato heroico mostra uma amplitude muito maior no mundo. A série de aventuras vivenciadas pelos heróis afetam todo o destino de um povo ou de uma linhagem.

Na obra de Sófocles - *Édipo Rei* (430 a.C) -, Édipo assume o papel de protetor de seu povo, pois empenha-se em findar com a peste que assola sua comunidade: “Édipo acolhe com benevolência as súplicas e revela que já tomara providências para enfrentar o problema, encarregando Creonte, seu cunhado, de consultar o oráculo de Apolo, em Delfos, para saber a origem do mal” (SÓFOCLES, 2013, v.1-107, p. 81). Com determinação, Édipo continua sua busca pela verdade: “Imediatamente Édipo toma para si a tarefa de investigação, interrogando Creonte sobre as circunstâncias que cercam o crime. Ao mesmo tempo, promete à população

que encontrará o culpado e salvará a cidade” (SÓFOCLES, 2013, v. 108-185, p. 84).

O coro é a manifestação da coletividade, transmitindo seus anseios e os medos. Como vemos no trecho no qual o coro representa a voz do povo:

PÁRODO

O Coro, composto de cidadãos tebanos,
dá vazão aos seus temores e suplica pela ajuda dos
deuses, para que venham em socorro
de Tebas e combatam a peste que os dizima
(SÓFOCLES, 2013, v.186-251, p. 88).

Dando continuidade ao mesmo pensamento, pode-se observar no trecho a seguir o coro exigindo justiça diante dos males que assolam a população:

Ah! Quantos males nos afligem hoje!
O povo todo foi contagiado
e já não pode a mente imaginar
recurso algum capaz de nos valer!
Não crescem mais os frutos bons da terra;
mulheres grávidas não dão à luz,
aliviando-se de suas dores;
sem pausa, como pássaros velozes,
mais rápidas que o fogo impetuoso
as vítimas se precipitam céleres
rumo à mansão do deus crepuscular.
Tebas perece com seus habitantes
e sem cuidados, sem serem chorados,
ficam no chão, aos montes, os cadáveres,
expostos, provocando novas mortes.
(SÓFOCLES, 2013, v. 206-220, p. 88).

A preocupação com a coletividade tem raízes sólidas na epopeia e mostra-se com igual importância na tragédia. Neste pensamento, o estudioso húngaro assevera,

O que era símbolo na tragédia torna-se realidade na epopeia: o peso da vinculação de um destino com uma totalidade. O fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o a laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida. (LUKÁCS, 2000, p. 68).

A tragédia busca inspiração nas lendas e nos mitos heroicos, que só reforçam suas raízes nas tradições dos antigos mitos que eram narrados, mesmo antes de Homero. Ao mesmo tempo em que funda sua base na tradição, a tragédia busca uma superação dos valores heroicos. O herói individualizado, centro de toda ação dramática, confronta os antigos preceitos religiosos, mostrando maior liberdade e, com isso, responsabilidade por suas escolhas. A tensão da tragédia encontra-se exatamente nessa dualidade entre os períodos: os valores de um passado mítico com um universo presente de sua cidade. Para Walter Nestle, “a

tragédia nasce, quando começa a olhar o mito com olhos de cidadão. Mas não é apenas o universo do mito que perde sua consciência e se dissolve” (NESTLE *apud* VERNANT; NAQUET, 2008, p. 10).

Portanto, o advento do trágico nasce a partir da reflexão e do questionamento da ação humana e de suas responsabilidades, apesar de o indivíduo não possuir ainda plena autonomia em seu mundo. Encontramos aí o seu sentido, a consciência trágica de sua responsabilidade diante da contraposição constante entre o desejo humano e a determinação divina. Sendo na oposição destes dois planos, humano e divino, que se desenvolve a tragédia.

Ainda segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre-Vidal Naquet, na obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2008, p. 14), a vida do herói se desenvolve nessa “consciência de oposição”. Esta é a ironia no indivíduo trágico: ele não é capaz de reconhecer inicialmente a dualidade da mensagem trágica, apenas quando se percebe como homem em um universo de conflitos é que o sentido pode ser desvelado, tornando-se consciente, então, do espetáculo trágico. Vejamos como se apresenta em Édipo esse desvelamento, em que o véu é elidido e o indivíduo toma consciência de sua trágica situação:

ÉDIPO

Transtornado.

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja
a derradeira vez que te contemplo! Hoje
tornou-se claro a todos que eu não poderia
nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo
e, mais ainda, assassinei quem não devia!
(SÓFOCLES, 2013, v. 1387-1392, p. 140)

O trecho acima retrata o momento em que Édipo percebe a verdade. Pois, apesar de seus esforços para evitar o seu destino, a profecia do Oráculo se faz cumprir. Édipo assassina o pai, Laio, e desposa a mãe, Jocasta. Neste momento se configura o espetáculo trágico, pois Édipo, mesmo reconhecendo que tudo aconteceu por determinação divina, assume a responsabilidade por seus atos, e castiga-se.

Desta forma, podemos dizer que o grau de ação do herói trágico difere do da epopeia. Pois, enquanto o herói da epopeia não chega a ser encarado como agente, no sentido de fazer suas escolhas e buscar autonomia de seu destino, na tragédia o indivíduo busca ação, no que se refere a liberdade de autonomia. Logo, a ação humana marca a tragédia, o homem desafia o seu destino determinado pelos deuses - questionando suas opções e fazendo suas escolhas - e termina por colocar-se em uma encruzilhada. Todavia, é dada a este herói uma falsa autonomia, já que não tem força o bastante para alterar as determinações divinas. E,

apesar da constante oposição aos preceitos divinos, não devemos esquecer que ambos os planos são inseparáveis, pois é dentro desta dualidade que se configura o sentido do trágico:

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em consequência, os planos humanos e divinos sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu a consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido[...] (VERNANT; NAQUET, 2008, p. 23).

Não se pode separar a ação humana da divina, estas, apesar de mostrarem-se como vontades em oposição, são indissociáveis. O herói trágico passa a refletir sobre suas responsabilidades, o que gera um indivíduo reflexivo, mas percebe-se preso aos preceitos divinos, responsável por articular os eventos de seu destino. Logo, o herói, possui uma falsa autonomia sobre suas escolhas, passando a lutar para romper as amarras que o prendem às determinações divinas.

Na tragédia grega, a palavra “vontade” tem uma acepção diferente da utilizada pelo homem moderno. Para este, o termo está ligado ao papel de agente responsável e autônomo, não ocorrendo ação sem um agente individualizado. Para a tragédia, o homem trágico está preso ao comprometimento de ordem religiosa, que impossibilita a livre escolha. A vontade, aqui, não seria autônoma, mas amarrada às determinações divinas. Apesar disso, o herói deste período não é passivo e insiste em desafiar o poder dos deuses.

Diante de suas escolhas, podemos caracterizar o herói edípiano como homem de pronta ação, que, em um primeiro momento, busca alterar o destino determinado pelos deuses; age como protetor de seu povo, ao dedicar-se intensamente à investigação do assassino de Laio; pune a si próprio ao saber que é o verdadeiro assassino e o responsável por todo o flagelo de seu povo. Assim, a tragédia marca a tentativa de ação do homem contra os preceitos divinos e o reconhecimento de suas responsabilidades. Percebemos este sentimento de resignação e aceitação do fardo no trecho seguinte: “Crede-me! Nada receeis! Meu infortúnio é tanto que somente eu, e mais ninguém, serei capaz de suportá-lo nesta vida!” (SÓFOCLES, 2013, v. 1674-1676, p. 149).

Em certos aspectos, o herói trágico não difere tanto do herói da epopeia homérica. Em *Édipo Rei*, algumas características podem ser observadas. Assim como na epopeia, Édipo traz consigo a dualidade da origem: a divina (no sentido de nobre) e a humana. O herói trágico é um ser coletivo, ligado às linhagens nobres e às divinas, que o caracterizam como

ser superior. Este herói é marcado pela predição de um destino infeliz, que será a cerne de sua desgraça. Em *Édipo*, logo ao nascer, o oráculo prediz o seu triste destino, a criança é abandonada pelos pais, com o intuito de evitar o mau presságio, mas a criança sobrevive para cumpri-lo. Levado pela torrente da vida humana, a ação do homem mostra-se ilusória. O herói é impotente para conseguir a realização de sua vontade – ou uma mera aparência de sua vontade – sendo os deuses que regem suas ações. Portanto, torna-se a tragédia a expressão da fraqueza da ação humana diante da vontade divina.

Contudo, o ciclo do herói trágico é um pouco diferenciado do que é apresentado como aspecto recorrente no ciclo heroico da epopeia. Entendemos ser necessário lembrar que esses momentos que marcam a vida dos heróis, aqui nomeados como ciclos, não são rigorosamente apresentados em todas as sagas heroicas, pois alguns aspectos do ciclo heroico são mais ou menos marcantes, não se apresentando em todos os estágios para alguns heróis.

Ao analisarmos *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 2013), é preciso lembrar que o herói vive neste contexto de tensões que levam ao debate no plano religioso e moral, pois a “matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade do século V [...]” (VERNANTE; NAQUET, 2008, p. 55). No mesmo período em que surge o trágico, no fim do século VI, lembremos que o direito começa a elaborar a noção de responsabilidade, o que dá maior significação ao contexto em que vive Édipo – numa fronteira na qual as ações humanas se entrelaçam constantemente com as forças divinas.

No trecho a seguir, o herói se reconhece submisso ante às determinações divinas e como indivíduo responsável por suas escolhas:

ÉDIPO

Foi Apolo! Foi sim, meu amigo!
 Foi Apolo o autor de meus males,
 de meus males terríveis; foi ele!
 Mas fui eu quem vazou os meus olhos.
 Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz!
 Para que serviriam meus olhos
 quando nada me resta de bom
 para ver? Para que serviriam?
 (SÓFOCLES, 2013, v. 1576-1583, p. 146)

Apesar de não estar envolvido diretamente em todas as ações, o herói trágico é o centro e a causa de todas elas. Em *Édipo Rei* (2013), o oráculo de Delfos prediz que Édipo matará seu pai e partilhará do leito de sua mãe. Logo, inúmeros esforços são feitos com o intuito de impedir a realização de tal presságio, todavia, Édipo é levado pelo jogo da vida a concretizá-lo, mesmo sem saber, mas, será a sua obstinação que trará a dura verdade à tona.

Édipo nada mais é do que a retomada da imagem do mito do herói que é exposto – lançado ao mundo –, salvo e que através de prodígios sobe ao poder, sendo o líder virtuoso e sábio de sua comunidade.

Édipo é o modelo da condição do homem de seu período. A epopeia apresenta como protagonistas os grandes heróis clássicos. Essas narrativas se voltavam para narrar suas grandes proezas, valores e virtudes. A tragédia tem seus temas nestas narrativas míticas, contudo a posição do herói é invertida: o herói cujos grandes feitos eram cantados e celebrados na epopeia, passa a ser questionado pelo coro que o confronta:

CORIFEU

Terríveis atos praticaste! Como ousaste
cegar teus próprios olhos? Qual das divindades
deu-te coragem para ir a tais extremos?
(SÓFOCLES, 2013, v. 1573-1575, p. 146)

Percebe-se que a tragédia heroica propõe uma reflexão sobre a condição humana e sua falibilidade, pois segundo Brandão (1986, p. 130), “*Édipo Rei* [...] começa quando termina o mito”. Todavia, o mito não se extingue: apenas não domina mais totalmente a mentalidade de um povo, justificando-lhe integralmente a cultura: “Pode-se dizer que a consciência humana permanecerá poética e mítica, porque tal é a sua condição essencial” (CRIPPA, 1975, p. 47).

Na tragédia, o herói deixa de ser um modelo que vive em perfeita harmonia, como o foi na epopeia, pois com a tragédia “o heroísmo passou a ser polêmico e problemático” (LUKÁCS, 2000, p. 41). O herói começa a se questionar e a ser questionado por suas decisões e consequências, tornando-se um problema. Em síntese, esse é o início da desconstrução do herói clássico divino e perfeito, pois o herói trágico está em transição, aproximando-se mais de sua humanidade, distanciando-se cada vez mais do divino. Este aspecto é determinado por seu caráter reflexivo, que gera o questionamento de suas responsabilidades diante das determinações divinas. Daí se consagra a consciência trágica, fundamentada na consciência do herói ao perceber sua impotência diante da vontade dos deuses. Portanto, o advento do trágico configura-se na relação de oposição entre a vontade humana e a vontade divina.

2.4 O Herói Romanesco

É no Pré-Romantismo que identificamos os primeiros indícios de uma literatura que será responsável por nutrir o herói romântico. A partir da segunda metade do século

XVIII, articula-se uma visão romântica do mundo, que valoriza a sensibilidade humana, opondo-se aos padrões neoclássicos que primavam pela razão e a concepção mecanicista da natureza. Essas constituem as raízes do Romantismo, movimento no qual o sentimento será sobreposto aos preceitos racionalistas e iluministas, dando nova ênfase aos valores humanos. Segundo Carpeaux (1962, p. 1652), “emoção é o que por definição, não pode ser definido por termos racionais. Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em ‘romantismos’, no plural”.

Assim, entendemos que o “coração” do Romantismo está na importância dada ao sentimento e à imaginação, que aos poucos começam a revelar os mistérios da interioridade humana.

O espírito humano, para os românticos, constitui uma entidade dotada de uma atividade que tende para o infinito, que aspira romper os limites que o constringem, numa busca incessante do absoluto, embora este permaneça sempre como um alvo inatingível. Energia infinita do eu e anseio absoluto, por outro lado; impossibilidade de transcender de modo total o finito e o contingente. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 475).

Desta forma, o Romantismo gera um herói de igual identidade: um indivíduo que dedica sua vida a uma busca constante, almejando a satisfação de seus sentimentos e ambições, na tentativa de se integrar ao absoluto, à sociedade. O absoluto configura-se como a integração do homem com o mundo em que vive. Mas essa integração não é mais possível em um mundo fragmentado e imperfeito do romantismo, tornando a busca desse herói frustrada. Compreendemos desta forma, que o centro da visão romântica é o sujeito, “o eu romântico incapaz de resolver os conflitos com a sociedade” (BOSI, 1994, p. 93).

A partir desta vertente do pensamento, o Romantismo ganha mais espaço e adquire uma importância crescente na Europa. Dentro de uma proposta que proporciona o alargamento das temáticas, observamos a tendência ao exotismo, ao psicologismo, à evasão, ao individualismo, à inadequação, aos conflitos sociais e políticos etc. O Romantismo permitiu uma maior liberdade nas técnicas narrativas. Acerca da consolidação do Romantismo na Europa, “Quando o sistema de valores da estética clássica começa, no século XVIII, a perder a sua homogeneidade e a sua rigidez, e quando, neste mesmo século, começa a afirmar-se um novo público, com novos gostos artísticos e novas exigências espirituais” (COSTA E SILVA, 1979, p. 256).

Como estudado anteriormente, também encontramos no romance, mitos que foram incorporados à cultura ocidental, como é o caso do mito do herói. Para que os mitos se instaurem numa tradição é necessário que ocorra um processo de enraizamento na cultura e no

pensamento humano, sendo estes, continuamente recuperado pelas tradições literárias. Conforme Eliade, a narrativa épica e o romance são responsáveis por manter as narrativas mitológicas. Ainda sobre o processo de construção das narrativas com origens mitológicas, o estudioso acrescenta.

É inútil recordar o processo longo e complexo que transformou uma “matéria mitológica” em um “objeto” de narração épica. O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura mítica de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos. (ELIADE, 1972, p. 163).

Será a partir deste processo de sobrevivência de mitos, ocorrido através do enraizamento de uma tradição nas narrativas, que dando lugar à epopeia surge o romance, gênero que nasce em um mundo em que as respostas não são mais dadas pelos deuses e a essência do sentido da vida não está mais presente, assim, o homem tem que busca-la. Em contraposição à epopeia, o romance é a forma para a qual não há mais substancialidade; é o rompimento, pois, da harmonia de um mundo acabado e perfeito em si mesmo, característico da epopeia. No romance não há mais deuses povoando o mundo: o homem está entregue à própria sorte, o que ocasiona uma inadequação entre o ideal e o real. Lukács (2000, p. 55) afirma que o romance é “a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”.

Deste modo, podemos reforçar que a singular característica do herói romanesco é a busca infrutífera de uma essencialidade, de um sentido. O mundo não atende mais às suas expectativas, resultando então a inconformidade com a realidade existente. Dentro desta inadequação, o herói se interioriza ou se lança em um mundo de aventuras totalmente idealizado.

Como o herói romanesco, “o romantismo não se apreende numa definição ou numa fórmula. A sua natureza é intrinsecamente contraditória, aparece constituída por movimentos antiéticos, dificilmente se cristaliza em um princípio ou numa solução únicos e incontroversos” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 484).

Portanto, o que podemos esperar de uma forma que apresenta tantas contradições? Um herói com iguais aspectos: uma atitude que, em grande maioria, alimenta a oposição entre o herói e o mundo; assim, a ideologia deste herói individualista tende a subverter os padrões sociais determinados, na ânsia de encontrar um sentido em um mundo imperfeito. Retomamos

a temática da dualidade do herói, observada por nós, desde a epopeia, como o reforça Flávio Kothe:

Todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares. Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da “condição humana”, transcendendo a doutrinação que lhe é inerente. (KOTHE, 1985, p. 13).

Pode-se dizer que a queda do status heroico do herói, como diria Kothe (1985), de sua “epicidade”, faz com que sua humanidade aumente, permitindo que se crie uma empatia maior com o leitor. Seja na *Ilíada*, quando Heitor é rebaixado ao mostrar seu medo de morrer, ou mesmo em *Édipo*, quando nos sensibilizamos diante da dor do herói ao descobrir toda a sua verdade; ou, ainda, em *Dom Quixote*. Pois, quem não se entenece com o “cavaleiro da triste figura” diante de seus devaneios? O mesmo valendo para Lazarillo de Tormes em suas artimanhas para sobreviver. Essas constituem figuras que, ao serem rebaixadas, aproximam-se mais da humanidade e do próprio espectador, proporcionando-lhes maior empatia.

Esses indivíduos podem ser tanto homens de ação, como é próprio da epopeia, quanto heróis problemáticos, como *Werther* (1774), de Goethe. Segundo diria Bakhtin (2010, p. 134), “o homem do romance é essencialmente o homem que fala”. Isso acontece devido a sua ação ser motivada por uma ideologia individual, proporcionada pela reflexão, contrapondo-se ao herói da epopeia, que não reflete nem questiona o mundo a sua volta, pois todo o sentido já está dado. Assim, o herói do romance “vive e age em seu próprio mundo ideológico, ele tem a sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 137).

Em síntese, podemos dizer que: quando falamos do herói da epopeia, devemos lembrar que ele possui uma ideologia significativa, mas, seria esta uma “única e exclusiva” (BAKHTIN, 2010, p. 136) posição ideológica dentro de sua totalidade e a qual não se distinguiria do plano ideológico de sua realidade. Já o universo do romance possui diversas perspectivas, só que seu herói agirá dentro de uma perspectiva ideológica particular, individual, que não está em comum acordo com o todo.

Tomando por base os dados reunidos até então, identificados como pressupostos referentes à formação do herói do romance, faremos um breve percurso por algumas obras do romantismo, com a finalidade de identificar algumas destas tendências dispersas e heterogêneas que consagram esse indivíduo heroico; a sua inconformidade com a realidade

existente; o idealismo particular; o individualismo; e o sentimento de inadequação com o mundo, constrói-se a concepção de um herói diferenciado do grego, um indivíduo subversor, que surge a partir da desvirtuação do modelo helênico. Neste, alimenta-se o pensamento de um herói não-heroico, tendência bastante disseminada na literatura moderna.

Dentro dessa perspectiva, de um herói diferenciado do modelo helênico, encontramos uma diversidade de termos para designar essa classe de heróis eversores: seja na obra literária, o anti-herói personagem criado por Dostoiévski (1864); seja na crítica literária que tem como objetivo o estudo do personagem, dois exemplos destes são, o herói demoníaco ou problemático de Georg Lukács (2000) e o herói baixo ou pseudo-herói de Flávio Kothe (1985). Todos estes modelos de herói apresentam algo em comum: uma atitude que subverte os valores heroicos dos modelos clássicos. Apesar desta tendência comum, o herói e o anti-herói apresentam muitas faces e podem se configurar de diversas maneiras.

Vítor Manuel faz considerações sobre essa nova mentalidade literária, de um protagonista diferenciado do helênico, que, inicialmente se apresentou no romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII.

O romance picaresco, através de numerosas traduções e imitações, exerceu larga influência nas literaturas européias, encaminhando o gênero romanesco para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos. O significado do romance picaresco, na história do romance, transcende todavia esta lição de realismo. O pícaro, pela sua origem, pela sua natureza e pelo seu comportamento, é um anti-herói, um eversor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade – época e mentalidade refratárias à representação artística operada através da epopeia ou da tragédia. Através da sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência de legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada. Ora o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do caráter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia. (MANUEL, 1979, p. 253).

Uma obra que marca este período é o *Lazarillo de Tormes* (1554), obra de autor anônimo, que inova ao trazer um narrador em primeira pessoa. No romance, o autor apresenta como seu protagonista um anti-herói, Lázaro, que, irá relatar, desde a infância, todas as suas aventuras.

Os heróis da epopeia e da tragédia são de origem nobre, contendo em si, ao nascer, a dualidade do ser, metade humana e metade divina, não pertencendo ao povo. O romance altera essa perspectiva, trazendo heróis de castas sociais diversas e, em grande parte, membros do povo.

No neoclassicismo, o herói inscreve-se sempre num espaço ético-ideológico privilegiado, sendo impensável a existência de um herói que, pela sua condição social, pela sua psicologia, pelo seu comportamento moral etc, viesse pôr em causa os valores sócio-culturais institucionalizados e aceites pela sociedade (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 270).

Seguindo a linha de pensamento de Aguiar e Silva, o Lazarillo apresentar-se-á como um indivíduo do povo, sem antecedentes divinos ou nobres. Observemos a seguir, como Lázaro narra a origem humilde de seus pai, “[...] *mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años [...]*” (ANÔNIMO, 2010, p. 13).

Continua o jovem narrando a função exercida pela mãe,

Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determino arrimarse a los buenos, por ser uno dellos, y vínose a vivir a la ciudad y alquiló una casilla, y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes e, y lavaba la ropa a ciertos mozos [...] (ANÔNIMO, 2010, p. 15).

O herói pícaro é de extração social baixa e apesar disto ganha destaque por se tornar o centro de toda a narrativa. Assim, o pícaro vale-se de diversos meios, desonestos ou não, para subir na sociedade, aspiração que será constantemente frustrada pela vida miserável que leva.

A vida do protagonista é uma sucessão de infortúnios: perde o pai aos oito anos; a mãe junta-se com um mouro chamado Zaide, relacionamento do qual surge um irmão para Lázaro; Zaide (o mouro) é preso e a mãe, vendo-se em uma situação de pobreza, entrega Lázaro a um cego para que lhe sirva de guia. A partir de então, o pequeno Lazarillo está por conta própria.

O pícaro é o herói que tem uma trajetória de vida marcada pelos maus tratos, saindo de um amo maldoso para outro pior. Como dirá o próprio Lazarillo: “*Escapé del trueno y di en el relámpago*” (ANÔNIMO, 2010, p. 47). Assim, Lázaro luta para sobreviver. Apesar das crueldades sofridas, o pequeno refletirá sobre sua condição, aprenderá a ser astuto e usar de artimanhas para roubar e ludibriar os outros: “*Verdad dice este, que me cumple avivar e lojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer*” (ANÔNIMO, 2010, p. 23).

A dureza da vida leva-o a pensar apenas em si, já que o mundo não se mostra solidário com seus sofrimentos. Dessa forma, o herói não se preocupa mais com a coletividade: suas ações são individuais e objetivam o benefício próprio. Esse caráter de individualismo e solidão no mundo já é evidenciado no início da obra quando a mãe, ao deixá-lo com o cego, aconselha dizendo que ele estará só: “*Criado te he y com buen amo te he*

puesto; válete por tí” (ANÔNIMO, 2010, p. 22).

O pícaro, pode-se dizer, será responsável por garantir a inserção do anti-herói na literatura, subvertendo o modelo de herói cavalheiresco. Heróis como o *Lazarillo* são marcantes em seu período, não apenas por seu caráter individualista e pelo fato de não pertencer a uma origem nobre: o herói picaresco não se preocupa com noções fundamentais, como a de honestidade e honra pessoal, ideais preponderantes dos romances de cavalaria. Existe, neste tipo de obra, uma forte crítica à sociedade e às suas convenções, que serão desveladas nos relatos, por conta da mesquinhez do clérigo ou mesmo da hipocrisia do escudeiro. Lázaro externa a impressão inicial que tem do escudeiro: “*Y súbese por la calle arriba contan gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al Conde de Arcos [...]*” (ANÔNIMO, 2010, p. 82). Assim como o clérigo, o escudeiro vive de aparências, vende uma imagem de nobre enquanto, na verdade, sobrevive das esmolas obtidas por Lázaro.

Seguindo a cronologia, *Dom Quixote* teve sua primeira edição publicada em 1605. O herói quixotesco mostra uma absoluta ausência de problemática interna, pois sua alma repousa intocada, transformando cada impressão causada em ação, a alma em pura atividade. Sua vida passa a ser uma série contínua de aventuras criadas por ele próprio, por seu idealismo irrefreado:

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas e desafios, ferimentos e galanterias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa (CERVANTES, 2010, p. 70).

As aventuras de Dom Quixote partem de sua imaginação, inspirado nos romances de cavalaria e cria uma realidade que atende aos seus anseios, apesar de ilusória, mas que dá sentido a sua vida e o impele a aventuras constantes:

Nisto avistaram trinta ou quarenta moinhos de vento dos que há naqueles campos, e assim como D. Quixote os viu, disse ao seu escudeiro:

– A ventura vai guiando as nossas coisas melhor do que pudéramos desejar. Vê lá, amigo Sancho Pança, aqueles trinta ou poucos mais desaforados gigantes, com os quais penso travar batalhas e tirar de toda a vida, com cujos despojos começaremos a enriquecer, que esta é boa guerra, e é grande serviço de Deus, varrer tão má semente da face da terra.

– Que gigantes? Disse Sancho Pança.

– Aqueles que ali vês – respondeu seu amo –, de longos braços, que alguns os chegam a ter de quase duas léguas (CERVANTES, 2010, p. 128).

Em um mundo que não atende aos seus anseios, este herói cria e passa a viver em

um mundo reformulado, ideal, e não mais no mundo exterior, configurando-se, assim, o herói quixotesco como um eversor, indivíduo que possui uma mentalidade refratária, em constante oposição à realidade que se lhe apresenta.

O Dom Quixote de Cervantes, espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria, representa a sátira do mundo romanesco, quimérico e ilusório, característica da época barroca e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 253).

Considerado como o herói do idealismo abstrato lukacsiano, Quixote é um aventureiro, carecendo o seu ser da capacidade de contemplação e reflexão, ou seja, suas atividades não são voltadas para sua interioridade, e sim, externadas, o herói “saí a campo para conhecer a si mesmo” (LUKÁCS, 2000, p. 91). Este comportamento caracteriza o estreitamento da alma, que nada mais é que o fato da alma deste indivíduo repousar fechada em si, portanto, toda ação do indivíduo não se volta para sua interioridade, mas para o mundo exterior. Pois, a “problemática do herói” (LUKÁCS, 2000, p. 100), configura-se como a “total falta de problemática interna” (LUKÁCS, 2000, p. 100):

E não é apenas o tato genial de Cervantes, cuja obra é a objetivação eterna dessa estrutura, que superou esse perigo com o seu enlace inescrutavelmente profundo e radiantemente sensível entre divindade e loucura na alma de Dom Quixote, mas também o momento histórico filosófico em que sua obra foi criada. (LUKÁCS, 2000, p.103).

Ao falar da “objetivação eterna dessa estrutura” (LUKÁCS, 2000, p. 103), o estudioso refere-se ao Idealismo Abstrato, que é objetivado na obra quixotesca. Pois, o herói, em sua inconformidade com o mundo, anseia por uma adequação, buscando-a através de ações desmedidas no mundo exterior. Em busca do seu ideal, Quixote reformula o mundo a sua volta, logo, suas ações só podem “atingir o mundo reformulado e não o verdadeiro mundo centro do exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 101).

Inspirado no mundo das novelas de cavalaria, Dom Quixote nutre os valores dos indivíduos dos romances cavalheirescos, como a honra pessoal, a bravura, a proteção das damas e dos oprimidos.

[...] não quis ele aguardar mais tempo para pôr em efeito o seu pensamento, apertado pela falta que pensava fazer no mundo a sua tardança, tais eram os agravos que pensava desfazer, os tortos que endireitar, as sem-razões que emendar, e os abusos que corrigir, e as dívidas que saldar
 – Non fuxan as vossas mercês, nem tremam desaguisado algum, cá a ordem de cavalaria que professo non toca nem tange fazê-lo a nengüem, quanto mais a tão

subidas donçelas como as vossas presenças demonstram (CERVANTES, 2010, p. 76 e 79).

O herói romanesco opõe-se ao clássico, pois toda ação e mentalidade do indivíduo romântico são motivadas para a realização de um ideal, seja o de sobrevivência do *Lazarillo de Tormes*, sejam os ideais da cavalaria trovadoresca em *Dom Quixote*.

O herói do idealismo abstrato, numa tentativa desesperada, cria um mundo meramente subjetivo, limitado e arbitrário, que mais à frente entra em choque com o mundo exterior. Não podendo se configurar em uma batalha verdadeira, constitui apenas uma distorção dessa relação: “assim é que o máximo de sentido alcançado, em vida, torna-se o máximo de ausência de sentido (LUKÁCS, 2000, p. 103). *Dom Quixote* reflete com amargura esse momento de lucidez, ao mostrar-se consciente de que vivia em um mundo irreal, à sombra da ignorância: “– Eu tenho juízo livre e claro, sem sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me pôs minha amarga e contínua lição dos detestáveis livros das cavalarias. Já conheço seus disparates e seus engodos, e só me pesa que este desengano tenha chegado tão tarde [...]” (CERVANTES, 2010, p. 746).

Ao final, o véu da ilusão é derrubado e este herói se reconhece preso em um mundo de frustrações e desconsolo, no qual não encontra sentido, sendo toda a realidade criada por ele, uma ilusão da verdadeira realidade. Como no trecho anterior, os trechos que seguem revelam a amargura do nosso herói diante da constatação de que vivia em um mundo irreal.

– Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a infinita caterva da sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas da andante cavalaria; já conheço minha necessidade e o perigo em que me pôs a lição delas; já, por misericórdia de Deus escarmentado em cabeça própria, as abomino.

[...]

– Perdoa-me, amigo, da ocasião que te dei de parecer louco como eu, fazendo-te cair no erro em que eu caí de que houve e há cavaleiros andantes no mundo (CERVANTES, 2010, p. 747-749).

Retomando as palavras do crítico húngaro, “todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser” (LUKÁCS, 2000, p. 42). Desta maneira, configura-se aí uma das formas de inadequação do herói romântico, isto é, entre o homem e o mundo exterior.

Atualmente, está muito em voga o emprego do termo anti-herói para classificar esses indivíduos que fogem do estereótipo do herói clássico. Segundo Brombert, o termo foi colocado em circulação por Dostoiévski em sua obra *Diário do subsolo* (1864), tendo seu sentido ligado à noção de oposição e de paradoxo. O protagonista de Dostoiévski mostra-se

como um homem que subverte os padrões dos heróis literários:

É que fazer, por exemplo, longas narrações de como desperdiçava minha vida naquela degradação moral num cantinho, com a falta de espaço, o desábito do vivo e a vaidosa maldade do subsolo, não é, juro por Deus, interessante. O romance precisa de um herói, e aqui são reunidos, adrede, todos os traços de um anti-herói, e – o essencial – tudo isso produzirá uma impressão desagradabilíssima, já que nós nos desacostumamos todos da vida, estamos todos mancando, qualquer um de nós, mais ou menos (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 137).

O discurso do personagem de Dostoiévski é tomado de conflitos, ficando claro o pessimismo e desesperança com a vida. Ainda no trecho acima, observamos a narração do protagonista, ao reconhecer que, o romance precisa de um herói, mas que nesta obra, encontram-se apenas, traços de um anti-herói. Conforme Bakhtin (2010, p. 148-149), “as declarações de seus personagens são a arena de uma luta desesperada com a palavra do outro em todas as esferas da vida e da criação ideológica”. O modo anti-heroico é exatamente o do herói desafiador. Em Dostoiévski, essa presença se configura na voz do subsolo, aquela que contesta o mundo à volta. A sociedade, ou o mundo exterior, é regido por convenções sociais, que podemos também chamar de “segunda natureza” (LUKÁCS, 2000, p. 119). Essas relações não fazem sentido para esta alma marcada pela solidão: “A minha vida era, desde então, lúgubre, desregrada e solitária [...] não tinha nenhum amigo e mesmo evitava falar com as pessoas, cada vez mais recolhido no meu canto” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 57).

O escritor russo apresenta um solilóquio de uma pessoa marginalizada social e moralmente, que busca vingar-se da sociedade que o degradou: “Sou um sujeito doente [...] Sou um sujeito maldoso. Um cara repulsivo eu sou” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 19). O subsolo em que se esconde é o próprio subconsciente humano, repleto de quimeras: o homem do subsolo se sente incapaz de viver como os outros, sendo cada dia um martírio. Observemos, então, uma das suas muitas considerações sobre a sociedade que o cerca: “Eu odiava, bem entendido, a todos os nossos servidores, do primeiro até o último, desprezava-os a todos, e ao mesmo tempo, sentia certo medo deles” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 58). Sua inadequação é fortemente registrada por Dostoiévski: o protagonista volta-se para a sua interioridade, por não encontrar no mundo um retorno para seus desejos e sonhos: “A cada instante, percebia dentro de mim muitíssimos elementos opostos àquilo. Sentia-os fervilharem dentro de mim, aqueles elementos opostos. Sabia que eles tinham fervilhado toda a minha vida [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 20).

Em uma sociedade alienada e alienante, este herói conclui que o melhor para um indivíduo culto é a inércia, pois, reconhece que de nada adiantaria sua ação no mundo, visto

que “existe mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma” (LUKÁCS, 2000, p. 119). Tal comportamento passivo fica evidenciado no trecho a seguir, “No fim das contas, meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Então, viva o subsolo!” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 51). O protagonista desiste de qualquer ação no mundo, voltando-se para a sua interioridade, a qual chama de subsolo.

A partir do *Diário do subsolo*, o termo “anti-herói” passou a circular, denotando a postura paradoxal e controversa do protagonista. Para Brombert, “a subversão deliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar as opiniões aceitas” (2001, p. 13). Essa subversão de padrões passa a ser uma tendência na literatura, possibilitando uma maior diversidade de narrativas, mas não impedindo que os padrões que a antecederam deixassem de ser utilizados. Ainda, segundo o estudioso, “[...] a noção mesma do anti-herói depende de tal lembrança (do modelo ausente do herói clássico)” (BROMBERT, 2001, p. 20). Logo, podemos intuir que a existência do não-heroico mantém uma relação de dependência em relação ao herói clássico, pois é a existência deste modelo que lhe dará sentido.

George Lukács, em seus estudos, estabelece momentos diferentes para a classificação dos heróis romanescos, marcados de acordo com a ação dos personagens, ação esta que será ligada ao grau de inadequação entre o herói e o mundo, pois “o abandono do mundo por Deus, revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2000, p. 99).

Lukács reitera que “a forma do romance, como nenhuma outra, é a expressão do desabrigo transcendental” (2000, p. 38). Sendo um herói problemático, o herói do romance, com efeito, tem por essência o conflito ou a inadequação entre o mundo e a sua alma. A vivência deste indivíduo com a coletividade é cindida: uma sociedade individualista e egocêntrica o conduz a um constante estado de conflito com sua realidade. Esta nova perspectiva de mundo não passa despercebida a Antonio Candido, que faz a seguinte consideração sobre este herói: “o individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a ideia de integração, de entrosamento – quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século” (CANDIDO, 1981, p. 24).

O homem do subsolo de Dostoiévski, pode-se dizer, é o indivíduo do romantismo

da desilusão lukácsiano, no qual se configura uma relação de inadequação entre a alma e a realidade, evidenciada fortemente no romance do século XIX. Todavia, caminha-se em sentido diferente ao herói do idealismo abstrato, devido à ausência de reflexão deste, que transforma sua alma em pura ação.

Assim, no herói do romantismo da desilusão, evidenciado no protagonista de Dostoiévski, a situação se inverte em relação ao herói do idealismo abstrato, observado em *Dom Quixote*: ocorre, no primeiro, um alargamento da alma e esta se torna “mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2000, p. 117). Portanto, ao invés de objetivar suas ações no mundo exterior, o indivíduo volta-se para a sua interioridade profunda e reflexiva: “esse ter de refletir é a mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance” (LUKÁCS, 2000, p. 86). Desta forma, o protagonista não nomeado por Dostoiévski reflete e, em suas considerações, percebe-se a desilusão e a completa apatia que o envolve:

Agora levo a minha vidinha aqui, no meu canto, provocando-me com esse maligno e imprestável consolo de que um homem inteligente não pode tornar-se ninguém sério e que só um bobo se torna alguém. Sim, um homem inteligente do décimo nono século tem o dever e a obrigação moral de ser um ente irresoluto por excelência, devendo um homem resoluto e ativo ser um ente por excelência limitado (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 20-21).

Apesar da fuga do mundo exterior, ao voltar-se para o seu universo interior, o protagonista, em algum momento, terá que ter contato com o mundo exterior, entrando, inevitavelmente em conflito com ele. O que causará um descompasso na sua interioridade, considerada por ele, autossuficiente. Configura-se, desta forma, a imperfeição responsável por nortear o romance, evidenciando-se, neste caso, a inadequação do indivíduo e o seu constante paradoxo, como atributos essenciais para a completude deste mundo.

Os Romantismos são marcados pelo processo de individualização do herói como um dos seus principais aspectos constitutivos, dentro de uma série de mudanças da estrutura social emergente – o surgimento do capitalismo e o desenvolvimento da sociedade industrial –, que desfavorecem a coletividade, contribuindo para o individualismo e o egocentrismo dos protagonistas.

Segundo Benedito Nunes, despontam neste período matrizes filosóficas responsáveis pela hegemonia da subjetividade: “a primeira matriz moldou-se pelo princípio da transcendência do EU na filosofia de Fichte, e a segunda pela ideia de Natureza como individualidade orgânica na filosofia de Schelling” (NUNES, 1985, p. 57). Ocasiona-se, assim, uma transição do individualismo racionalista do Iluminismo e da concepção

mecanicista da Natureza para o individualismo egocêntrico do Romantismo e a concepção organicista da Natureza. Incorporando-se, neste último pensamento, não apenas o aspecto imaginativo, mas também a disposição religiosa dos românticos.

Dessa forma, se configura uma constante que marcará os Romantismos: o confronto entre o indivíduo e o mundo. Conforme Benedito Nunes, esse embate dialógico levaria o indivíduo a buscar na natureza um alento. Todavia, ressaltamos que este culto teve início sem essa carga de desilusão, pois, inicialmente estava relacionado ao contrato social de Rousseau, mas, este culto, passou à adquirir, aos poucos, um sentido dramático:

[...] por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem – “a variedade, a grandeza e a beleza de mil espetáculos surpreendentes”, por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está a silhueta tácita da insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade [...] (NUNES, 1985, p. 69).

O culto à natureza torna-se uma das temáticas mais exploradas pelo Romantismo – um reflexo do processo de individualização romântica. Nesse aspecto, reitera Benedito Nunes que, “O dilaceramento da consciência individual, socialmente bloqueada, que se introverte e se afirma como a potência interior infrangível do EU, negando o mundo que o nega, enxertou-se como afã de totalidade e de integridade em que o individualismo egocêntrico se externou no culto à Natureza.” (NUNES, 1985, p. 69).

Pode-se dizer, assim, que as mudanças decorrentes de fatores externos refletiram no modo de ser da representação heroica. Ao passar do tempo, esses seres quase divinos, os heróis, deixaram de corresponder à vontade e aos anseios da coletividade, sendo possível identificar esse processo de transformação do herói em épocas distintas. Ocorre uma desconstrução do modelo clássico; o herói é fruto do seu próprio tempo, reflexo da inserção do homem na sociedade. Os heróis, antes portentosos como deuses passam a ser designados como “herói humano” (CAMPBELL, 1997, p. 15).

A ideia de herói clássico foi substituída, aos poucos, pela de herói moderno; e a construção desse novo enfoque na imagem do herói é melhor ilustrada no romance. Apesar de encontrarmos características e valores do herói clássico - ainda em tipos como Peri, Arnaldo e Manuel Canho, protagonistas que se lançam em aventuras -, a verdade é que os ideais e crenças da coletividade não constituem mais o seu princípio de determinação, ocorrendo uma subversão dos valores heroicos. Acerca dessa mudança, Feijó (1984, p. 70) concorda que o herói é aquele que “quer ser ele mesmo ou aquele que tem vontade de ser aquilo que na verdade não é. O herói moderno não é o que faz a epopéia, mas o que deseja. O herói da

literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue”. Sobre esse ponto, afirma Brombert (2004, p. 19): “esses personagens não são totalmente ‘fracasso’, nem estão desprovidos de coragem; simplesmente chamam a atenção por suas características ajudarem a subverter, esvaziar e contestar a imagem de ideal”.

Os heróis de romances, como Lazarillo, Dom Quixote e o homem do subsolo de Dostoiévski são apenas modelos representativos de alguns dos inúmeros tipos que inauguram uma nova fase da Literatura, desconstruindo ou mesmo derrubando os mitos da heroicidade até então vigentes. Conforme reitera Flávio Kothe (1985, p. 15), “o herói da epopeia é a legitimação do poder vigente; o herói trágico é o sonho do homem de fazer sua própria história, já remetendo à verdade da condição humana; o herói romanesco é a libertação do indivíduo”.

em dados contextos sócio-culturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os valores morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizado por um movimento artístico, por um grupo de escritores, ou até mesmo por um escrito isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 270-271).

Aguiar e Silva reforça os aspectos determinantes do herói como um herói que atende e legitima os preceitos sociais de seu período; ou mesmo como um indivíduo capaz de transpor os valores morais e ideológicos que prevalecem em sua comunidade, subvertendo-os.

Podemos concluir que, o conceito de herói é constantemente confrontado por determinadas perspectivas sociais, sendo elaborado a partir de códigos culturais, éticos e ideológicos relativos a seu período histórico. Notamos, desta forma, que “a história do percurso do herói é o heroico percurso da própria História” (KOTHE, 1985, p. 89).

Em síntese, a influência da cultura helênica sobre a civilização ocidental será responsável por proporcionar a sobrevivência do mito literário do herói, proporcionando a recorrência de aspectos do herói da epopeia, na tragédia e no romance, seriam alguns destes aspectos: a origem nobre, a força, a coragem e as habilidades que superam os demais homens. A tragédia sinaliza um período de transição, do herói mais próximo do divino para o herói mais humano. Este indivíduo busca a superação dos valores heroicos, ao tentar tomar as rédeas de seu destino, opondo-se aos preceitos divinos. Assim, o herói trágico nasce a partir da reflexão e do questionamento da ação humana e de suas responsabilidades. Todavia, o

herói da tragédia ainda assemelha-se ao epopeico, pois ainda procura proteger, com suas ações, uma coletividade.

No que concerne ao herói do romance concluímos que “sua natureza é intrinsecamente contraditória” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 484), pois este indivíduo é marcado pela não adequação entre o seu ser e o mundo. Configura-se assim, uma constante relação de oposição, de confronto com a realidade dada e a desejada. Assim, tais embates são reforçados pelo caráter individualista e idealista do herói, que busca dar sentido a sua existência através de aventuras desmedidas ou se interiorizando.

3 A REPRESENTAÇÃO HEROICA EM *O GAÚCHO*

3.1 Alencar e o movimento romântico

A partir do final da segunda metade do século XVIII até o início da segunda metade do século XIX, o Romantismo surge na Europa como movimento estético, que representa um estilo de vida e de arte. Segundo Afrânio Coutinho, este período inicial de oposição aos padrões Neoclássicos setecentistas, baseados no racionalismo influente desde o Renascimento, seria chamado de “Pré-Romantismo”¹⁰. Convergindo de correntes de pensamento vindas da Alemanha e Inglaterra, o movimento desloca-se para a França, onde ganha força, espalhando-se por toda Europa e, posteriormente pela América.

Conforme Afrânio Coutinho, estes “movimentos literários se formam gradativamente” (COUTINHO, 1995, p. 141), sendo condicionados a um contexto sócio-histórico e cultural específico, que podemos relacionar aos fenômenos que apontam para as mudanças ocorridas na sociedade pré-industrial europeia e o surgimento do capitalismo. Pois, seus ideais refletiam um estado de espírito inconformista diante do absolutismo e de convenções clássicas, ligado à oposição do pensamento iluminista e racionalista, projetando-se como movimento de grande influência e fundamental importância na evolução das artes em geral.

Apresentando um conjunto de novas ideias, que se contrapõem à rigidez e ao convencionalismo clássico, o Romantismo nasce marcado pelo afastamento da razão e do intelectualismo, tendo como principal característica a valorização do sentimento e o culto à imaginação. Deixando de lado o contido decoro primado pela razão classicista, o temperamento romântico resulta de uma percepção relativista da vida, no qual “Seu impulso básico é a fé, sua norma a liberdade, suas fontes de inspiração a alma, o inconsciente, a emoção, a paixão. O romântico é temperamental é exaltado, melancólico.” (COUTINHO, 1995, p. 143). Motivando, assim, a busca por sua liberdade e satisfação, a reaproximação da natureza e a evasão do mundo.

A imaginação teve especial importância na concepção romântica. Proporcionando aos artistas construir universos imaginários e verossímeis que lhes fossem mais satisfatórios. Em uma atitude “íntima e pessoal”¹¹, o artista revela o eu individual, permitindo a valorização de sua interioridade em oposição ao mundo exterior. Sobre essa concepção de

¹⁰ COUTINHO, 1995, p. 144

¹¹ COUTINHO, 1995, p. 145

mundo, reflete Benedito Nunes,

[...] preponderantemente idealista e metafísica, percorrida por um afã de totalidade e de unidade, próprio da sensibilidade conflitiva que a impulsionou, e polarizada por sentimentos extremos e atitudes antagônicas, comportando uma vivência da Natureza física, um senso do tempo e um poder mitogênico [...] ligada à afirmação do indivíduo e ao conhecimento da Natureza; a essa concepção do mundo corresponde o Romantismo estritamente considerado. (NUNES, 1985, p. 53)

Desde o final do século XVIII que o pensamento romântico articula-se contra a visão Iluminista; a concepção romântica de mundo perdura até o século XIX, desenvolvendo-se concomitantemente ao surgimento do capitalismo e ao desenvolvimento da sociedade industrial. Segundo Benedito Nunes, a visão romântica configura-se a partir de um sentimento de mundo relativo a um período de transição entre “o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob a economia de mercado” (NUNES, *apud* GUINSBURG, 1985, p. 53)¹². Influenciado pelos acontecimentos vigentes na Europa, o pensamento romântico, no Brasil conquista progressivamente seu espaço. Inserido no período de permanência da Corte (1808-1821), o movimento adapta-se à situação local – “como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto uma identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica” (CANDIDO, 2004, p. 18) – passando a ganhar expressão e força com a Independência (1822). Cresce com isso o sentimento de consciência pátria e luta pela autonomia cultural. A objetivação da liberdade de pensamento buscava o afastamento dos preceitos clássicos portugueses: baseados no primado da razão e no retorno da literatura ao equilíbrio e à simplicidade da arte clássica, baseando-se nos modelos greco-romanos, revelando-se a importância da criação de uma literatura de caráter essencialmente brasileiro, que valorizasse as peculiaridades nacionais.

Temos a impressão de um novo estado de consciência, cujos traços por ventura mais salientes são o conceito de indivíduo e o senso da história. Por isso o individualismo e o relativismo podem ser considerados a base da atitude romântica, em contraste com a tendência racionalista para o geral e o absoluto. (CANDIDO, 1981, p. 23)

Compreendemos com a citação acima que, a atitude romântica decorre de uma postura livre de regras e formas prescritas, tendo como principal pressuposto a “inspiração individual”¹³ e a liberdade do artista. Resultando em um estilo “modelado pela individualidade do autor” (COUTINHO, 1995, p. 147), o que vem a reforçar o espírito

¹² GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

¹³ COUTINHO, 1995, p. 147

relativista e individualista do pensamento romântico em oposição ao absolutismo e racionalismo do classicismo.

Influenciado pelo pensamento romântico, José de Alencar - considerado patriarca da literatura brasileira - motivou o movimento de renovação da literatura romântica aos temas brasileiros. Conforme o idealizador de *O guarani* (1857), a literatura de um país deve ser a expressão de sua nacionalidade. Desta forma, o autor apoiava o emprego de uma linguagem própria e de uma literatura baseada na diversidade regional do Brasil. Ainda nesse mesmo pensamento, Alencar defendia o romance como gênero que mais se adequaria à expressão brasileira, sendo assim responsável por consolidar a ficção, tal como a literatura regionalista. É através de suas *Cartas sobre a confederação dos Tamoios* (1856), que Alencar propõe a produção de um poema nacional, que possa exprimir as “tradições selvagens da América” (1960, p. 876). Segundo Octavio Paz, o romantismo proporcionou esse diálogo da poesia com a prosa, tendo por “consequências dessa interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo do século XIX e XX.” (PAZ, 2013, p. 68)

Apesar das múltiplas atividades exercidas pelo escritor cearense, vamos nos fixar em uma de suas características mais expressivas: a de romancista. Esta face do autor proporcionou em suas obras a imersão na realidade brasileira, buscando ser fiel a sua linguagem e a sua cultura. O afastamento dos preceitos clássicos – razão e forma - que normatizavam a literatura anteriormente permite o abandono dessas tendências para dar espaço ao romance como melhor forma de renovar a literatura nacional. Segundo Afrânio Coutinho, neste período, Alencar se destacaria no terceiro momento do Romantismo¹⁴, no qual a ficção consolida-se sob os temas indianista e regionalista.

Influenciado pelo sentimento nacionalista, Alencar cria personagens que se ajustam à alma do povo brasileiro, do qual seus anseios foram expressos através de protagonistas como Manuel Canho, de *O gaúcho* (1870), e Arnaldo, de *O sertanejo* (1875). Estes protagonistas formam imagens de heróis que apresentavam elementos essenciais do Romantismo. É sob esse aspecto que nos será proporcionada a reflexão acerca dos heróis nos romances *O gaúcho* e *O sertanejo*. Em suas obras, o autor cearense reinventa o herói

¹⁴ Em *A literatura no Brasil* (2004), volume 3, Afrânio Coutinho estabelece grupos estilísticos e ideológicos na evolução do Romantismo brasileiro. O primeiro grupo, iniciado pelo grupo fluminense, com o manifesto romântico de 1836, possuía tendências conservadoras, resíduos do classicismo. Representando um papel de introdução dos preceitos românticos, como o gosto pela natureza e a nova sensibilidade. O segundo grupo, segue sob a influência de escritores como Ferdimore Cooper, Walter Scott, Chateaubriand e Balzac. Predominam a descrição da natureza e o panteísmo. O terceiro grupo “A ficção consolida-se com Alencar, Macedo, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, sob a forma do indianista, sertanista e regionalista, usando material local e ambiente nativo, com intenções nacionalistas. Surge, também, a ficção histórica, por influencia de Walter Scott.” (p. 22)

romântico, o sujeito incapaz de adaptar-se à sociedade, lançando-se à evasão em meio à Natureza.

3.2 Manuel Canho: o herói nacional e regional

Podemos considerar assim, que a literatura brasileira mostra-se como a representação dos aspectos de caráter político e cultural, em conformidade com o período histórico que se apresentava na primeira metade do século XIX. Com o intuito de cortar os laços que nos prendiam econômica e politicamente a Portugal, surgiu um espírito de renovação que inspirou uma literatura de cunho nacionalista, fixada em nossos próprios moldes, pois, o romantismo insurge-se contra os postulados trabalhados pelo movimento classicista, inspirado na cultura greco-romana e sua poética, opondo-se a “simples imitação servil”¹⁵ dos mesmos; defendendo motivos e temas brasileiros, especialmente a literatura de temática indianista, que vem reforçar o sentimento nacionalista em seus primeiros momentos; reivindicando também os direitos de uma linguagem nacional, que seria responsável por retratar mais fielmente o homem brasileiro, revolução iniciada por Alencar, ao fugir da afetação clássica, ao apresentar os muitos dialetos brasileiros. Tais contribuições do Romantismo não só trouxeram maior liberdade da escrita artística, como permitiram que esta se tornasse uma literatura mais popular e próxima do povo.

Inserido no contexto do mundo ocidental, Alencar configura uma literatura de caráter regionalista, que apoie a legitimação de um Estado Nacional. No Brasil, assim como no “Velho Mundo”, serão produzidas narrativas sobre o passado histórico da nação em construção. Na obra alencarina diversas obras remetem ao passado histórico do país, como exemplo tomamos a obra *Iracema* (1865), obra na qual o autor narra a fundação do Ceará e em que a relação de Iracema (índia Tabajara) e Martim (Português colonizador), simboliza a união e nascimento do primeiro brasileiro; na Europa, tomamos como exemplo a obra de Walter Scott, *Ivanhoé* (1820), que narra as disputas entre saxões e normandos pelo poder, tornando-se responsáveis pelo desenvolvimento e estabelecimento da nação britânica. Usando a expressão de Benedict Anderson, obras como *Iracema* (1864), são a representação das “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 32); comunidades que, para se sedimentarem como nação, utilizarão objetos de desejos e de projeções baseados em seus “artefatos culturais”. (FIGUEIREDO, 2001, p. 92), que nada mais são que objetos

¹⁵ COUTINHO, 1995, p. 153.

confeccionados pela mão do homem que fornece informação sobre a história e a cultura de seu criador.

Tornou-se Alencar defensor da nacionalidade, utilizando para isso a literatura, a fim de definir uma identidade brasileira, mantendo-se comprometido com seus ideais e publicando, em 1856, *Cartas sobre a confederação dos Tamoios*, em que reforça a importância da criação de uma literatura propriamente brasileira:

[...] mas não um poema épico um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.
A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os embates mitológicos não podem exprimir as tristes endeixas do Guanabara e as tradições selvagens da América.
Porventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso? (ALENCAR, 1960, p. 875 - 876)

Alencar foi fundamental no desenvolvimento da literatura brasileira. O autor de *Til* (1871) procurou desvendar em suas obras as diversas regiões brasileiras, ressaltando os seus momentos históricos e a sua cultura, utilizando-se também, de linguagem que procurava aproximar-se da maneira brasileira de falar, para atingir seu projeto nacionalista de “independência estética em relação a Portugal” (CANDIDO, 2004, p. 57), ajudando, assim, a consolidar a literatura tanto em caráter nacional quanto regional. Segundo Artur Motta,

[...] ocorreu em José de Alencar, em seu momento regionalista, um deslocamento de interesse, do geral nacional para o geral regional. Procurou fazer assim um romance representativo de cada região do país, focados no aspecto interior, a vida agrícola, seus hábitos e seus costumes (MOTTA, 1921, p. 44)

No prefácio de *Sonhos d'ouro* (1872), o autor cearense divide o período orgânico da literatura nacional em três fases: a primitiva, à qual pertenceria a *Iracema* (1865), também chamada de aborígene, pois, trataria das tradições, lendas e mitos da infância do povo; a segunda fase seria a do período histórico, representa o contato e a relação do povo invasor sobre a terra nativa, ocorrendo uma troca de cultura, proporcionando a gestação do povo americano; nesta fase identificamos obras como *O guarani* (1857), e as *Minas de Prata* (1865-1866). Na terceira fase encontramos obras como, *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), assim como *Til* (1871) e *O tronco do ipê* (1871). Acerca desta fase, o autor assevera que

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços, e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de

nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço. (ALENCAR, 1953, p. 34)

Através da diversidade das regiões retratadas nas obras de José de Alencar, especialmente em *O gaúcho* e *O sertanejo*, podemos observar as claras representações dos mais diversos aspectos da cultura brasileira, tendo o caráter regional fortemente expresso. Nomeados pelo próprio autor de “romances brasileiros”, estas obras registram o homem nacional. Baseando-se em seu projeto, Alencar traduz, através de seus heróis regionais, qualidades que já caracterizavam o espírito romântico: o individualismo, o nacionalismo, a solidão, a lealdade, o escapismo e o culto à natureza.

Ao defender a civilização brasileira, Alencar conjuga aos seus romances históricos a narrativa mítica da origem nacional a partir da cultura indígena. Retomando um passado mítico do nosso povo, o autor busca imagens nacionais ideais que complementem sua visão das diversas regiões do Brasil, e heróis que emanassem esse sentimento patriótico, que não poderiam ser construídos desvinculados da natureza brasileira e de um passado heroico. Tais objetivos levaram o autor a estudos pormenorizados e a investigações em jornais, crônicas e materiais da época, valendo-se, para isso, de um sólido arcabouço teórico para a produção de suas obras.

Dentro dessas primeiras percepções sobre o romance de caráter histórico, apontamos o segundo capítulo de *O gaúcho*, que o autor inicia com a seguinte informação, “Corria o ano de 1832” e ainda, “Na manhã de 29 de setembro” (ALENCAR, 1953, p. 28). Ao estabelecer os dados específicos de ano e mês, reconhecemos a intenção do autor de determinar um momento histórico relevante para a trama. Ao inserir datas, nomes, fatos e lugares, o autor faz com que o leitor encontre nos seus romances elementos reais, pois, “a matéria narrada é de extração histórica” (BASTOS, 2007, p. 84), devido serem os elementos que a integram objetos de registro documental. Confere-se, desta forma, maior veracidade às suas obras, sendo esta a característica que configura o romance histórico trabalhado intensamente por Alencar. Sobre o processo de produção de José de Alencar no período, considera Mirhiane Mendes Abreu:

[...] a intelectualidade da época dedicou-se a conhecer o processo histórico do país, interpretá-lo e fazer disso matéria literária a fim de se consolidar a imagem da sociedade como se queria. Afirmando-se patriótico e restaurador do passado, o autor recorreu às características do romance histórico, um gênero de limites indefinidos, com mescla, inclusive, da erudição da epopéia. Através de elementos épicos, o romancista expressou, com grandiloquência, a "cor local" e a investigação histórica. Empenhado em reconstituir, rigorosa e pormenorizadamente, o nosso passado. (ABREU, 2002, p. 9)

Para compreendermos o romance histórico alencarino, é necessário esclarecer o conceito de verossimilhança. Pois, verossímil é a lógica interna do enredo que permite que os acontecimentos da história não precisem ser verdadeiros, mas possíveis, logo verossímeis.

Segundo Mirhiane Abreu, “para José de Alencar, verossimilhança é sinônimo de plausibilidade, possibilidade, aquilo que pode ser explicado” (ABREU, 2002, p. 9). Portanto, o argumento histórico será bastante utilizado no desenvolvimento de suas obras. Alencar recupera e decodifica acontecimentos a partir de uma cultura específica, reescrevendo-a em seus romances e em seus paratextos. Porém, apesar da recomposição do passado histórico de seu país, o romance histórico não pode fugir de sua essência ficcional. Observa-se que a tendência idealizante, presente no Romantismo, já encontrava-se nas narrativas da Idade Média e nas idealizações de seus cavaleiros. Tomamos como exemplo um trecho da obra de Walter Scott, *Ivanhoé* (1820), no qual um de seus heróis, Ricardo, rei da Inglaterra, é recuperado constantemente em seus aspectos positivos: “- O primeiro, tanto na honra como nas armas, tanto na fama como nos lugares em que se bateu – afirmou o peregrino – foi o valoroso Ricardo, rei da Inglaterra.” (SCOTT, 1972, p. 60).

Da mesma forma, identificamos em *Ivanhoé* (1820), as especificidades que regem o ideal cavaleiresco do período.

- Rebecca – replicou Ivanhoé -, não sabes como é difícil aos que estão habituados aos feitos de cavalaria permanecerem impassíveis como um padre ou uma mulher, enquanto outros realizam milagres de bravura ao seu redor. O amor à luta é o alimento que nos anima; o pó da *mêlee* e como o ar para os nossos pulmões! Nem vivemos nem desejamos viver senão para sermos vitoriosos e cobrirmo-nos de glória... Tais são as leis da cavalaria, a que juramos obedecer e a que sacrificamos tudo o que nos é mais caro. (SCOTT, 1972, p. 341).

No trecho acima, Wilfred de Ivanhoé, está ferido e não pode participar da batalha que está acontecendo. Através de suas colocações, apreendemos a importância da luta e da glória no ideal do cavaleiro medieval. Constatamos que este é um dos aspectos no qual o herói da cavalaria medieval aproxima-se do herói epopeico, pois, ambos buscam nas batalhas a sua glorificação.

Ressaltamos que, apesar da superidealização presente ainda nas obras que retratam os cavaleiros e nobres da Idade Média, estes não apresentam mais a condição sobrenatural, que configura os heróis da epopeia, ou seja, sua origem metade homem, metade divina. Todavia, suas virtudes os elevam acima da maioria dos homens de seu período, assim como sua origem nobre.

Podemos concluir que no romance histórico “a leitura do passado é orientada pelo projeto de nação idealizada. Para fundamentar um futuro grandioso.” (FIGUEIREDO, 2000, p. 97). Para Alcmeno Bastos, essa “pintura hiperbólica do passado”, atendia a outra tendência popular do período, o exotismo. Segundo o estudioso, “a idealização superlativa processada no romance histórico europeu terá servido como uma espécie de aval ao projeto de criação de um passado mítico nacional nos nossos românticos, especialmente Gonçalves Dias e José de Alencar.” (BASTOS, 2007, p. 70).

A obra *O gaúcho*, apesar de ter sido escrita em 1870, foi ambientado nas primeiras décadas do século XIX, tendo como argumento histórico o Rio Grande e os conflitos vivenciados naquela região nos anos 1830. Para reforçar os aspectos regionais, Alencar, ao abordar as regiões do Brasil, remeteu a períodos importantes de nossa História, bem como ao contexto de muitas regiões brasileiras, inseridas em guerras regionais que demonstravam as insatisfações populares durante o Governo Imperial Brasileiro, quando eram promovidas lutas por maior autonomia para as províncias.

É desta forma que *O gaúcho* tratará de um período conturbado na história do povo rio-grandense, valendo lembrar a singular situação do sul por ser uma região fronteira aos domínios hispânicos. Diante da influência desta temática, “a fundação do imaginário de base geográfica, relacionando-se com o interesse pela legitimação de fronteiras, determina, na literatura, a temática das viagens, estimulando as descrições de paisagens e a listagem de recursos naturais.” (FIGUEIREDO, 2001, p. 93)

Sobre as relações nas fronteiras brasileiras no período, em nota, Alencar acrescenta:

Nas fronteiras, o contato de populações de nacionalidade diferente produz geralmente a repulsão com seu cortejo de lutas e vinganças, embora algumas vezes se estabeleça uma certa adesão, como apoio à resistência contra o respectivo governo. Essa é a história da nossa fronteira do sul; ao mesmo tempo couro de caudilhos nossos e refúgio de rebeldes estrangeiros. (ALENCAR, 1953, p. 398)

Como arcabouço histórico, Alencar insere homens históricos como personagens de seus romances. É o caso de Juan Lavalleja, o herói da independência de Montevidéu, e o coronel Bento Gonçalves da Silva, veterano da guerra da Cisplatina e comandante da fronteira de Jaguarão e Bagé. Com isso, Alencar vale-se de personagens e momentos históricos representativos, ante a estruturação da Região Sul do país, que buscava sua autoafirmação. Sobre a essência da escrita alencarina, “a matéria narrada é restrita ao universo da experiência humana, e isto sem dúvida facilitou o aproveitamento da matéria de extração histórica, que é,

em contraposição à matéria de extração mítica, o espaço específico de atuação do homem.” (BASTOS, 2001, p. 15)

A situação política de constantes confrontos com o governo e suas fronteiras leva o gaúcho à batalha, formando-se o guerreiro destemido. Assim como seu pai, João Canho, que lutou ao lado de Bento Gonçalves na campanha da Cisplatina, Manuel combaterá igualmente ao lado do grande general.

É através de suas notas que Alencar remete às fontes utilizadas para suas pesquisas sobre geografia, língua, costumes e momento histórico, bem como para indicar suas dificuldades referentes a alguns acontecimentos como a revolução rio-grandense.

A respeito do desarmamento e Lavalleya em 1832, achei bom cabedal na excelente obra do Sr. D. Pascual – Apuntes para la historia de la Republica Oriental. Quanto, porém, à revolução rio-grandense de 1835, tive de consultar os jornais do tempo, onde se acham transcritas as participações oficiais. Não encontrei, nem tive notícia de crônica ou memória escrita sobre este importante acontecimento, cuja lição não aproveitou; pois desde 1850, estamos reincidindo nos mesmos erros, cometidos por Portugal, e por nós desde a independência até que apareceu a explosão. (ALENCAR, 1953, p. 397)

É importante atentar para a relevância das notas na obra alencarina, pois elas apoiam e complementam a informação de seus romances, sendo fontes cruciais na interpretação do universo de um romance específico, ressaltando ainda o empenho e comprometimento de Alencar em tornar verossímeis suas obras. Através destas informações, é possível ao leitor mergulhar na cultura específica daquela região. Segundo Alcmeno Bastos, a valorização do romance de extração histórica foi difundida no início do século XIX, através dos romances de Walter Scott, sendo “uma combinação de duas fortes tendências do Romantismo: a revalorização evasioneira do passado e o nacionalismo exaltatório de valores, figuras e tradições locais.” (BASTOS, 2001, p. 15)

Assim, a riqueza descritiva também fazia parte da proposta alencarina, que objetivava imprimir uma identidade ao homem nacional. Para Agrippino Grieco, Alencar “foi um [...] autor que pretendeu ver o país em conjunto, de extremo a extremo, e se tornou grande poeta, o grande historiador, o grande pintor deste país.” (GRIECO, 1951 *apud* ALENCAR, 1953, p. 11)¹⁶

A partir das temáticas abordadas nas primeiras páginas deste capítulo, que nos servem de base para compreensão do pensamento alencarino e os fatores que configuram o período no qual a obra *O gaúcho* transcorre, adentraremos, agora, na análise de alguns

¹⁶ GRIECO, Agrippino. **Alencar**. 1951. In: ALENCAR, José de. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. IX.

aspectos da obra que acreditamos ser de grande valia para a construção deste herói regional.

3.3 Aspectos centrais do romance alencarino: *O gaúcho*

Escrito na segunda metade do século XIX, *O gaúcho* deixa transparecer uma aura de melancolia. Através da nota de abertura, Alencar deixa claro esse sentimento que será uma constante na obra e reflete sobre a palavra Sênio, pseudônimo adotado nas obras que marcariam a sua “velhice literária”:

Que significa este nome – Sênio – no frontispício de livros que vozes benévolas da imprensa já atribuem a outrem
Cada um fará a suposição que entender.
Era preciso um apelido ao escritor, destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu a esse que vale a outro e tem de mais o sainete da novidade. Porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?
Talvez.
Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as desilusões.
Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. E ainda bem! A solidão moral desta velhice precoce é um refúgio contra a idolatria de Moloc.
10 de novembro de 1870. (ALENCAR, 1953, p. 19)

Uma nota de desilusão fica clara no discurso alencarino, sendo este mesmo sentimento, como havíamos dito, bastante recorrente na obra citada. Ao escrever *O gaúcho*, Alencar tinha apenas quarenta anos; logo, não se referia à velhice do corpo, trazida pelos anos. Em um tom de desabafo, o escritor mostra em poucas linhas seu cansaço e sua amargura, advindos provavelmente de uma vida de confrontos. Sobre a vida do romancista, Alceu Amoroso Lima acrescenta que,

[...] como homem de letra, como jurista, como político, e como pessoa humana, foi realmente uma criatura excepcional, um grande píncaro solitário, batido pelos ventos da incompreensão e da animosidade, plantando no seu tempo, lutando com um temperamento difícil e fechado, marcado por um invencível instinto de nacionalidade e até de regionalidade, mas aberto aos horizontes mais vastos, como uma visão cósmica e até profética do universo. (AMOROSO, 1965, p. 37)

Amoroso ressalta as inúmeras faces do escritor cearense, mas não deixa de lembrar o temperamento difícil do romancista, responsável por muitos de seus dissabores. Todavia o estudioso assevera a importância e o aspecto visionário do projeto nacionalista de Alencar.

A proposta alencarina permitiu um verdadeiro alargamento da literatura no Brasil,

ultrapassando seus predecessores. Dentro de um ambicioso projeto, José de Alencar não apenas libertou a literatura brasileira das amarras da estética portuguesa, como enriqueceu-a, popularizando-a. Mas, como muitos visionários, o autor cearense sofreu com a incompreensão de alguns intelectuais da época. Muitos embates devem-se, em parte, ao temperamento ácido, do escritor, que em sua autobiografia, *Como e porque sou romancista* (1873), demonstra, através de trechos como “apesar do desdém da crítica de barrete” (ALENCAR, 1953, p. 72) e a observação que faz quanto à publicação de *Lucíola* (1862), “Entretanto, toda a imprensa diária resumiu-se nesta notícia de um laconismo esmagador” (ALENCAR, 1953, p. 71), o seu sentimento de frustração devido à apatia da crítica diante de suas obras. Para o romancista, tais atitudes seriam provas cabais “dessa nova conspiração do despeito que veio substituir a antiga conspiração do silêncio e da indiferença.” (ALENCAR, 1953, p. 71).

Conforme estudo feito por Mirhiane Abreu sobre as notas de rodapé, prefácios e posfácios do autor indianista, podemos concluir que esses paratextos apoiam o romance de forma substancial:

[...] é a partir da escrita paralela que os livros do autor contribuem fundamentalmente para solidificar a imagem heróica da origem do país, por fazer circular, indiretamente, a documentação da suposta virtude moral dos antecessores nacionais. É uma referência às qualidades do herói, que atua diretamente nos comentários de rodapé como uma outra espécie de narrativa, agora de feição pretensamente científica. Há, por isso, forte cumplicidade nas duas formas de narrar: ambas se encarregam em descrever todo o universo das personagens, mas é a partir das notas que se comprovam os acontecimentos. (ABREU, 2002, p. 10)

Baseando-nos na citação acima, podemos identificar na obra *O gaúcho* (1870) alguns momentos em que o paratexto atua como forma de comprovação de um determinado acontecimento histórico dentro da obra literária, como no trecho sobre suas fontes de pesquisa histórica, “A respeito do desarmamento de Lavalleja em 1832, achei bom cabedal na excelente obra do sr. D. Pascual – *Apuntes para la historia de la Republica Oriental.*” (ALENCAR, 1953, p. 397).

Os paratextos apoiam o romance em sua estruturação, dando, em alguns casos, maior veracidade ao texto, através do acréscimo de dados documentados ou mesmo científicos. Tomemos como exemplo dois momentos nos quais o autor traz considerações de cunho filológico,

Há neste livro algumas inovações filológicas.
Escrevo *capão* e não *capão*, o nome da coroa ou ilha de mato. Além de mais correta, e conforme à etimologia – *Caaapuam*, tem a vantagem de não se confundir com outro vocábulo de origem portuguesa. Assim como dizemos *capoeira*, derivado

da mesma raiz – *caa-apuam-era*, mato raso, por já ter sido cortado, não há razão para sermos incorretos em capão. (ALENCAR, 1953, p. 397)

Ou faz especificações sobre o idiotismo e gíria da campanha, com o intuito de familiarizar melhor o leitor com a região.

Sanga, pequena várzea ou brejo. – Coxilha, colina. – Cêrro, monte, às vezes pedregoso. – Lomba, ladeira, encosta. – Restinda, língua de mato à beira dos arroios. – Banhado, pequeno vale ou baixa. – Biboca, barrancas e grutas. – Rincão, pastio para cavahada. – Potrero, pequeno pasto próximo à habitação e cercado por valado [...] (ALENCAR, 1953, p. 395)

No que concerne ao enredo, em síntese, podemos dizer que é o conjunto de fatos ou acontecimentos das histórias que serão expostos através de um lance inicial: um problema, um conflito ou até uma dúvida. Podemos entender o conflito como o elemento desencadeador do enredo, responsável por dar-lhe vida e movimento, qualquer componente da história que se opõe a outro e que, por consequência, motiva a ação na história.

Na obra *O gaúcho*, o enredo espelha-se em um modelo baseado no projeto nacional alencarino. Constituindo uma cena brasileira, a obra narra a história de Manuel Canho, que durante a infância testemunha o assassinato do pai, sendo este acontecimento desencadeador de uma série de fatos que nortearão toda a obra. A morte precoce do pai, da qual Manuel é testemunha, é o primeiro conflito, responsável por movimentar o enredo e moldar a alma do herói: “Era Manuel, então na idade de nove anos. Sombrio e taciturno desde a morte do pai [...]” (ALENCAR, 1953, p. 134). A partir de então, dois sentimentos disputarão a alma de Manuel: o desejo de vingar-se do homem que matou seu pai, e o inconformismo diante do casamento de sua mãe com Loureiro, causando-lhe verdadeira desilusão quanto à fidelidade da mulher. “Isolou-se o menino cada vez mais do seio da família. Um ciclo moral interpôs-se entre o filho e a mãe; da parte desta era quase um remorso; da parte daquele um profundo ressentimento.” (ALENCAR, 1953, p. 144)

Os conflitos mostram-se como uma “relação dialética entre as partes”, pois caracterizam “a razão de ser dos romances” (PELOGGIO, 2010, p. 200). Portanto, nada mais são que as grandes paixões que afloram, sejam seus motivadores o amor, a vingança, a ambição, o desespero ou o sentimento de angústia. Notamos, pois, que a relação homem-mulher possui um importante papel na obra alencarina. O amor é uma das principais temáticas responsáveis por dar impulso aos seus vilões e heróis. Para Aderaldo Castello, toda obra torna-se, por definição, “a visão existencial do homem se [reduz] às aspirações do amor e da glória.” (CASTELLO, 2004, p. 275, grifo do autor)

Nos mocinhos, a moral e a honra podem sobrepor-se aos seus sentimentos: Peri é símbolo de um amor puro e respeitoso; já Manuel Canho, ao sentir-se traído por Catita, coloca a moral em primeiro lugar e a obriga a casar-se com o homem que teria trazido desonra a ela e a sua família.

Algo chama a atenção na relação do homem com a mulher nas obras *O gaúcho* e *O sertanejo*, pois ambos os heróis se afastam do convívio social e buscam se isolar da sociedade. Manuel Canho mostra grande desprezo pela mulher e pela possibilidade de um relacionamento afetivo. Sua falta de confiança surge, como já havíamos mencionado, com a atitude de sua mãe de desposar em tão pouco tempo o homem que seria indiretamente responsável pela morte de seu pai. Vejamos o trecho da obra em que Canho, conversando com Perez, deixa claro o seu desdém pelo sexo oposto:

- Caramba! exclamou Perez. Por uma noiva e pelo pecurrucho que lhe ela desse, você não fazia mais do que pela égua e seu poldrinho.
- O Canho fitou no semblante do entre-riano os olhos surpresos. Estranho sorriso perpassou-lhe nos lábios.
- Por uma mulher, nada! (ALENCAR, 1953, p. 101)

Manuel continua,

- Acredite, se quiser; mas digo-lhe que nunca até hoje me bateu o coração por mulher: e desejo morrer assim. Não pode haver mais desgraça para um homem!
- Eu as conheço. Gostam de todos, mas não podem viver para um só: se morre aquele a quem pertenciam, já não se lembram dele; e começam a querer bem a outro. Mas é só pelo gosto de terem um companheiro; não que elas sejam capazes de sacrificar-lhe tudo.
- Muitas são assim, não há dúvida. (Perez)
- Todas, Perez. Onde acha uma rapariga capaz de fazer o mesmo que a baia?
- Nem me digo o contrário. Todos os amigos juntos não valem um Morzelo que foi de meu pai; mas os homens, ao menos não enganam tanto! (ALENCAR, 1953, p. 102)

Cavalcante Proença enxerga um ponto de contato da postura do herói alencarino com o mito de Orfeu em seu aspecto misógino. A relação com a mulher é em alguns momentos evitada, sendo até repudiada com mais afinco, seja por desprezo ou mesmo por idolatria. “Na lenda grega, foi a morte da amada que fez do herói um misógino. Em Alencar, é o próprio amor, na sua pureza absoluta, que transcende a vida, para fixar-se na imaterialidade do eterno, que só a morte confere aos sentimentos humanos.” (PROENÇA, 1972, p. 98)

É com este sentimento de transcendência que nos deparamos com um final tão dramático em *O gaúcho*, no qual o espírito do herói sente a necessidade de “[...] cavalgar o tufão como a um corcel bravo, e precipitar-se com ele pelo espaço [...]” (ALENCAR, 1953,

p. 388). Desta maneira, Manuel Canho lança-se em meio ao tufão com Catita em sua garupa e após todos os rumores e anseios engolfados pelo ciclone que de súbito silencia, “a natureza ficou-se. Cadáver depois da tremenda agonia.” (ALENCAR, 1953, p. 392). Assim como o fim de *O guarani* (1857), o amor mesmo em sua impossibilidade glorifica o herói, pois “todo ato de alma torna-se significativo e integrado nessa dualidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 25). O ato de alma ou a ação do indivíduo no mundo caracteriza-se pelo embate da alma com o mundo, é essa relação de opostos que permite a integração de seu mundo. Dessa forma, a dramaticidade final deixa em suspenso o destino desses indivíduos, dando vazio a uma simbólica possibilidade de transcendência e união com o todo primordial, pois o herói do romance tem em si uma dualidade conflituosa como pressuposto de sua existência, sendo esta essência capaz de “revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida.” (LUKÁCS, 2002, p. 42). Portanto, é a relação de oposição que configura o romance, será o embate do indivíduo com a realidade inessencial busca-se a integração com o todo que o cerca, pois na epopeia a totalidade é fechada a partir de si, enquanto no romance ela deve ser buscada pelo herói.

Assim como para o herói, o que alimenta a paixão do vilão é, muitas vezes, sua ambição pela riqueza; quando não, a obsessão de possuir a mocinha, sentimento este, na maioria das vezes, não correspondido. Tal rejeição fere a alma do vilão, acarretando um desejo de vingança. Na obra *O guarani* (1857), este papel se configurará em Loredano e na sua obsessão em possuir Ceci. Como a vingança, a paixão nutre a trama, dando-lhe movimento, permitindo que se personifique neste indivíduo a função de antagonista, que como já observamos anteriormente, é aquele cujos ideais se opõem aos do herói.

Retomando o problema da temática feminina em *O gaúcho*, notamos que até o final da obra o que se dá é uma interação bastante conflituosa: seja no ressentimento profundo em relação à mãe, que “[...] esposa e companheira, subtraíra-se à memória daquele a quem jurara eterna fidelidade e se entregara a um estranho” (ALENCAR, 1953, p. 143), seja na confusão de sentimentos por sua irmã Jacintinha, pois “de um lado o rapaz sentia-se tomado de simpatia pela menina; porém recalcava este impulso e o combatia, pois via nele uma cumplicidade no esquecimento de Francisca pela memória de João Canho.” (ALENCAR, 1953, p. 144). No que concerne ao amor de Manuel por Catita, o que antes era desprezo, torna-se amor, mas esse sentimento será perturbado por dois antagonistas, D. Romero e Félix, que disputarão com Canho o coração de Catita.

Nota-se que o papel do vilão não se concretiza em um único antagonista no

decorrer de toda a obra; essa função oscila entre personagens diferentes, sendo estes indivíduos determinados por momentos e necessidades específicas da vida de nosso herói. Em *O gaúcho*, num primeiro momento, dois antagonistas são delineados, o assassino do seu pai, Barreda, e o homem que Manuel também considera responsável pelo acontecido, Loureiro, e que, posteriormente, desposa sua mãe, causando grande indignação a Manuel Canho ainda criança:

Quando o Loureiro voltou a Poncho-Verde, da primeira vez, o menino o recebera com repugnância, mas sem aversão. Não podia ver indiferente a causa da morte do pai; esse indivíduo era uma legenda viva de sua desgraça; o coração confrangia-se em face dele. (ALENCAR, 1953, p.134)

Em um segundo momento, podemos dizer que as relações trazem motivações diferentes, como o amor por seus animais, a luta pelos ideais nacionalistas e os sentimentos por Catita. Nesta oposição, identificamos D. Romero e Félix, antagonistas que irão disputar o amor de Catita. Assim, o vilão configura-se como uma constante, presença necessária, pois, permite que se configure a relação de oposição e, ao mesmo tempo, de complementaridade, que ajuda a dar sentido à existência do herói.

No livro primeiro, em seu capítulo de abertura intitulado “O pampa”, nota-se a descrição exuberante da paisagem, reforçando a importância da natureza na obra, tendência marcante do Romantismo. A natureza, mais do que um painel no qual se sobrepõe toda ação, torna-se um espelho do homem regional, sem que se sugira qualquer traço de determinismo, como íntima relação homem-natureza:

Como são melancólicas e solenes, ao pino do sol as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes!
A savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano. Mais profunda parece a solidão, e mais pavorosa, do que a imensidade dos mares (ALENCAR, 1953, p. 23)

Assim inicia Alencar seu romance. Podemos, então, observar que as mesmas características usadas para a descrição da paisagem poderiam ser utilizadas para falar de seus heróis. No trecho anteriormente citado, os termos “melancólicas”, “solenes”, “solidão” e “imensidade”, poderiam igualmente descrever Manuel Canho em sua solidão e isolamento da sociedade, pois Canho vive e se confunde com a própria natureza que o cerca, conforme descreve Alencar o universo gauchesco:

Raro corta o espaço, cheio de luz, um pássaro erradio, demandando a sombra, longe na restinga de mato que borda as orlas de algum arroio. A trecho passa o poldro

bravio, desgarrado do magote; ei-lo que se vai retouçando alegremente a balbujar a grama do próximo banhado.

No seio das ondas nauta sente-se isolado; é átomo envolto numa dobra do infinito. A âmbula imensa tem só duas faces convexas, o mar é o céu. Mas em ambas a cena é vivaz e palpitante. (ALENCAR, 1953, p. 23)

Em tamanha vastidão e isolamento, o gaúcho é como sua terra, selvagem como o poldro bravio e livre. Como diz Alencar, “cada região da terra tem sua alma” (ALENCAR, 1953, p. 25) e o herói em questão tem “a alma pampa” (ALENCAR, 1953, p. 25), digna dos habitantes destas “estepes americanas”.

Alencar nos antecipa as características do herói, pois quem nessas terras habita, “tem grandes virtudes na alma. A coragem, a sobriedade, a rapidez são indígenas da savana” (ALENCAR, 1953, p. 25). Estas são as primeiras declarações do autor ao se referir ao protagonista do romance. Neste aspecto, Manuel Canho faz jus aos grandes heróis épicos: ele e o mundo natural vivem em harmonia, e seu caráter, sua coragem e sua habilidade, destacam-no acima dos demais homens.

Segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p. 200), assim como “as personagens de romances agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras”, essas relações também se estendem aos lugares e objetos. Daí a importância do ambiente e seus objetos na caracterização e construção da personagem. Alencar assevera que “Tal é o pampa.” (ALENCAR, 1953, p. 26); com a intenção de reforçar a relação de perfeita harmonia entre o homem gaúcho e o seu meio natural, o pampa. Neste primeiro momento, a descrição da natureza e a do homem confundem-se; passamos a enxergá-los como uma unidade harmoniosa. Vejamos, no trecho que se segue, a primeira menção do narrador sobre o gaúcho:

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

O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha; a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão, o mesmo bramido, a mesma punjança. A esse turbilhão do sentimento era indispensável uma amplitude de coração, imensa como a savana. (ALENCAR, 1953, p. 26, grifo do autor)

A fim de conduzir o leitor a um ângulo exato de sua visão, Alencar se utiliza de uma série de ferramentas. Uma delas é a inserção de notas que tendem a fazer com que o leitor enxergue sob a ótica do narrador.

Em nota à edição de 1870, Alencar acrescenta as seguintes considerações sobre o gaúcho:

Gaúcho e pião são até certo ponto sinônimos; ambos estes vocábulos designam o habitante da campanha do Rio Grande, o sertanejo do Sul, cujos costumes têm muitas afinidades com o vaqueiro do Norte.

Todavia o primeiro destes vocábulos exprime antes o tipo, a casta enquanto que o outro se aplica especialmente ao mister ou profissão. Assim gaúcho é habitante livre, altivo e independente da campanha, que ele percorre como senhor, levando a pátria como antigo Cita, nas patas de seu corcel. Pião é proletário que se ocupa da criação do gado nas estâncias, para o que deve ter suma destreza em montar cavalo, correr as reses no campo, laçá-las ou boleá-las sendo preciso.

O habitante da campanha não se deslustra por ser pião, que ele tem como uma profissão nobre; mas honra-se de ser gaúcho, de depender a uma casta independente, distinta e mais viril do que os filhos das cidades, enervados pela civilização. (ALENCAR, 1953, p. 393)

Essas são ressalvas necessárias para uma primeira percepção do herói. Unindo as informações do primeiro capítulo em que Alencar descreve o pampa apoiado em notas, o leitor tem uma configuração do herói; Alencar, assim, molda o seu protagonista.

Segundo Mirhiane Abreu, não apenas as notas, mas todo o paratexto utilizado (prefácios e posfácios) nas obras alencarinas propicia ao leitor uma antecipação da informação, que objetiva esclarecer e apresentar elementos que o autor deseja exaltar. Estas técnicas reforçam sua proposta nacionalista a partir do momento em que as imagens são “tradutoras da consciência cultural do povo brasileiro” (ABREU, 2002, p. 3)

Gaúcho não é peão: apresenta-se como uma casta mais honrada, altiva e viril. Um habitante livre, que leva “a pátria nas patas do seu corcel”. Assim instaura-se o caráter diferenciado de Manuel Canho. No cerne da raça está sua origem nobre, diferenciando-se propriamente do peão, que apesar da profissão nobre, é apenas um “proletário”. O autor cinge o herói com o ar de senhor das campanhas. Entretanto, é no segundo capítulo que finalmente se passa a conhecer mais diretamente o herói, pois, indiretamente, essa personagem já nos foi apresentada e, com isso, já é possível conceber, ligeiramente, uma ideia de seu perfil. Alencar, então, nos apresenta a ele:

Era um cavaleiro moço de 22 anos quando muito, alto, de talhe delgado, mas robusto. Tinha a face tostada pelo sol e sombreada por um buço negro e já espesso. Cobria-lhe a fronte larga o chapéu desabado de baeta preta. O rosto comprido, o nariz adunco, os olhos vivos e cintilantes davam à sua fisionomia a expressão brusca e alerta das aves de altanería. (ALENCAR, 1953, p. 28)

Neste parágrafo, o autor faz uma descrição física minuciosa. Alencar dá continuidade à caracterização do herói, descrevendo detalhadamente a vestimenta e os acessórios de um gaúcho típico:

Pelo traje se reconhecia o gaúcho. O ponche de pano azul forrado de pelúcia escarlate caía-lhe dos ombros. A aba revirada sobre a espádua direita mostrava a cina onde se cruzavam a longa faca de ponta e o emolador em forma de lima. Era cor de laranja o chiripá de lã enrolado nos quadris, em volta das bragas escuras que desciam pouco além do joelho. Trazia bota inteiriças de um potrilho, rugadas sobre o peito do pé e ornadas com as grossas chilenas de prata. (ALENCAR, 1953,

p. 29)

Assim como o título do capítulo “O viajante”, Manuel Canho encontra-se em um estado de transição para o leitor, de um gaúcho sem nome, um viajante caracterizado como os demais por um estereótipo de gaúcho, mas ainda não individualizado. É somente através do primeiro diálogo, com Chico Baeta, que o herói será talhado em sua individualidade, através de um nome e sobrenome como ser único que é, destacando-se. Através deste diálogo, passamos a conhecer sua mestria em corridas e das capacidades de seu companheiro, o cavalo Morzelo. Desta forma, Alencar delinea para seus leitores o seu herói, Manuel Canho.

Ainda no segundo capítulo, é importante refletir sobre o tema da viagem, que será recorrente em diversos momentos. Apesar de não ser exclusivamente um romance de viagem, *O gaúcho* herda das narrativas épicas essa característica da transposição de espaços, que ajuda a dar ritmo, possibilitando mais aventuras ao herói. Essa abordagem começa a vigorar com mais importância no século XVIII e, principalmente no início do século XIX, com as obras de Walter Scott. Esta progressão proporcionará uma aproximação na relação personagem-natureza, já que “[...] a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla e imagina” (BOURNEUF; OUELLETT, 1976, p. 151)

Ao transpor os espaços, o gaúcho assevera a liberdade de sua casta. Manuel Canho executa suas tarefas, enfrentando grandes distâncias, compondo assim seu rol de aventuras. O espaço permite ao herói mostrar suas habilidades, revelar sua força e sua coragem diante de grandes obstáculos. Como lembra Bourneuf e Ouellett (1976, p. 202), ao citar Saint-Éxupéry, “[...] o homem descobre-se quando se mede com o obstáculo”.

O herói do romance moderno lança-se em busca de aventuras em um mundo desconhecido e sem respostas; ao contrário da epopeia, que “ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se.” (LUKÁCS, 2000, p. 26).

No romance, o mundo moderno mostra-se fragmentado em comparação ao antigo. Apesar de heróis como Odisseu, Aquiles e Gilgamesh atravessarem grandes distâncias, seu mundo apresenta um caráter mais diretivo. Conforme Lukács, “Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa.” (2000, p. 25). O destino já está traçado, não havendo mais perguntas em um mundo no qual as respostas já estão dadas. Já para o indivíduo do romance alencarino sua vida não está delineada aprioristicamente pelos deuses: seu destino é tomado de incertezas: “Hoje em

Jaguarrão; e daqui a oito dias, Deus sabe onde! Talvez contigo, pai, lá em cima, murmurou o gaúcho engolfando os olhos no límpido azul do céu.” (ALENCAR, 1953, p. 33).

O herói romanesco pode igualmente superar grandes distâncias e viver novas aventuras, mas o mundo em que vive traz consigo a impossibilidade da totalidade, aquela existente no mundo epopeico, pois, a epopeia “dá forma a uma totalidade fechada a partir de si mesma” (LUKÁCS, 2000, p. 60). No romance, ocorre uma ruptura dessa totalidade, logo ela deve ser buscada pelo herói em um mundo fragmentado. Assim, essa busca constante por algo torna-se a objetivação do romance.

A relação com o espaço pode também ser comumente relacionada à categoria tempo. Em *O gaúcho* ela é retomada pelo próprio narrador ao adotar uma perspectiva externa, o qual se movimenta no passado, atingindo os limites dos eventos históricos e, mais ainda, as memórias da infância trágica de Canho.

A matéria narrada, nestes romances históricos, permite uma retomada mais diversificada do que normalmente imaginamos na análise do tempo da narrativa, proporcionando um retorno ao passado mediante os costumes, a paisagem e a linguagem pitoresca. Conforme Bastos, a temporalidade é uma das marcas que confere historicidade ao romance histórico, pois “[...] para ser histórica a matéria narrada deveria estar afastada do tempo [...]” (BASTOS, 2001, p. 22):

[...] para o reconhecimento da historicidade de um elemento ficcionalmente representado, [é necessário] que este elemento tenha repercutido para além da trajetória individual e/ou familiar da personagem, estabelecendo-se, assim, o princípio de íntima solidariedade entre o destino da personagem e o da comunidade de que ela faz parte, com todas as amplificações e ramificações possíveis. (BASTOS, 2001, p. 21)

Apesar dessa consideração, como possível componente determinante da historicidade do romance histórico e do entrelaçamento do destino do indivíduo com a comunidade, deparamo-nos com outra reflexão do estudioso, a saber: “A trajetória do protagonista do romance não legitima as aspirações coletivas; pelo contrário, a elas freqüentemente se opõe, já que se trata de um herói ‘problemático’”. (BASTOS, 2001, p. 14)

Assim, é preciso ressaltar que a relação herói-coletividade se dá, no romance histórico, de forma muito diferenciada das que se configuram nas epopeias e nas tragédias da Antiguidade. Nestas, o destino do herói estava diretamente ligado ao coletivo. Pois, o todo de seu sistema é demasiado orgânico para que se veja fragmentado. Segundo Lukács, este tipo de herói jamais se tornará um indivíduo, pois

[...] em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos se compreendem mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma. (LUKÁCS, 2002, p. 42)

A individualidade do herói só é possível em um mundo fragmentado como o do romance, pois nele “ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, 2000, p. 34). Todavia, na epopeia esse herói não poderá jamais tornar-se indivíduo, por ser naturalmente um homem ligado com a coletividade. O herói epopeico está em perfeita consonância com seu mundo, “onde todos são aparentados” (LUKÁCS, 2000, p. 42). Essa ligação harmônica com a comunidade é o que torna o seu mundo perfeito e homogêneo, possibilitando um mundo pleno em sua totalidade.

Por seu caráter orgânico, um ato heroico apresenta uma amplitude muito maior neste mundo. A série de aventuras vivenciadas por seus heróis afetam todo o destino de um povo ou linhagem. No romance, existe uma aparente ligação que une os seres e os objetos; porém, essa visão de totalidade é ilusória, já que o herói da grande épica é paradoxalmente solitário.

Portanto, em *O gaúcho*, as ações de Manuel são comandadas por seus próprios ideais. Apesar do projeto alencarino de um herói nacional, o contexto histórico-filosófico em que vive o herói do romance não permite que ele aja de forma contrária ao seu caráter individualista. Para Manuel Canho, o envolvimento com a causa rio-grandense justifica-se por conta da memória de seu pai, do respeito que tem por Bento Gonçalves e do seu orgulho gaúcho. Em um herói egocêntrico, há poucos laços afetivos e poucos são aqueles que merecem o seu apreço. Os infortúnios sofridos já na infância fazem com que Manuel passe por um verdadeiro rito de passagem: da inocência e alegria para a dor e a desilusão com o mundo.

Para Manuel, o mito da realidade, bem cedo esboçado, foi a morte do pai. Ele entrou no mundo foi pelo pórtico da dor. O triste acontecimento que o arremessou prematuramente da infância à adolescência, coincidiu com outros fatos, que, embora restritos ao círculo da família, e encerrado em um breve espaço de tempo, formaram uma espécie de miniatura da vida. Nessa página se desenhou em esboço a imagem da existência humana. (ALENCAR, 1953, p. 143)

Assim, a alma de “Manuel cresceu, mas sempre concentrado e misantropo. Parecia que essa alma em flor, crestada ao desabrochar, se confrangera em um capulho negro e rijo. Era o coração do rapazinho um aborto semelhante” (ALENCAR, 1953, p.142). Esses sentimentos fazem com que Manuel crie sua própria concepção de mundo:

Em Manuel a aberração fora mais profunda, pois o lançara longe de seus semelhantes; felizmente, porém, o coração não se depravou; conservava suas afeições, elos morais que só desamparam a criatura quando o vício gasta a alma; acreditava no amor e na amizade; sentia a atração do bem. Mas toda esta seiva robusta se transplantara para as regiões estranhas e diferentes daquelas, onde viçam e florescem as paixões humanas. (ALENCAR, 1953, p. 145)

O trecho acima reforça o sentimento de profunda desilusão de Manuel com os homens, levando-o a isolar-se do mundo e de suas convenções. A infância tortuosa torna Manuel solitário e desajustado, pois é a partir das desilusões da infância que nosso herói moldará seus ideais que em grande parte não se ajustarão à sociedade em que vive. A dualidade do romance encontra-se exatamente nesse embate constante entre herói e mundo, na sua busca por algo que atenda aos seus anseios, mas que não pode ser encontrada. A este sentimento de inadequação Lukács nomeia como “desabrigo transcendental” (2000, p. 38).

Como bem resume Bakhtin, “a ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico, ele tem a sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra.” (BAKHTIN, 2010, p. 137). São heróis regidos por seus interesses individuais e egocêntricos; logo, não sendo possível identificar nestes um indivíduo coletivo, esse comportamento é “a repercussão interior da pouca estima em que o gaúcho tinha geralmente à raça humana.” (ALENCAR, 1953, p. 114).

3.4 Manuel Canho: o protagonista

No capítulo anterior, apresentamos algumas categorias como: anti-herói, herói problemático ou pseudo-herói, sendo estas aplicadas usualmente para definir o herói romanesco, o herói que subverte o modelo exemplar. Tantas nomeações podem ser consideradas desnecessárias, já que são tão similares, podendo ser considerados até sem sentido, a partir do momento em que essa subversão dos valores heroicos já poderia ser encontrada nos modelos clássicos. Assim, talvez devamos deixar de lado um pouco os termos herói-problemático, anti-herói ou mesmo herói e nos concentrarmos no que realmente são: personagens protagonistas, pois essa é a principal característica que tem em comum. Torna-se então necessária uma análise baseada nessa categoria, a partir do momento em que as personagens, Manuel Canho de *O gaúcho* (1870) e Arnaldo de *O sertanejo* (1875), são as personagens principais nos romances citados.

Acreditamos ser necessário, inicialmente, um esclarecimento sobre o emprego dos

termos protagonista e herói, para entendermos como essas palavras são hoje apresentadas como sinônimas, justificando, assim, a utilização do termo “herói” para Manuel Canho, o protagonista da obra *O gaúcho*.

A palavra “protagonista” origina-se do grego *protagonistês*¹⁷, sendo aplicada pelos dramaturgos ao personagem foco das tramas, em torno do qual as peças teatrais clássicas se desenvolviam. Morfologicamente, a palavra protagonista é formada por dois termos justapostos: *proto* (o primeiro, o que está à frente ou o principal) mais, *agonistês* (ator). Apresenta-se como o “bom”, e que vive um conflito provocado pelo antagonista, que é o elemento que propicia o clima de tensão, opondo-se ao protagonista. Com o passar do tempo ocorreu uma generalização na forma de utilização da palavra herói. Tornando-se comum, posteriormente, encontrarmos este termo como designação dos mais diversos tipos de protagonistas, sejam eles valorosos como os modelos épicos gregos ou mesmo “um herói sem nenhum caráter” como o de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade. Pois o termo herói passou a designar os protagonistas em geral, independente de sua índole.

Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (2004), o termo personagem designaria “os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos; pessoas imaginárias que se movem no espaço arquitetado pela fantasia do prosador” (MOISÉS, 2004, p. 348). O termo protagonista, como já mencionamos, refere-se sempre ao personagem principal, ao que está à frente, em contraposição ao antagonista, que é o personagem que, normalmente, se opõe ao protagonista, às vezes por sua ação que o atrapalha ou mesmo por suas qualidades e características ligadas de forma oposta ao protagonista. Em conformidade com estas duas categorias, Vilares Gancho (1998) classifica os personagens de acordo com o papel desempenhado na obra, podendo ser protagonistas ou antagonistas, acrescentada ainda a categoria de personagens secundários, que seriam os personagens menos importantes, por ter uma participação menor ou menos frequente.¹⁸

Dentre as muitas tipologias das personagens de romance, Beth Brait (1985) classifica-os como “tipos” e os personagens “caricaturas”: o primeiro refere-se ao que alcança o auge da sua peculiaridade sem atingir a deformação; já as “caricaturas” se voltam àqueles que possuem qualidade ou ideia única levada ao extremo, sendo em alguns casos uma distorção propositada do autor.

Em sua maioria, os personagens alencarinos, tendem a seguir um estereótipo ideal de mocinha, vilão ou herói. Podemos dizer que suas ações são previsíveis. Manuel Canho

¹⁷ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. (p. 375)

¹⁸ GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1998.

aproxima-se mais dos personagens “tipos” (BRAIT, 1985) aos quais nos referimos no parágrafo anterior, pois, algumas de suas qualidades atendem a um modelo bastante comum de herói que vem sendo acionado desde as grandes épicas, passando pelos romances de cavalaria até o romance atual. São estas qualidades: valoroso, destemido, fiel aos seus ideais, sua vida é uma série de aventuras na qual tem a função de afirmar seu valor e sua coragem. Sobre a construção do personagem alencarino, Grieco comenta: “Em determinados lances ainda lhe enxergamos as mãos sujas de barro de que se utiliza para biblicamente modelar os seus protagonistas e comparsas.” (GRIECO, 1953, p. 13)

Apesar destas características comuns, alguns aspectos tornam Manuel Canho um herói singular no universo dos protagonistas alencarinos. Como já havíamos mencionado anteriormente, *O gaúcho* se destaca, antes de mais nada, por seu tom sombrio, aspecto refletido também na ambientação da sua paisagem natural. Este aspecto é reforçado por Bakhtin, ao lembrar que haveria uma correlação constante que interliga todo o universo de objetos e ambientes à imagem do personagem:

Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com o personagem, senão eles seriam um engaste externo. Todos os objetos estão correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas como externas. (BAKHTIN, 2011, p. 90)

Na narrativa, acompanhamos uma série de proezas vivenciadas e superadas por Manuel Canho. Nos primeiros capítulos da obra, essas aventuras surgem para asseverar a coragem, as habilidades e o caráter do herói. Segundo Alcmeno Bastos, elas impõem “ao herói a tarefa de ultrapassar os limites do humano para merecer o reconhecimento dessa sua condição.” (BASTOS, 2001, p. 14, grifo do autor).

Se observarmos com atenção, no primeiro capítulo, enquanto Alencar apresenta os principais personagens que figurarão no romance, o protagonista é mostrado em um contato inicial com seus opositores. Nessas primeiras situações, são apresentadas as habilidades de Manuel Canho, ficando patente a superioridade do herói diante de seus antagonistas; por exemplo, quando Canho encontra pela primeira vez Chico Baeta, ficamos sabedores de suas habilidades na corrida ou quando aceita o desafio de D. Romero e consegue amansar a égua Morena. Evidenciam-se no herói alencarino não apenas a destreza, mas sua singular relação com os animais: “O que mais se admirava no moço gaúcho, não era contudo a destreza, na qual excedia de muito ao pai; porém, a dedicação que ele tinha à raça hípica.” (ALENCAR, 1953, p. 69)

No capítulo oito, do Livro I, Manuel depara com Pedro Javardo, homem de aparência selvagem, que ambiciona a posse da égua de Manuel. Esse desejo faz com que entre em embate com Manuel, mas, apesar de ser o Javardo um caçador bastante forte e habilidoso, este não tem sucesso no seu intento. Assim, como nas aventuras anteriores, o herói vai ganhando a simpatia do leitor, tanto por sua bravura, como pelo seu caráter, este não permite que Morena seja cativa de nenhum homem, prezando-se a liberdade do animal. Desta maneira, Alencar ressalta a respeitosa relação do gaúcho com os equinos:

Enfim o cavalo era para o gaúcho um próximo, não pela forma, mas pela magnanimidade e nobreza das paixões. Entendia ele que Deus havia feito os outros animais para vários fins recônditos em sua alta sabedoria; mas o cavalo, esse, Deus o criara exclusivamente para o companheiro e amigo do homem. (ALENCAR, 1953, p.71).

Diante desses confrontos, Alencar aproveita para reforçar não apenas a supremacia de um herói, o gaúcho, mas em concordância com a sua proposta de afirmação da nacionalidade, o autor cearense assevera que este indivíduo é, acima de tudo, brasileiro. Como podemos observar no trecho que segue, no qual Manuel mostra coragem ao enfrentar Pedro Javardo, por ameaçar montar sua égua: “– E eu juro, palavra de um brasileiro, que se tiver o atrevimento de pôr-lhe a mão, hei de montá-lo como um porco do mato que é, para cortá-lo com estas chilenas.” (ALENCAR, 1953, p. 79)

Ao fazê-lo passar por tantas aventuras e provações e superá-las, Alencar deixa claro para o leitor quem é o herói e, a partir de que valores sua conduta se baseia. Assim, passamos a simpatizar com seu modo corajoso, sua habilidade na corrida, no combate e no modo como lida com os cavalos.

Canho, apesar de herói, já subverte, em parte, a imagem do herói solar grego ou mesmo o herói idealizado das cavalarias. Ao contrário destes, Canho não tem uma origem nobre, sendo ele o filho de um simples amansador de cavalos. Em seu temperamento “concentrado e misantropo” (ALENCAR, 1953, p. 142), alimenta a tristeza da perda do pai, sentimento que se transformará em um anseio de vingança. Atentemos para o diálogo de Manuel com seu padrinho Bento Gonçalves, a quem vai pedir a benção antes de partir em busca de Barreda, com a intenção de vingar a morte do pai: uma questão de honra:

- Para onde te botas?
- Para Entre-Rios.
- Buscar o que?
- O homem que matou meu pai!
- Hein!...Depois de tanto tempo?

- São coisas que não esquecem nunca.
- Se eu não vingasse o pai, ele me renegaria lá do céu e não queria para filho um poltrão ingrato. (ALENCAR, 1953, p.48-49).

O herói que mata ou é capaz de matar pode ser encontrado em todas as literaturas. O que diferencia sua ação da ação do antagonista é o motivo que o leva a tal atitude, os valores e ideais que nutre. “A honra constitui, como se sabe, a pedra de toque das relações pessoais pré-burguesas. Ela demanda todos os sacrifícios, não excetuado o da vida, mas incorpora, na sua dinâmica, a fatalidade da vingança, desde que essa não se manche com a menor indignidade” (BOSI, 1985, p. 241).

Sendo este o princípio que rege a atitude de Manuel Canho, apesar do tão aguardado momento de justiça, o herói nos surpreende, pois ao chegar à casa de Barreda, o homem que lhe assassinou o pai, encontra-o doente e acamado em situação de triste abandono. Manuel Canho, ainda assim, segue seus princípios, mesmo na situação em que o desejo de vingança dominaria a maioria dos homens. Passa a dedicar-se, então, aos cuidados do seu antagonista, já que “passou a noite, como o dia, fazendo o ofício de enfermeiro” e “durante dois dias o gaúcho velou sobre o doente, como faria por um amigo.” (ALENCAR, 1953, p.111)

Para Manuel, matar o homem que assassinou seu pai é uma questão de honra, mas matá-lo em tal situação, seria um ato de covardia. Assim, o herói trabalha para que Barreda se recupere até encontrar-se em condição de duelar de forma justa.

Nota-se algo de intenso e profundo no temperamento deste homem. Ainda não é uma total introspecção psicológica, mas Alencar perscruta a alma do indivíduo de uma forma pouco trabalhada em outros heróis de seus romances. Conforme Grieco, “talvez o Alencar psicólogo uma vez ou outra cambaleie, tropece num temperamento de herói um pouco superior a sua capacidade de ledor de almas.” (GRIECO, 1953, p. 13). Nos trecho que segue, o narrador discorre sobre o estado de espírito do personagem, e sobre suas reflexões acerca do acontecido:

Em caminho, pela primeira vez, refletiu Manuel sobre os últimos acontecimentos, em que se achara envolvido, sem esperar. Até então não se dera ao trabalho de pensar a esse respeito, mas agora na monotonia de uma jornada perdida, seu espírito era arrastado mau grado pelas recordações tão vivas ainda. Era possível que ele, filho de João Canho, houvesse sustido nos braços o assassino de seu pai, e não para matá-lo, mas para servi-lo? Sua própria razão não concebia como isso acontecera. As vezes tinha assomos de dúvida, que se desvaneciam logo ante a realidade tão recente. (ALENCAR, 1953, p. 113-114)

Apesar de a narrativa ser em terceira pessoa, trechos como esses revelam a interioridade conflituosa do herói com seus pensamentos. Conhecemos, assim, os sentimentos e os questionamentos de Manuel ao cuidar de seu inimigo:

O espírito de Manuel agitou-se algum tempo nesse caos de seu coração; até que afinal, desprende-se uma centelha e os lábios murmuraram:

– Eu tenho que matá-lo!

Aí estava a razão. Aquele homem era sagrado para ele como a vítima já votada ao sacrifício. Aquela vida lhe pertencia; fazia parte de sua alma; pois era objeto de uma vingança tanto tempo afagada. (ALENCAR, 1953, p. 114).

Manuel retarda sua vingança enquanto Barreda recupera-se, retornando posteriormente para propor-lhe um duelo. É o caráter que diferencia o herói do vilão, pois Manuel poderia ter matado Barreda antes, mas seus princípios não lhe permitiriam uma atitude tão covarde:

Vendo Manuel o desamparo que estava o enfermo, pelo desespero da mulher e o medo que inspirava a outros o contágio da moléstia, não teve ânimo de retirar-se naquele instante. Custava, porém, à sua natureza enérgica assistir impassível ao sofrimento de uma criatura, sem tentar um esforço qualquer para salvá-la. (ALENCAR, 1953, p. 110).

Canho se compadece do enfermo, pois “o gaúcho não tinha ódio ao Barreda. A vingança da morte do pai não era para sua alma a satisfação de um profundo rancor; mas o simples cumprimento de um dever”. (ALENCAR, 1953, p. 153)

As diversas situações vividas por Manuel fazem com que o autor modifique o foco sobre o protagonista. Inicialmente são a sede de vingança e o repúdio à raça humana que o guiam, sendo posteriormente alterados pelo amor aos animais. Em outro instante, seu comprometimento está com a causa rio-grandense e, em seguida, com o amor por Catita. Dentre esses momentos e as muitas aventuras vividas pelo herói, poderíamos dizer que o sentimento, o razão que rege este indivíduo, é a questão da honra do herói.

Diante das decepções vividas na infância, Manuel afasta-se dos homens, escolhendo viver isolado da sociedade e de suas convenções. A misantropia do herói romanesco é apenas um dos aspectos que refletirão o “toque de contingência” que torna possível a “substância épica do drama” (PELOGGIO, 2010, p. 201), que se configura através da colisão entre homem e mundo. Logo a problemática heroica abre-se em uma perspectiva mais ampla, uma vez que a essência do indivíduo é primordialmente dúbia, sendo neste desacordo que se configura a totalidade do romance, refletida na evasão e na renúncia ao mundo.

A solidão é a marca deste indivíduo heroico, característica que o aproxima do herói clássico, pois o herói épico, assim como o herói Alencarino do romance, é um

[...] personagem glorioso constantemente imaginado com traços solares, o herói eleva-se como o sol no céu, astro solitário. Essa solidão mantém-se mesmo quando o herói é acompanhado por um amigo inseparável, um ‘duplo’ (Aquiles e Pátroclo, Gilgamesh e Enkidu), que aliás, não tarda a ser levado pela morte.” (BRUNEL, 2005, p. 470)

Todavia, devemos lembrar que a solidão se configura de forma diferente na epopeia e no romance. No primeiro, o herói destaca-se dos demais homens por sua ascendência divina e habilidades; estes aspectos fazem com que ele eleve-se, como um “astro solitário” (BRUNEL, 2005, p. 470). Apesar dessa singular e solitária condição, o herói épico encontra-se perfeitamente integrado com seu mundo, que de tão homogêneo torna-se impossível a separação do homem com o mundo. Como lembra Lukács, “Neste mundo o homem não se acha solitário, pois possui relações próximas e aparentadas à pátria universal” (2000, p. 29). No segundo caso, o herói romanesco não se adequa ao mundo que o cerca, vivendo em constante confronto do eu com o mundo. Desta relação conflituosa nasce o comportamento solitário e misantropo do herói.

A presença deste companheiro é bastante recorrente na saga heroica, podendo apresentar-se como um escudeiro, como no caso de Sancho Pança, ou mesmo na amizade que nutria Manuel Canho pelos cavalos, já que “havia entre o gaúcho e os cavalos verdadeiras relações sociais. Alguns faziam parte de sua família; outros eram seus amigos; ou mesmo tratavam-se como camaradas ou simples conhecidos.” Assim, “com os irmãos e amigos vivia em perfeita intimidade” (ALENCAR, 1953, p. 70).

Encontramos no pensamento de Rousseau as primeiras manifestações românticas da insatisfação do homem com a sociedade em que vive: o homem buscará na evasão da sociedade e no retorno à natureza um significado para sua existência, pois, segundo o filósofo em sua obra “*Do contrato social*” (1762), o homem nasceria naturalmente bom, sendo corrompido pela civilização, sendo a comunhão com a natureza a única maneira de preservar a verdadeira essência do homem. Podemos observar no herói romântico a solidão como tendência recorrente, pois para o este indivíduo esse “mundo em desordem” (DE MARCO, 1993, p. 102) não atende aos seus anseios. Em *O gaúcho*, Manuel é um herói desiludido com as relações humanas, preferindo viver afastado, tomando por companheiros e amigos os cavalos:

Foi deste modo que a alma do gaúcho emigrou da família primeiro e depois da sociedade humana, para a raça bruta que simbolizava a seus olhos a fidelidade, a dedicação e a nobreza. Seu coração ermo e exilado buscou naturalmente na comunhão dessas criaturas a correspondência dos sentimentos inatos ao homem. (ALENCAR, 1953, p.145)

A maior problemática do herói romanesco instaura-se na sua inadequação com o todo, em oposição ao herói da epopeia que é assimilado em um mundo harmonioso. O indivíduo do romance se destaca não encontrando aderência no mundo que o mantém. O sentido da forma do romance é dado a partir do próprio indivíduo que a busca e não do todo que o sustenta, como ocorre na epopeia em sua perfeita integração entre homem e mundo, pois herói, deus e mundo são todos da mesma substância e por este motivo, inseparáveis. No romance essa inteireza formal da epopeia não é possível, pois o mundo que o cerca é destituído de substância e o dever ou dever ser deste indivíduo é representado pela própria contingência entre alma e obra. Apesar da obra ser construída baseando-se num ideal épico, o herói é romântico, o que causa um descompasso entre o todo e a obra, a partir da inadequação do herói com o mundo.

Em *Aspectos do romance* (1998), ao tratar de personagens, Forster classifica-os de acordo com seu grau de complexidade, em planos ou redondos. No que concerne aos heróis alencarinos, Arnaldo e Manuel Canho se aproximam das personagens planas, construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, podendo ser expressas em uma única frase. Conforme Forster, este tipo “não possui uma ideia fixa, porque nada há nele onde a ideia possa se fixar. Ele é a ideia, e a única vida que possui irradia-se das bordas dessa ideia e das cintilações que provoca colidir com outros elementos do romance” (FORSTER, 1998, p. 54). Características que são reconhecidas e lembradas facilmente; o fato de não esperarmos o seu desenvolvimento, sendo inalteradas e incapazes de nos surpreender, só reforçam o traço bidimensional, ou seja, plano, de protagonistas como Arnaldo e Manuel Canho.

Apesar de suas considerações, Forster chama a atenção para a possibilidade das personagens não se limitarem muitas vezes a planas ou redondas. Para James Wood (2011), “A ‘redondeza’ é impossível na literatura uma vez que personagens literários, embora muitos vivos à maneira deles, não são iguais a pessoas de verdade.” (WOOD, 2011, p. 100). O estudioso ainda chama atenção para o fato de muitos personagens literários serem monomaniacos, podendo nos surpreender apenas inicialmente; e acrescenta: “Todavia, nem por serem planos são personagens menos vívidos, interessantes e autênticos.” (WOOD, 2011, p. 119).

Se pensarmos nos tipos heroicos idealizados ao longo da literatura, perceberemos que heróis como Manuel Canho e Arnaldo, em alguns aspectos – como a coragem, a honra, a ligação com o meio natural e as paixões – se aproximariam destes. Mas, ao revermos o comportamento dos heróis helênicos e até medievais como realmente se apresentavam, deixando de lado as ilusões de uma conduta perfeita e a excessiva idealização, observaremos que em muitas outras características estes heróis – românticos, épicos e medievais - seriam semelhantes, como por exemplo: na capacidade de agir tanto para o bem como para o mal, sendo natural o ato de matar, se, tal ação for justificada, como avaliamos anteriormente, em sua conduta idealista.

Mesmo Alencar trabalhando com o passado histórico e escrevendo a partir de acontecimentos autênticos não deixará à margem uma tendência tão marcante do romantismo: o idealismo. Como ressalta Alcmeno Bastos,

A Idade Média, por exemplo, é recuperada apenas em seus aspectos de positividade – grandeza, bravura, lealdade, fé extremada, amor cortês –, e o herói, cumulado de virtudes que, se não o elevavam à sobrenaturalidade do herói da epopéia, pelo menos o faziam muito superior à média dos homens com que convivia. (BASTOS, 2001, p. 17)

O estudioso observa a importância de ressaltar tal aspecto já presente no romance europeu – como observamos nas próprias epopeias homéricas – para se entender os possíveis equívocos que levaram alguns críticos a condenarem a obra alencarina devido a uma excessiva idealização dos indígenas brasileiros. Afinal, “se os romancistas românticos europeus fizeram de seus barões analfabetos, brutais, grosseiros, sanguinários, desleais, fina flor de cavalheirismo, por que não teria direito Alencar de fazer de seus índios protótipos de cavalheirismo também?” (MENDES, 1995, p. 09).

Convivem dentro do universo romanesco e da dualidade natural do herói os antagonistas. A forma como são apresentados por Alencar é bastante significativa para entendermos como se configura a relação herói *versus* vilão. A existência de um torna-se fundamental para dar sentido às ações do seu oponente. Como indicamos, anteriormente, na oscilação do foco narrativo, haverá também antagonistas que se alternarão durante a narrativa. Porém, o antagonista mais significativo e que será fundamental para um desfecho tão dramático em *O gaúcho* é D. Romero. Outros, como Chico Baeta, o caçador Pedro Javardo, Barreda, o assassino do pai de Canho, e Félix, entrarão em conflito com o herói, mas de modo menos decisivo.

No capítulo cinco do livro I somos apresentados ao chileno. O título do capítulo,

“O páreo” – termo que remete a competição, a disputa – ressalta a importância de tal personagem na configuração da obra, dando uma pista inicial do que acontecerá mais adiante.

Espécie de mercador ambulante, misto de mascate e de aventureiro, costumava ele percorrer as cidades e povoações do interior à cata do bom negócio, como da boa vida.

Quando tinha a bolsa recheada e achava encanto no lugar, deixava-se ficar uns oito ou quinze dias, quantos bastavam para concluir alguma aventura amorosa, ou para tirar a sua desforra dos parceiros que no jôgo da primeira lhe haviam limpado as onças. (ALENCAR, 1953, p. 50)

Acrescenta o narrador que “[...] seu espírito superficial saciava-se logo das impressões de qualquer lugar, e carecia logo de uma diversão.” (ALENCAR, 1953, p.51). Com essas informações, o leitor pode delinear o caráter e o tipo de personagem que está sendo apresentado. D. Romero é um *bon-vivant*, sem laços ou compromissos, e é um mascate, negociador que busca oportunamente uma forma de se dar bem, seja financeiramente ou com as moçoilas. Através de sua aparência carismática e uma vestimenta caprichada chamava a atenção das mulheres:

Entretanto a figura de D. Romero era mais própria para despertar sentimentos benévolos. Mancebo de vinte e cinco anos, tinha um semblante prazenteiro; o negro bigode e a pêra destacavam-se bem sobre uma tez alva e rosada. Era mediana a estatura, mas de um porte airoso, embora com excessivo donaire (elegância) que afeta geralmente a raça espanhola. (ALENCAR, 1953, p. 65)

Mas são as considerações feitas por Alencar, em nota à primeira edição de 1870, que ajudam a formar a ideia inicial do personagem e permitem entender os motivos do autor para a criação deste antagonista. Nessas notas, o autor justifica o fato de não ter conferido a D. Romero a nacionalidade brasileira, reforçando a importância de criar tipos brasileiros nos quais o valor seria inquestionável:

Parece escusado advertir que ao caráter de Romero, neste livro, não se quis imprimir um cunho nacional. Da raça há sem dúvida traços bem salientes, na índole casquilha e aventureira; o mais é resultado do temperamento, que forma a individualidade, independente de quaisquer acidentes locais.

Não podia pois caber na mente do autor a ideia de lançar o odioso personagem à conta de uma raça que renova na América as tradições gloriosas da Europa; e de um povo ilustrado, que tanto se distingue por sua perseverança e energia nas conquistas da liberdade e da civilização. (ALENCAR, 1953, p. 398)

Portanto, o representante ilustre da pátria brasileira não poderia ser descrito com tais qualidades. Manuel Canho é o modelo de toda uma tradição gloriosa, responsável por

renovar os valores europeus e fundar o herói nacional. Com isso, Alencar não corrompe seu ideal de herói nacional, buscando em outra nação o vilão de que necessita.

Manuel depara com D. Romero, homem pelo qual sente forte antipatia mesmo acabando de conhecê-lo: “Mas sentia ao mesmo tempo que a presença do chileno produzia nele uma desagradável impressão” (ALENCAR, 1953, p. 65). Ainda nessa linha de pensamento, acrescenta o narrador a seguinte reflexão: “As súbitas antipatias são incompreensíveis; é este um mistério d’alma, que a ciência não conseguiu perscrutar” (ALENCAR, 1953, p. 65). Sendo Manuel “conhecedor [...] da índole perversa desses abutres da espécie humana, habitantes do deserto, redobrou a vigilância” (ALENCAR, 1953, p. 80), pois era sensível à alma humana e estava acostumado a guiar-se por seus instintos:

Foi sem dúvida sob a influência deste último, que uma aversão irresistível se estabeleceu logo do brasileiro para o chileno. Recente era o encontro; Manuel o tinha visto pela primeira vez há cerca de uma hora; poucas palavras trocara com ele, e não obstante parecia-lhe que desde muito tempo o detestava. (ALENCAR, 1953, p. 65)

A partir de então, seus encontros com o chileno dar-se-ão mediante um trato ríspido e seco. Dentro deste sentimento, Alencar estabelece a relação de oposição do herói com o vilão. D. Romero atuará de forma obscura e às vezes até implícita, tornando-se uma das formas mais marcantes de oposição à ação de Manuel Canho.

3.5 A natureza e o herói romanesco

Para o Romantismo, as formas naturais falam à interioridade do homem, dialogando em uma verdadeira teofania, configurando um espetáculo. O indivíduo, em seu afã por uma integridade e completude, busca na Natureza essa totalidade, pois é nela que procura uma origem divina, uma pureza primeira. Baseando-se nesses anseios, a Natureza tornou-se uma das temáticas mais trabalhadas pelo Romantismo e principal alimento da imaginação de nossos poetas românticos.

Lembremos que este culto à Natureza se iniciou com o afastamento e com a desilusão do homem com a sociedade, sendo relacionado ao pensamento do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau, em sua obra “*Do contrato social*” (1762), que segundo Benedito Nunes apresenta-se como um “princípio de esperança política” (1085, p. 69). Logo, por trás de tamanha beleza e riqueza na descrição natural encontra-se uma luta dramática do indivíduo com o mundo, fruto de uma tácita insatisfação e desencanto com o todo da cultura. Como

consequência, o herói externa sua reprovação ao isolar-se.

É nesta relação que Alencar estrutura seus romances indianistas e regionalistas. As paisagens descritas com tanta exuberância não são apenas um pano de fundo para dar sustentação ao enredo, mas estão intimamente ligadas à construção dos heróis. Em *O gaúcho*, a alma do herói molda-se ao pampa, permitindo uma simbiose entre homem e meio natural, unificando-os em um todo orgânico.

A natureza infiltra em todos esses seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal. Quantos seres habitam as estepes americanas, sejam homens, animal ou planta, inspiram nelas uma alma pampa. Tem grandes virtudes essa alma. (ALENCAR, 1953, p. 25)

Ao tratar da obra *O guarani* (1857), Alfredo Bosi reforça essa integração entre natureza e homem ao considerar o herói alencarino um “comparsa dos dramas majestosos dos elementos” (BOSI, 1985, p. 240). A natureza em Alencar é mais que um “comparsa dos dramas”: é um reflexo da própria personalidade do herói. Podendo sinalizar a liberdade do herói sem amarras, “o gaúcho é o habitante livre, altivo e independente da campanha [...]” (ALENCAR, 1953, p. 393).

Ocorre em Alencar um paralelo constante entre os sentimentos dos heróis e aspectos da natureza, baseando suas representações românticas na correlação entre a paisagem e o estado de alma de seus personagens; mas Bosi alerta para o fato de que nem sempre o eu romântico e a Natureza se encontram de forma que um remeta ao outro.

Em *O gaúcho*, Manuel Canho é filho dos Pampas e em seu ser desiludido alimentará o desencanto e o repúdio à sociedade convencional. Sua alma, em um individualismo egocêntrico, se introverte mais e mais para negar o mundo. Então, “que anomalia era a fibra cardíaca deste homem? Coração para uma raça bruta, músculos apenas para sua própria espécie e até para a sua família” (ALENCAR, 1953, p. 124). Essa “anomalia” constitui o reflexo de uma “infância monótona e triste” (ALENCAR, 1953, p. 178), na qual o menino solitário não encontrou qualquer apoio na raça humana; desta forma, “o primeiro símbolo do amor que se gravou n’alma de Manuel não foi uma figura humana, porém o vulto de um corcel.” (ALENCAR, 1953, p. 144)

Podemos dizer que nas obras alencarinas a relação do herói com a natureza configura-se harmoniosamente, desde sua estreia em *O guarani* (1857) até os romances de sua chamada “velhice literária”, como em *Til* (1871). Este elo harmonioso do herói com a natureza é visível na compaixão da jovem Berta pelos animais, a exemplo de seus cuidados

com a pobre galinha sura e na dedicação ao burro mutilado, porque um “impulso mais forte era o que movia o coração de Berta para aquele mísero ente, como para todo infortúnio que encontrava em seu caminho.” (ALENCAR, 1953, p. 107).

Como nos seus demais romances, Alencar envolve de tal modo seu herói com o meio, a ponto de torná-los indissociáveis. Ao descrever Berta, o autor cearense unifica o meio natural com a heroína, “o viço da saúde rebentava-lhe no encarnado das faces, mais aveludadas que a açucena escarlata recém-aberta ali com os orvalhos da noite. No fresco sorriso dos lábios, como nos olhos límpidos e brilhantes, brotava-lhe a seiva d’alma.” (ALENCAR, 2012, p. 41)

Til mostra uma heroína diferenciada do herói soturno de *O gaúcho*. Berta é puro amor e doação; e apesar da condição simplória de sua infância, a criança é símbolo de ternura e pureza, destacando-se dos demais heróis alencarinos por ter, mesmo diante dos momentos de infortúnio, uma fé veemente no ser humano, pois “era a flor da caridade, alma soror.” (ALENCAR, 2012, p. 290)

A heroína subverte as expectativas da sociedade, escolhendo o amor ao próximo como modo de vida: “– Não Miguel. Lá todos são felizes! Meu lugar é aqui, onde todos sofrem.” (ALENCAR, 2012, p.289). Berta abre mão da paternidade de Luís Galvão e de uma vida cheia de regalias e comodidade, sufocando também seu amor por Miguel, para dedicar-se a cuidar dos sofredores.

Notamos em *Til* que o isolamento de Berta não advém do desprezo pelo homem, como acontece com Manuel Canho, mas pelo contrário, da doação e abnegação pelo próximo. Berta dedica-se a cuidar da demente Zana, do criminoso João Fera e do epilético Brás. Estes personagens, que são desprezados pela sociedade, são tratados com dedicação e respeito pela heroína. Tal amor e doação só podem ser encontrados em Manuel Canho na sua relação com os cavalos, aos quais não mede esforços para proteger: “Não direi, contudo dever de humanidade, mas de fraternidade, o era decerto; posso afirmá-lo. Manuel considerava-se verdadeiro irmão do bruto generoso, bravo, cheio de brio e abnegação que lhe dedicava a sua existência e partilhava com eles trabalhos e perigos.” (ALENCAR, 1953, p. 96)

Em *O gaúcho*, o protagonista vive em perfeita harmonia com o meio natural e com os animais que o povoam. Ocorre uma integração graciosa do herói com o meio, tornando-os, em alguns momentos, uma só e mesma coisa. Essa integração é perceptível no momento em que Manuel doma a égua baia, pois “os olhos de ambos se embeberam uns nos outros e se condensaram em um mesmo raio, que fluía e refluía da pupila humana à pupila

eqüina. O bruto entendia o homem.” (ALENCAR, 1953, p. 62). É estabelecida uma singular relação que supera a de um simples gaúcho com seu cavalo. Formam-se laços de amizade sincera, que por sua pureza e tamanha entrega enternecem o leitor: “Esses dois seres trocaram longo e profundo olhar; nesse contato de duas almas soldou-se o vínculo de uma amizade que devia durar até à morte.” (ALENCAR, 1953, p. 99)

Alencar pinta quadros mostrando a perfeita integração do indivíduo com a natureza, do herói com os animais, pois “a natureza, o primeiro poeta do mundo, no meio de uma cena agreste e rude, entre as sáfaras e os rochedos, tem sempre desses caprichos; e lá existe um cantinho de terra onde se esmera em depositar todo o seu luxo e todos os seus tesouros” (ALENCAR, 1960a, p. 912). Com isso, nota-se a importância de se valorizar essa interação do homem com o meio natural, na qual um não busca superar ou sobrepor-se ao outro. Sendo esta relação objetivada dentro de uma perspectiva romântica, ela é concebida como fonte universal de inspiração capaz de propiciar a integração com o todo.

Dentre os traços que caracterizam os heróis alencarinos, podemos observar a estreita relação que mantém com os animais, sejam selvagens ou domésticos. Em *O gaúcho*, Manuel Canho tem seus cavalos como sua família, devotando mais amor e confiança a estes do que aos próprios seres humanos. “Quando se expandia em amor e dedicação com os animais, seus prediletos, tanto se retraía com frieza e indiferença ante as mais doces afeições de sangue o cercavam.” (ALENCAR 1953, p.124). Portanto, dentro desta relação de amor e confiança do gaúcho com o cavalo, “a natureza se faz para eles amiga e confidente. Atribuem-lhe sentimentos que se conjugam com os seus: veem ela triste ou alegre, melancólica ou serena e, às vezes, misteriosa; sentem-na trêmula ao mesmo movimento rítmico do seu próprio coração¹⁹”. (VAN TIEGHEM, 1958, p. 211, tradução nossa).

Com o objetivo de construir esse “mesmo movimento rítmico” ao qual se refere Van Tieghem na citação acima, Alencar dedica-se de forma veemente à descrição desse animal. Vejamos a apresentação de Morzelo ao leitor, não apenas em suas características físicas, como também em suas habilidades: “Valados, seu cavalo Morzelo os franqueava de um salto, sem hesitar; sangas e arroios atravessava-os a nado, quando não faziam vau” (ALENCAR, 1953, p. 28). Assim, como podemos verificar no trecho a seguir, Alencar não poupa esforços para descrever o bravo animal, “o Morzelo cavalo grande e fogoso, não tinha bonita estampa, vinha arreado à gaúcha; as rédeas e o fiador mostravam guarnições de prata;

¹⁹ Trecho original: “La naturaleza se hace para ellos amiga y confidente. Le atribuyen sentimientos que se conjugan con los suyos: la ven triste o alegre, melancólica o serena y, a veces, misteriosa; la sienten tremolar al mismo latido de su corazón.” (VAN TIEGHEM, 1958, p. 211).

eram do mesmo metal os bocais dos estribos à picaria e o cabo do rebenque de guasca, preso ao punho da mão direita.” (ALENCAR, 1953, p. 29)

É comum a zoomorfização em obras desse aspecto devido à íntima ligação homem-natureza e à relação de proximidade deste com os animais. Analisemos, pois, os dois trechos que se seguem:

1º) Essa alma devia ter o arrojo e a velocidade do vôo do gavião. (ALENCAR, 1953, p. 28) [...]

2º) O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha; a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão, o mesmo bramido, a mesma pujança. (ALENCAR, 1953, p. 26)

No primeiro trecho, nota-se a transformação das qualidades dos animais em metáfora das habilidades de Manuel. No segundo trecho, Alencar unifica o gaúcho com o meio natural, tomando de empréstimo especificidades do pampa e doando-as ao herói. Mas, assim como Alencar doa ao homem características naturais e animais para melhor descrever seus personagens, o escritor faz o mesmo com os animais, pois antropomorfiza o cavalo, tornando-o cada vez mais humano. São cedidas a esses entes características e atitudes humanas, como no caso do encontro entre Morena e sua amiga (no caso, a outra égua): “Eram amigas; abraçaram-se” (ALENCAR, 1953, p. 86). Alencar dá continuidade a esse procedimento, ao inserir na descrição de paisagens fisionomias humanas que realçam a imaginação do leitor:

Já não ondulam docemente, espreguiçando pelos contornos, as lindas colinas que a imaginação pitoresca do gaúcho chamou coxilhas, ao recordar a curva sedutora da moreninha. Também não se retraem mais com leve depressão os vales macios que semelham o regaço da donzela.

As formas da campanha se convulsam agora. São belas todavia; ainda se percebem alguns contornos maviosos, mas pertencem a um corpo rijo e inteiriçado. (ALENCAR, 1953, p. 83)

Como percebemos, o próprio nome que é dado a paisagem característica da região, coxilhas, é inspirado a partir da sua semelhança as curvas do corpo de uma mulher. O autor continua a sua descrição da paisagem, traçando um constante paralelo entre o corpo feminino e os vales e campanhas, o que se configura para nós uma integração da natureza com o meio.

Ao tratar da antropomorfização do cavalo, Cavalcante Proença faz a seguinte consideração, “A partir de então os cavalos se humanizam, ou melhor se super-humanizam.” (PROENÇA, 1972, p. 96). Manuel Canho não vê o cavalo como um simples animal como

outros homens o fazem, mas trata-os como iguais, como seus companheiros. Diante das perdas e decepções vividas na infância, o coração do menino vai moldando-se naturalmente à alma do animal no qual encontra consolo e identificação, tornando-se avesso aos da sua própria espécie: “Não achava, pois, o menino em torno de si um coração humano, que se identificasse com sua dor, e partilhasse a saudade que enchia-lhe a alma. Só o cavalo, só o Morzelo, parecia compreendê-lo.” (ALENCAR, 1953, p. 143)

Como o herói homérico, o herói alencarino destaca-se dos demais homens. Todavia, os dois se destacam de formas diferentes: no primeiro, o indivíduo já nasce predestinado, sua origem metade divina e suas habilidades sobre humanas o sobrepõem aos demais homens; no segundo caso, essa sobreposição não é enfatizada em seu nascimento, ele não nasce herói, mas faz-se herói no decorrer de sua vida. O indivíduo romanescos não é um semideus, diante disto, sem qualquer apoio divino, serão não apenas seu ideal, mas a sua coragem, vigor e proeza o destacarão dos demais homens.

Dentre as habilidades que diferenciam Manuel Canho, identificamos aquela de lidar com os animais. Ele não apenas desenvolve uma linguagem de “monossílabos e gestos”, por meio da qual se comunica com a raça equina, com sensibilidade própria, Manuel supera, e muito, as habilidades do pai em amansar cavalos. Como afirma Proença, os heróis em Alencar trazem consigo um “domínio quase miraculoso sobre os animais” (1972, p. 96), o que confere à obra caráter fabuloso. Tomamos como exemplo o modo pelo qual Manuel Canho amansa a égua morena: Canho adiantou-se alguns passos, cravando o olhar na pupila brilhante da baia, ao passo que soltava dos lábios um murmurejo semelhante ao rincho débil do poldrinho recém-nascido, quando busca a teta materna. No semblante rude e enérgico do moço gaúcho se derramava esse eflúvio de ternura:

À medida que ela inalava o fluido magnético do olhar do gaúcho, uma expressão meiga e terna se refletia na pupila negra. Serenava a braveza e cólera acesas na próxima luta. O pelo riçado ia-se aveludando, as ranilhas de suspensas pousavam sobre a relva, enquanto os flancos elásticos, alongando-se perdiam a torção dos músculos, retraídos para o salto. (ALENCAR, 1953, p. 61-62)

Não menos fantasiosa é a comunicação feita entre o menino e seu cavalo, realizada apenas com o olhar:

Entre o Morzelo, parado ainda, fitava de esguelha a pupila nos olhos do menino, soltando um relincho soturno que arregaçava o beijo, mostrava a branca dentadura. Seria acaso um riso sardônico do cavalo? O caso é que os olhos baços do menino irradiaram; e do choque dos dois lampejos súbitos chispou uma centelha ardente. (ALENCAR, 1953, p. 140).

Os seus companheiros equinos não são menos idealizados, destacando-se dos demais cavalos e chamando atenção por suas proezas, como na descrição do velho cavalo Morzelo, que havia pertencido ao pai de Canho: “O animal nada tinha de bonito: era alto ossudo e esgalgado, mas saía-lhe fogo nos olhos, e a firmeza dos jarretes anunciava sua força e impetuoso vigor” (ALENCAR, 1953, p. 138). Vejamos o trecho que trata da impetuosidade da égua Morena:

Animada por um assomo de cólera, essa beleza eqüina desenhava na imaginação daqueles homens os contornos voluptuosos de alguma gentil morena da redondeza, quando sucedia irritá-la uma palavra ou gesto de seu namorado.
[...] não havia exagero da parte do chileno: era com efeito um soberbo animal.
(ALENCAR, 1953, p. 54)

Um universo fabuloso envolve o convívio homem-animal. Essa simbiose do gaúcho com o cavalo é retomada em alguns momentos pelo narrador que chama o herói do romance de “o centauro da América” (ALENCAR, 1953, p. 72). No trecho que se segue observamos esta íntima relação, “O menino sentia em si a mesma natureza, o germe daquelas virtudes e, assim, gradualmente ia-se operando em seu caráter uma espécie de identificação entre o cavalo e o cavaleiro. Era a misteriosa formação do centauro.” (ALENCAR, 1953, p. 125).

No imaginário mítico grego, o centauro é um indivíduo metade homem, metade cavalo, um ser fantástico dotado de muita força e de uma personalidade marcada pela selvageria e violência, por características selvagens e pela racionalidade humana, sendo portanto capaz de analisar e refletir.

A figura mitológica do centauro representa a perfeita harmonia entre o homem e seu cavalo. O destaque dado ao cavalo fez com que se tornar um símbolo em diversas culturas, enfatiza a importância deste animal para muitos povos. Para o filho do pampa não é diferente, pois “[...] o gaúcho tem um elemento, que é o cavalo” (ALENCAR, 1953, p. 71), ele o completa e ambos se tornam um só ser. “Nele se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas: este ser híbrido, é o gaúcho, o centauro da América.” (ALENCAR, 1953, p. 71).

Sobre esta ligação temos as considerações de Merleau-Ponty (1995):

[...] existe uma espécie de reciprocidade entre a Natureza e eu enquanto ser senciente. Sou uma parte da Natureza e funciono como qualquer evento da Natureza: sou, por meu corpo, parte da Natureza, e as partes da Natureza admitem entre elas relações do mesmo tipo que as de meu corpo com a Natureza. (MERLEAU-PONTY,

2006, p. 192)

O herói alencarino é apresentado como modelo dessa relação de reciprocidade. Como parte integrante da natureza que o envolve, Manuel Canho vive em perfeita simbiose, admitindo que seu corpo e sua alma funcionem como à Natureza a qual pertence. Nicola Abbagnano define a natureza como o “princípio de vida e do movimento de todas as coisas existentes” (2012, p. 699). Daí o retorno do herói para o meio natural, como forma de identificação com o Todo, a busca por sua origem.

Pode-se dizer que a natureza é um todo constituído por fragmentos, não refutando sua integração com as partes que a constituem. Daí ser “próprio do romantismo expressar a identificação e a fusão do macro e do microcosmo, a analogia entre homem e natureza.” (HEYNEMANN, 1995, p. 36).

Sintetizando este capítulo, concluimos, em um primeiro momento que, a obra alencarina surge dentro de um projeto que busca o afastamento dos preceitos clássicos portugueses, objetivando a formação de uma literatura de caráter nacional. Para tanto, o escritor cearense produziu obras que desvendassem as diversas regiões brasileiras e com isso, indivíduos que fossem modelos de nossa tradição gloriosa, fundando o herói nacional. Posteriormente, ressaltamos que Alencar se utiliza de “matéria de extração histórica” (BASTOS, 2007, p. 84), o que caracteriza seus romances como históricos, todavia, sua produção não foge a tendência ficcional, pois, é alimentada pela tendência idealizante, característica do romantismo.

Em um segundo momento, evidenciamos aspectos que aproximam o herói de *O gaúcho*, do herói da epopeia; dentre estes ressaltamos: a relação homem e natureza é harmoniosa. Tal aspecto é reforçado pela perfeita simbiose entre o herói e os animais, apesar de não ser mais possível a organicidade do mundo da epopeia; o herói alencarino possui habilidades que o destacam dos demais homens, no entanto, não possuem uma origem semi-divina ou nobre, pois no romance alencarino, o protagonista é um homem do povo; assim como o herói da epopeia, Manuel Canho percorre distâncias e vive aventuras, ações que evidenciam seu caráter heroico.

No entanto, Manuel Canho surge com aspectos singulares, específicos do indivíduo romântico, como: o egocentrismo heroico; o herói é regido por seus próprios ideais, que podem ou não atender a coletividade; seu comportamento é solitário e misantropo, como resultado de uma inadequação do homem com o meio social no qual está inserido; seu temperamento é mais profundo e intenso, consequência de uma interioridade conflituosa.

Podemos concluir esta etapa por afirmar que, a maior problemática do herói do romance advém da sua inadequação com o todo, sendo essa contingência responsável por configurar o romance.

4 O HERÓI EM *O SERTANEJO*

“O sertanejo é supersticioso. A solidão, quando não a acompanha a ciência, inspira sempre este feiticismo. Vivendo no seio da grande alma da criação, que ele sente palpar em cada objeto, tudo quanto o cerca, animal ou cousa, parece ao homem do campo encerrar um espírito, que ali expia talvez uma falta, ou espera uma ressurreição.”

(José de Alencar)

4.1 Arnaldo: indivíduo do romance

Nascido entre obras que têm por objetivo a ressurreição de um passado centrado na valorização linguística e folclórica das regiões brasileiras, *O sertanejo* (1875) de José de Alencar retrata o herói rústico do sertão de Quixeramobim no período de 1764. Descrevendo minuciosamente hábitos e retratando a ocupação do sertão cearense no período, Alencar mergulha em uma série de lembranças de sua terra, deixando escapar, através de seu narrador, estes sentimentos saudosistas:

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há tantos anos na aurora serena e feliz de minha infância?
Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante? (ALENCAR, 1953, p. 27)

Sabe-se que, ainda criança, Alencar atravessou o sertão, seguindo para a Bahia. Em sua autobiografia *Como e por que sou romancista* (1873), o escritor cearense fala das fortes impressões deixadas por aquela viagem e de lembranças de sua terra.

Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense. (ALENCAR, 1953, p. 52)

O romance *O sertanejo* (1875) possui caráter especial para José de Alencar, por fazê-lo relembrar suas origens, como relata no trecho que segue: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão da minha terra natal.” (ALENCAR, 1953, p. 27).

A natureza, como esclarecemos no capítulo anterior, será narrada com especial dedicação. As paisagens áridas do sertão em sua “vasta planura que se estende a perder de vista” (ALENCAR, 1953, p. 30), que mesmo diante da severidade do clima “aí se encontram, semeados pelo campo, touceiras erriçadas e as carnaúbas. Sempre verdes, ainda quando não cai do céu uma só gota de orvalho, estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e perseverança.” (ALENCAR, 1953, p. 32)

É nessa paisagem árida, sob um “sol ardentíssimo” (ALENCAR, 1953, p. 30) que encontramos o vaqueiro.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espêso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, ao morrer o dia, reboa entre os mugidos das reses, voz saudosa e plangente do rapaz que abóia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra. (ALENCAR, 1953, p. 30).

E somos apresentados ao herói sertanejo, Arnaldo:

Era 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. (ALENCAR, 1953, p. 36).

Apesar de ser o herói do romance, Arnaldo possui habilidades essenciais do herói de origem clássica. Atributos como força, coragem, honra e destreza, sempre foram qualidades presentes no herói helênico, sendo estas características tomadas de empréstimo por Alencar. Como ocorre desde a epopeia, o herói enfrenta grandes perigos e executa proezas que sustentarão a sua singular posição. Os sucessos em suas façanhas são marcados por uma série de proezas que Arnaldo executa com mestria. A primeira atitude heroica acontece ao salvar D. Flor do incêndio na mata:

O corpo desmaiado resvalou pelo flanco do baio, mas não chegou a cair. Um braço robusto o suspendeu quando já a fralda do roupão de montar arrastava pelo chão.

Apenas o sertanejo conheceu o perigo em que se achava a donzela, rompeu-lhe do seio um grito selvagem, o mesmo grito que fazia estremecer o touro das brenhas, e que dava asas ao seu bravo campeador.

No mesmo instante achava-se perto da moça, a quem tomara nos braços. Para salvá-la era preciso voltar antes de fechar-se o círculo de fogo, que já o cingia por todos os lados com exceção da estreita nesga de terra por onde acabara de passar.

Arrojou-se o mancebo intrepidamente nessa voragem. Estreitando com o seu braço direito o corpo da donzela cujo busto envolvera em seu gibão de couro, com um leve aceno da mão esquerda suspendia pelas rédeas o bravo campeador que, de salto em salto, transpôs aquelas torrentes de fogo [...] (ALENCAR, 1953, p. 38-39).

Antes que todos os outros percebessem, Arnaldo pressente o perigo da queimada

e, estando sempre atento à segurança de D. Flor, pode antecipar-se ao perigo e com grande habilidade e coragem evitar uma desgraça.

Ocorre, assim, no decorrer do romance uma sucessão de aventuras que consolidarão o título de herói ao protagonista. Mas, para ter sucesso, heróis como Arnaldo devem possuir habilidades que o diferenciem dos demais homens, como sua destreza em ler os sinais da natureza, podendo rastreá-los:

Ao passar por eles observava sua fisionomia, tão inteligente e franca para ele, se não mais do que a face do homem; e lia nesse diário aberto da natureza a crônica da floresta. Uma folha, um rasto, um galho partido, um desvio da ramagem, eram a seus olhos vaqueanos os capítulos de uma história ou as efemérides do deserto. (ALENCAR, 1953, p. 94)

Escutar sons a uma longa distância, sendo possível identificar o local onde se encontra determinada pessoa, é o que ocorre quando Arnaldo está à procura de Aleixo Vargas, através do pitar deste homem; Arnaldo sabe exatamente onde encontrá-lo:

Quedou-se o sertanejo com o ouvido atento aos menores rumores que vinham do lado onde pitavam. Nada lhe escapou, nem o roçar do corpo pela casca do pau, e os chupos dados ao tubo do cachimbo, nem o grosso ressonar, que pouco depois substituiu aqueles primeiros ruídos.

Da sua escuta deduziu o sertanejo o quanto lhe convinha. Ficou sabendo que o cachimbar era o próprio Aleixo Vargas, cujo assoprado pitar ele conhecia tanto como o ronco nasal do dorminhoco. Gizou o ponto da floresta em que se achava o sujeito, e com tal exatidão que lá iria de olhos fechados em linha reta. Finalmente formou-se na certeza de que tinha seguro o homem, cujo sono espregueitava dali mesmo e sem mover-se.

Não admira, pois, que em resultado de sua observação ele dissesse para si:
- Está no angico da grota! (ALENCAR, 1953, p. 73-74).

Ainda enumerando as habilidades do sertanejo, o escritor cearense chama atenção para a maneira pela qual Arnaldo locomove-se com extrema facilidade na mata e como a conhece como a palma de sua mão: “Arnaldo conhecia todas as árvores da floresta, como conhece o vaqueiro as reses de sua fazenda, e ao 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.” (ALENCAR, 1953, p. 74).

Assim como Manuel Canho, Arnaldo de *O sertanejo* também é órfão de pai. Em ambos os casos, o pai é um herói do qual o jovem aprende o ofício e busca honrar sua lembrança mesmo depois de sua morte. A fidelidade do herói é sem dúvida uma característica relevante, pois estes, assim como seus pais, João Canho e Louredo, servem com admiração e respeito os homens aos quais seus pais serviam. Bento Gonçalves é padrinho de Manuel Canho; para Arnaldo, a pessoa do capitão-mór Gonçalo Pires Campelo é tida como um pai: “–

E tu sabes que o capitão-mor é a sombra de meu pai neste mundo.” (ALENCAR, 1953, p. 62).

Quando Manuel Canho torna-se órfão, encontra nos cavalos uma nova família que o compreende. Manuel aprende com estes a sabedoria de sua terra. Em *O sertanejo*, Arnaldo ainda possui o afeto da mãe, mas encontra também na figura misteriosa do velho Jó não apenas um amigo, mas um guia com quem busca aconselhamento.

Seguindo esta linha de pensamento, propomos neste tópico uma análise dos aspectos relevantes da formação do herói Arnaldo, de *O sertanejo*. Buscaremos na obra características marcantes como: a atitude honrada de Arnaldo; os ideais que norteiam sua conduta heroica; a sua postura submissa diante da mulher amada; a subversão desse amor que leva o herói a atitudes questionáveis; a descrição natural; a perfeita harmonia do sertanejo com a natureza; a coragem e a constante realização de proezas que servirão para validar o *status* heroico do protagonista.

4.1.1 Atos cotidianos e domésticos

Outro aspecto que chama atenção nas duas obras alencarinas e que as diferenciam das grandes epopeias homéricas é o fato das questões que envolvem os heróis brasileiros serem meramente domésticas ou pessoais. As ações e disputas que envolvem Arnaldo e Manuel Canho são o que Boechat nomeia de “uma trama histórica que, ademais, fica destituída, por si mesma, de grandiosidade a partir da trama da própria figura central” (BOECHAT, 2003, p. 123). Apesar de mostrarem habilidades que superam as do homem comum, suas ações são voltadas para seus interesses próprios e de cunho extremamente cotidiano.

Vejamos algumas situações às quais nos referimos. Em *O gaúcho*, a obra é iniciada com uma situação familiar que ocasiona o assassinato do pai, resultando no drama, que permanece dentro deste núcleo. O drama de Manuel Canho é pessoal e de aspecto extremamente doméstico; com efeito, nada de grandioso resultará do desenrolar dessa situação.

Ao tratarmos de heróis como Aquiles, percebemos que suas ações são grandiosas, pois impactam a organicidade de seu mundo: como quando Aquiles decide não participar mais da Guerra de Tróia; ou mesmo, por não aceitar a determinação de Agammenon de tomar-lhe como espólio de guerra a bela Briseis. Sua escolha afeta toda a guerra e o seu resultado, podendo levar os troianos à vitória; ou como diria Lukács, neste mundo em sua perfeita

organicidade, todos os indivíduos são ligados uns aos outros por uma linha imaginária, por este motivo suas ações tem maiores consequências, refletindo em todo seu universo.

Como na sua decisão inicial, na qual Aquiles fica ciente de que se entrar na Guerra de Tróia morrerá com toda honra e glória de um guerreiro, mas, se optar por não ir terá uma vida longa e cheia de virtudes, Aquiles decide participar da guerra, e será sua escolha decisiva para o sucesso grego.

Quando voltamos nosso olhar para *O sertanejo*, percebemos que a trama gira em torno da família do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e alguns poucos que o cercam. Arnaldo tem uma atitude claramente egoísta, pois suas ações são determinadas apenas por seus interesses pessoais, como o seu amor por D. Flor, seu respeito pelo capitão-mor e sua vontade de viver recluso. Como exemplo, tomemos a situação que ocorre no primeiro capítulo, intitulado “O comboio”, no qual o capitão-mor retorna do Recife para a fazenda Oiticica, acompanhado da esposa D. Genoveva, sua filha D. Flor de uma escolta de peões e valentões. Arnaldo, mesmo sendo orientado a ficar na fazenda, acompanhou, secretamente, a comitiva durante toda a viagem, com o objetivo de garantir a segurança de D. Flor. Ao fazer isso, o herói opõe-se à vontade e às ordens do capitão-mor, guiando-se apenas por sua vontade individual. Tal comportamento, rebelde, surge desde o início para asseverar o espírito indolente do herói, que busca sua independência e liberdade diante das determinações sociais. Vejamos o trecho que segue, no qual o capitão-mor ordena a Arnaldo que traga ou diga onde se encontra o velho Jó, para que este fosse julgado conforme a sua justiça, pois era acusado de todos de ter colocado fogo na mata.

- Arnaldo sabe onde está o velho Jó?
 - Sei, sr. Capitão-mó, respondeu o mancebo com a voz firme e sustendo francamente o olhar do velho.
 - Vai dizer-nos aonde; ou vai trazê-lo a nossa presença para evitar aparato de prisão e suspeita de fuga.
 - Nem um nem outra cousa posso eu, meu senhor.
 - Mas é um rapaz estonteado. Manda-lhe o Capitão-mór Gonçalo Pires Campelo...
 - [...]
 - Atreve-se a desobedecer-nos? Disse Campelo, contendo a borrasca prestes a desabar.
 - Se vossa senhoria obrigar-me.
 - Pois manda-lhe o capitão-mór Gonçalo Pires Campelo que vá imediatamente buscar o velho Jó e trazê-lo aqui à nossa presença.
- O velho proferiu essas palavras com a solenidade de que ele costumava revestir-se nas ocasiões graves, e com o olhar que fazia tremer a vista aos mais valentes. Arnaldo, em cujo olhar perpassou uma sombra de melancolia, levantou a cabeça e cruzou o olhar sereno com o irado lampejo do velho:
- Ao senhor capitão-mór Gonçalo Pires Campelo, digo-lhe eu, Arnaldo Louredo, que não! (ALENCAR, 1953, p. 131-132)

Como fica evidenciado no trecho acima, apesar do imenso respeito que possui pelo capitão-mór, Arnaldo sabe da inocência do velho Jó e se mantém fiel à ideia de protegê-lo, mesmo que para isso tenha que levantar a ira do capitão-mór Gonçalo Pires Campelo. Portanto, notamos que o universo da obra é restrito às situações ocorridas a partir das ações de Arnaldo e como impactam naquele ambiente doméstico da família e da fazenda.

Observamos que Alencar não deixa de lado sua veia para o romance histórico, tendência recorrente em suas obras e que pode ser observada no trecho abaixo, em que o autor faz alusão ao período no qual se insere a narrativa de *O sertanejo*, passada no final do século dezessete, sendo a pecuária responsável pela ocupação de grandes fazendas, como a da Oiticica, no sertão nordestino:

Datava de fim do século dezessete a primeira fundação da herdade ou fazenda, como já então se entrava a chamar esses novos solares que os fidalgos de fortuna iam assentando nas terras de conquista, à semelhança do que outrora o haviam feito no reino outros aventureiros, também enobrecidos pelo valor e pelas façanhas. O gado de várias espécies, que os primeiros povoadores tinham introduzido na capitania do Ceará, se propagara de um modo prodigioso pelo nosso sertão, coberto de ricas pastagens. (ALENCAR, 1953, p. 53)

São estas considerações que criam um panorama do período, reforçando a ambientação e o momento histórico em que decorrerá a trama. Podemos concluir com as observações acima que, as ações do herói alencarino impactam em um núcleo doméstico, afetando apenas a família e os participantes da trama; tal aspecto, portanto, daria as suas ações um caráter pouco grandioso. As consequências destas ações não afetam a sociedade como um todo, pois o universo em que vivem os heróis do romance se tornou por demasiado extenso e fragmentado, não sendo possível a integração do homem com o todo como ocorre na epopeia.

Esse mesmo aspecto seria retomado por Boechat em sua obra *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção* (2003), ao referir-se às considerações de Araripe Júnior sobre a obra *O gaúcho*, nas quais o estudioso considera que

[...] seja inconsciente ou mesmo intencionalmente, Alencar nos apresenta um “herói” problemático. Pouco grandiosa é a questão de Manuel Canho: a morte do pai, motivo de vingança por anos alimentada, é, senão ocasional, doméstica e não menos grandiosa que sua participação também – também por motivo meramente familiar, por fidelidade ao padrinho – na trama histórica que lhe serve de fundo. (BOECHAT, 2003, p.123)

No entanto, podemos considerar que apesar de obras como *O gaúcho* e *O sertanejo* mostrarem as ações de seus heróis como domésticas e de repercussão pouco grandiosa, não devemos esquecer que as duas obras como um todo, mesmo tratando de

regiões específicas, atingem o universal, pois os dramas humanos apresentados, como o amor, vingança, honra, cobiça, orgulho, entre muitos outros, extrapolam as fronteiras do ambiente doméstico sendo possível identifica-los em todas as épocas e regiões.

Milan Kundera, em seu livro *A arte do romance* (2009), trata dessa tendência universalizante do estilo kafkiano, no qual encontramos apoio para nossas considerações. Conforme Kundera, essa tendência pode-se configurar de duas formas: a primeira seria o desenvolvimento de temas microssociais, como família e escritório, proporcionando uma ampliação desse tema de modo a desenvolverem as dimensões gigantescas de um universo; a segunda seria a tendência da temática ser universal; essa universalização faz com que um morador de Praga ou Paris, nos tempos atuais, leia e não se assuste com o romance, pois os sentimentos desenvolvidos lhe são familiares. Neste aspecto, assevera Kundera sobre a tendência universalizante, e que a podemos considerar para a obra alencarina, pois “[...] representa uma possibilidade elementar do homem e de seu mundo, possibilidade historicamente não determinada, que acompanha o homem quase eternamente.” (KUNDERA, 2009, p. 101)

Portanto, podemos dizer que, as obras alencarinas e seus dramas heroicos, saltam do regional para o universal, por apresentarem sentimentos, dramas pessoais, que são possibilidades elementares dos indivíduos, independentes de seu tempo, logo, acompanham uma humanidade sempre presente. Torna-se esta característica – a dilatação dos temas microssociais que levam à universalização – apenas um dos muitos aspectos que ressaltam a grandiosidade da obra do escritor cearense, apoiando sua consagração na literatura brasileira.

4.1.2 Desnívelamento social

Ao analisarmos mais detidamente a obra, podemos notar que dentro do enredo de *O sertanejo* (1875) a narrativa ganha força graças ao que Boechat chama de “desnívelamento nas posições” (p. 72), uma temática recorrente em outras obras do autor cearense como *O guarani* (1857) e *Til* (1872).

A desigualdade das posições sociais torna-se tensão que movimentará os dramas. Em *O sertanejo*, Arnaldo é filho de vaqueiro, seu amor por D. Flor, a filha do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, é impossível devido a sua posição social. Apesar de na infância terem sido amigos de brincadeira, não se concebe neste núcleo social a relação amorosa entre ambos. Apesar de não ser uma relação possível, Arnaldo alimenta por D. Flor um sentimento

de proteção e posse. Observemos o trecho abaixo, quando Arnaldo é tomado pelo ciúme ao ver o adereço de flores que adornam o seio do roupão de D. Flor; estas flores lhe foram dadas por Marcos Fragoso, pretendente da jovem:

Arnaldo, vendo aquelas flores que ainda mais formosa tornavam a donzela, sentiu o coração trespassado.

- Tire estas flores! Disse ele, ajoelhado junto ao estribo e com a voz suplicante.

- Por quê? perguntou a donzela.

- Têm veneno! balbuciou o sertanejo.

- Devéras! tornou D. Flor com um riso de mofa.

Arnaldo ergueu-se de um ímpeto, e antes que pudesse dominar o violento impulso de sua alma, arrancara da cabeça do seio da donzela as flores, que arrojou ao chão, e esmagou com a ponta da bota, como se fossem um réptil venenoso. (ALENCAR, 1953, p. 282)

É na impossibilidade da realização deste amor que Arnaldo encontra-se num verdadeiro conflito. Sua casta social impede seu casamento com D. Flor, mas seu amor pela jovem não pode permitir que esta se case com outro. O aspecto do amor, em sua impossibilidade, devido a uma posição social diferente, é recorrente na obra alencarina. Algo semelhante ocorre em *O guarani* (1857): Peri vê em Ceci a personificação de uma Santa, tornando-se devoto, escravo de seus caprichos. Apesar de Peri ser de origem nobre, pois é “filho de Ararê, primeiro de sua tribo” (ALENCAR, 2012, p. 128), e como tal, tornou-se após a morte de seu pai o chefe dos Goitacás, “o mais forte de todos os guerreiros” (ALENCAR, 2012, p. 129), no mundo de Ceci ele é apenas um selvagem que serve a família.

4.1.3 A importância do vaqueiro: uma casta diferenciada

Como representante nato do Brasil, Alencar elege o vaqueiro, homem símbolo da região nordeste. Sua importância para a cultura nordestina marca as mais diversas obras literárias. Em *O sertanejo*, Arnaldo é o típico vaqueiro, “sertanejo da gema” (p. 316), “que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.” (ALENCAR, 1953, p. 27)

Seu temperamento, arredio e solitário, faz com que assuma uma postura que em muito não concerne com a realidade paternalista do período. Pois toma suas decisões e faz suas próprias escolhas, mesmo indo de encontro do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. Como vimos anteriormente, Arnaldo vive conforme sua ideologia, não obedecendo também às ordens do braço direito do capitão-mor, o feitor Agrela; este comportamento reforça a rebeldia do herói e sua indisposição em atender as ordens do capitão-mor.

Segundo Ivone Cordeiro Barbosa, em seu artigo “História social do sertão na obra de José de Alencar” (1978), essa aparente indiferenciação social entre o vaqueiro e sua chefia manifesta-se também por uma proximidade do vaqueiro com aquele que exerce o poder na fazenda, o capitão-mor, que é como um pai para o vaqueiro Arnaldo: “dessa forma é que se estrutura um sentimento de poder que é conferido à condição social de vaqueiro, obscurecendo o seu caráter subordinado dentro da estrutura social, e criando uma aparente igualdade.” (BARBOSA, 1978, p. 50)

Arnaldo é filho do vaqueiro que antes era responsável pela morada da Oiticica, função hereditária, passada de pai para filho; espera-se então de Arnaldo que assuma, quando atingir certa idade, a função de seu pai como vaqueiro da fazenda. Mas este não é o desejo de Arnaldo, pois prefere ser livre e viver nas matas do sertão. Todavia, a necessidade de manter-se próximo a D. Flor e sua família de modo a protegê-los faz com que aceite a função, mesmo a contragosto. Mostra-se nesse aspecto o embate do homem com a “segunda natureza”, que nada mais é do que as convenções sociais que o impelem a uma adequação com a comunidade:

Por isso, depois do que acontecera, não teve ânimo de contrariar de novo e tão próximo o desejo do capitão-mór. Prestou-se a desempenhar por algum tempo o emprego de vaqueiro, do qual o afastavam os seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir a qualquer homem por obrigação e salário. (ALENCAR, 1953, p. 202)

Percebemos que ao longo da obra, a história é construída baseada na tensão constante entre o vaqueiro Arnaldo e o capitão-mor, embate que simboliza a luta entre duas culturas, a sertaneja, nascida no coração do sertão e a colonizadora. Os sinais da rebeldia de Arnaldo surgem para evidenciar a luta de um povo por sua identidade própria, reforçando o caráter nacionalista da obra alencarina. Os constantes confrontos e a recusa de Arnaldo em submeter-se aos mandos do capitão-mor apoiam outro aspecto relevante do período, seria este “[...] o caráter autoritário e paternalista da sociedade sertaneja.” (BARBOSA, 1978, p. 53)

Todavia, o herói romanesco não se adapta a essas convenções, buscando uma vida longe da sociedade que não o aceita como é. Tal situação faz com que o herói se afaste ainda mais, pois é apenas na solidão da mata que se sente realmente acolhido.

E buscou no recôndito da floresta a sua malhada favorita. Era esta jacarandá colossal...

Alí costumava o sertanejo passar a noite ao relento, conversando com as estrelas, e a lama a correr por estes sertões das nuvens, como durante o dia vagava ele pelos sertões. (ALENCAR, 1953, p. 64)

É observável na obra alencarina que a função de vaqueiro possui um status diferenciado dos demais homens da fazenda. Principalmente por ser Arnaldo o afilhado do capitão-mor, gozando, em alguns momentos, de uma tolerância maior: “O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda”. (ALENCAR, 1953, p. 203)

Conforme Boechat, o status diferenciado do vaqueiro é revelado em alguns hábitos observáveis na narrativa. Como exemplo, podemos citar as festividades da quartinção e da ferra, pois estas se relacionam diretamente com a sua atividade. Consolida-se ainda em *O sertanejo* a relevância da atividade pecuária no seu período histórico, resgatada por Alencar, na construção do sertão pastoril e na experiência de ocupação pela pecuária no passado daquela região.

Outro aspecto relevante é o fato das ações do vaqueiro serem diretamente ligadas à honra de seu senhor. Seu sucesso e proezas na corrida elevam ou denigrem a imagem do capitão-mor. Neste aspecto, a honra do herói está diretamente ligada à de seu líder, o que é bastante retratada, por exemplo, na obra de Walter Scott, na qual o cavaleiro presta vassalagem ao rei e seus atos são responsáveis por enobrecê-lo. Logo, podemos avaliar que ocorre no herói alencarino uma assimilação do herói medieval, principalmente no que concerne à relação cavaleiresca de vassalagem, que é retomada por Alencar nas obras *O gaúcho* e *O sertanejo*. Sobre esta influência medieval, diz Antonio Candido: “[...] instalados no papel de elemento simbólico da pátria, prontos para o retoque decisivo que os românticos lhes darão, assimilando-os ao cavaleiro medieval, embelezando os seus costumes, emprestando-lhes comportamento requintado e suprema nobreza de sentimentos.” (CANDIDO, 1999, p. 42)

Nota-se que a participação direta do proprietário nas atividades e festividades que se ligam diretamente à lida do vaqueiro confere maior prestígio a esta função, “em decorrência, ‘enobrece’ a condição social do vaqueiro, prática que pode ser considerada bizarra, uma extravagância, mas também uma forma de generosidade e de boa vontade com os subalternos” (BARBOSA, 1979, p. 50). O fato do próprio chefe vestir-se à vaqueira, ressalta o orgulho nordestino e a importância do seu principal representante, o próprio vaqueiro.

Havia naquela época entre os abastados criadores da província essa bizzarria de se vestir de couro à sertaneja, e associarem-se assim por mero recreio às lidas dos vaqueiros, cujo ofício desta arte enobreciam. (ALENCAR, 1953, p. 197)

Podemos concluir, portanto, que o vaqueiro, apesar de agregado, possui um status social diferenciado dos demais empregados da fazenda. Tal importância assevera-se, especialmente, na representatividade da função de vaqueiro na cultura nordestina. Pois diversos aspectos, os hábitos diários, como as festividades, o modo de vestimenta do fazendeiro e a posição de associado na fazenda são ligados à vida do vaqueiro.

4.1.4 Dualidade conflituosa

Como já salientado nos capítulos anteriores, o cerne do herói romanesco é sua dualidade conflituosa, advinda de sua inadequação com o mundo. Assim como Manuel Canho, Arnaldo não se sente confortável com a vida na fazenda, buscando na mata o isolamento pelo qual anseia, pois constatamos o sentimento constante de fuga ocasionado pela insatisfação de Arnaldo com o meio social:

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

Aí no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como repousasse no puro regaço da mãe pátria acariciado [...] (ALENCAR, 1953, p. 64)

Mas existem laços sentimentais que o forcem a retornar ao convívio humano, são estes: o sentimento de honra e dever que dispensa ao capitão-mor; o carinho por sua mãe Justina; e principalmente o amor que alimenta por D. Flor. Serão estes sentimentos que darão movimento às suas ações e influenciarão as suas escolhas. Configura-se o destino do herói romanesco, que vive em meio aos anseios de sua alma e as expectativas sociais. Pois Arnaldo não anseia pela posição, a função de vaqueiro da fazenda Oiticica, mas é impelido por respeito ao capitão-mor. O carinho que tem por sua mãe, faz com que sempre retorne para vê-la, assim como o amor por Dona Flor faz com que o vaqueiro se submeta às suas vontades. Podemos dizer que, nas relações de oposição, configura-se o herói do romance: um embate constante do indivíduo com o mundo, de sua alma com a sociedade. A dualidade em Arnaldo se configura nesta relação conflituosa, do amor por estas pessoas – D. Flor, sua mãe e o capitão-mor –, suas expectativas para o vaqueiro, e o desejo do vaqueiro em viver solitário e recluso na mata, longe da vida na fazenda.

Essa constante inadequação ocasiona um sentimento de desencanto no indivíduo heroico, que busca fugir do mundo que lhe causa tormento; tal fuga se dá no retorno ao meio

natural, visto pelos românticos como refúgio que aproxima o homem da sua origem pura, não contaminado pela sociedade.

Os primeiro vislumbres desmaiavam no céu o azul denso das noites dos trópicos; e para as bandas do nascente já estampavam-se os toques diáfanos e cintilantes da safira.

A frescura deliciosa das manhãs serenas do sertão no tempo do inverno derramava-se pela terra, como se a luz celeste que despontava trouxesse da mansão etérea um eflúvio de bem-aventurança. (ALENCAR, 1953, p. 196)

O trecho acima revela o painel natural criado por Alencar, efetivando-se a representação de uma natureza bucólica que transborda de imagens etéreas repletas de pureza e luminosidade, reforçando a temática romântica ao apresentar a natureza como ideal capaz de purificar e ligar o homem à sua própria libertação.

A fuga para um mundo transcendente e puro pode ser identificada na fuga para a natureza, todavia, também se revela na fuga através da morte, que torna possível a libertação do herói de suas angústias e tormentos. Tal aspecto fica evidenciado nos finais de *O gaúcho* e *O guarani*, em que a indefinição do destino dos heróis deixa aberta a possibilidade de se atingir o divino.

Observemos os dois finais: primeiro em *O guarani*, no qual “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...” (ALENCAR, 2012, p. 392)

E agora o final de *O gaúcho*:

Ouviu-se um anseio, um estridor de ramos partidos, o baque de um corpo no fundo do algar, o estrupido de um galope ao longe e a voz formidável do ciclone cobriu todos esses pequenos rumores. Súbito, porém, como se o filho do pampa só houvesse deixado as estepes nativas para buscar o gaúcho e leva-lo ao deserto, a natureza quedou-se. Cadáver depois da tremenda agonia. (ALENCAR, 1953, p. 392)

Notamos que ambos os finais trazem a sugestão de um destino. Mas um aspecto ficará marcado: o da libertação do herói. O herói destes finais – de *O gaúcho* e *O guarani* - transcende ao conquistar o amor desejado. Pode essa transcendência ocorrer seja na possibilidade de seguir em direção ao horizonte tendo nos braços a mulher idolatrada ou mesmo quando lança-se no olho de um tufão, buscando por fim as dores que o atormentam.

4.1.5 Proezas

Como observamos ao analisar *O gaúcho*, será o rol de aventuras e proezas vivenciadas e superadas pelo herói necessárias para que se afirme o seu status. Com Arnaldo

não é diferente, pois logo no primeiro capítulo o vaqueiro mostra seu valor ao salvar da queimada a jovem D. Flor.

Através de uma sucessão de desafios, nos quais Arnaldo mostra suas habilidades, Alencar chama atenção para a sagacidade e inteligência deste homem bruto do sertão, sendo estas características que lhe darão grande vantagem. Como primeiro exemplo, tomemos o momento inicial do livro, no qual, já citado anteriormente, Arnaldo mostra coragem, força e destreza ao salvar D. Flor. Mas o herói não fica limitado a estas ações, Arnaldo vai mais além, buscando o verdadeiro causador da queimada, que tenta colocar a culpa de tal ação criminosa no velho Jó. O herói interpreta os sinais na mata, antecipando-se aos homens do capitão-mor, antes que eles cheguem ao velho Jó:

- Não é cólera que te ameaça, é a vingança de um inimigo traiçoeiro que deitou fogo à mata da fazenda, e o fez de maneira que as suspeitas recaem sobre tí. O velho sacudiu os ombros.
- Eu conheci os sinais de um rasto apagado no lugar onde começou o incêndio; e já sei de quem é esse rasto. Mas na fazenda o ignoram; e não faltará quem lance a culpa ao velho Jó. (ALENCAR, 1953, p. 61)

É também, na situação da emboscada, no capítulo VIII, que Arnaldo continua a dar provas de sua inteligência. Pois o vaqueiro, percebendo a movimentação estranha na fazenda de Marcos Fragoso, passa, juntamente com a ajuda de seu amigo Jó, a acompanhar os movimentos do grupo:

Arnaldo recomendara especialmente ao velho que observasse os movimentos de Luiz Onofre e de sua bandeira; pois suspeitava da vinda dessa gente, embora fosse tão natural que o Fragoso, tendo de atravessar o sertão de Inhamuns ainda infestado de índios brabos, se munisse de uma escolta maior do que trouxera do Recife. (ALENCAR, 1953, p. 269)

Marcos Fragoso é filho do coronel Fragoso, antigo vizinho do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, que possui uma fazenda na região chamada Bargado. Ao visitar a fazenda da Oiticica, encanta-se por D. Flor, passando, assim, a tencionar a mão da jovem. Sentindo seu orgulho ferido por não ter o consentimento do capitão-mor, Fragoso monta uma emboscada com o objetivo de sequestrá-la. Arnaldo antecipa-se ao sórdido plano de Fragoso e com astúcia o impede. Para deter o grupo de bandeiristas responsáveis pelo sequestro, Arnaldo conta com o apoio de Jó, que coloca no vinho dos bandidos o “tinguí”, responsável por causar letargia, o que dá tempo suficiente para Arnaldo capturar todos os capangas:

Sabendo que a gente da escolta fora tinguizada pelo velho, Arnaldo estremeceu:
- Envenenados? Todos?...

- Tontos apenas. Deixa-os dormir descansados, e daqui a uma hora acordarão um tanto moídos e nada mais.

[...]

O couro foi imediatamente cortado em correias, com que o sertanejo peou de pés e mãos a toda a escolta, inclusive a Rosinha, passando em seguida, ele e Jó, a amordaçá-los pelo mesmo sistema. (ALENCAR 1953, p. 277-278)

Para Valéria de Marco em seu livro *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar* (1993), sagacidade e inteligência também ficam evidenciadas no herói de *O guarani*, pois, “Peri conquista a sua condição de herói onipresente não apenas por sua força, mas, sobretudo, por sua inteligência e por sua condição de depositário do saber acumulado por sua raça” (2004, p. 14)

Assim, capítulo após capítulo, o herói de *O sertanejo* é construído. Acrescentado às qualidades como coragem, vigor, destreza e inteligência, há também um coração sensível e humano. Tal aspecto torna-se evidente em diversos momentos, como nos cuidados e proteção dedicados pelo vaqueiro ao velho Jó, a quem carrega nos braços para um novo esconderijo no qual ficará protegido:

- [...] pois vim encontrar uma cilada, que nos armaram. Mas felizmente cheguei a tempo.

- É preciso que abandones por algum tempo esta cabana, Jó. Tornou o sertanejo com tom resolutivo.

- Faz o que te peço, Jó; afasta-te destes sítios ao menos por alguns dias, até esquecer o perigo por que passou a casa e teus moradores.

Proferindo estas palavras o mancebo cingiu os rins do velho com os braços, e carregou-o aos ombros por um largo trato, até dentro da mata e o pousou em uma cepa de gameleira. (ALENCAR, 1953, p. 62-63)

O jovem sertanejo se compadece do índio cativo: “o terrível Anhamum, nome que na língua indígena significa ‘irmão do diabo’” (ALENCAR, 1953, p. 307). Filho da nação Jucá, o guerreiro foi feito prisioneiro pelo capitão-mor, durante as bandeiras. Eis o trecho que exalta a bravura deste chefe índio:

Desamparado pelos seus, o formidável guerreiro defendeu-se como um tigre, e só rendeu-se quando o número dos inimigos cresceu a ponto de submergi-lo. Então mandou o capitão-mór amarrá-lo de pés e mãos, e conduzi-lo a Oiticica, onde foi metido no calabouço. (ALENCAR, 1953, p. 308)

Apesar de Arnaldo não ter participado da bandeira, observou todo o embate, passando a admirar o valente Anhamum. O jovem possuía uma opinião singular para o período, quanto ao direito dos índios. Acreditava que estes só estavam lutando por terras, que eram suas originalmente, e também por sua liberdade. Por isso, ao saber que o guerreiro seria torturado, para servir como exemplo e incutir terror nos demais índios, Arnaldo decidiu ajuda-

lo a fugir:

Arnaldo conduziu o selvagem fora da caverna sem trocar uma palavra, ali apontou-lhe a floresta, pronunciando uma palavra tupi:

- “Taigoara!”

O rapazinho não sabia a língua dos selvagens, mas retivera algumas palavras e uma delas era essa, que significa “livre”.

O selvagem com um dente de seu colar de guerra sarjou a pele, fazendo uma marca simbólica por cima do peito esquerdo e afastou-se proferindo uma palavra cujo o sentido Arnaldo ignorava.

- “Coapara”. (ALENCAR, 1953, p. 310)

Arnaldo ajuda o guerreiro a fugir e com isso conquista um amigo, e será essa amizade decisiva para a derrubada de Marcos Fragoso e a vitória do capitão-mor no cerco à sua fazenda. Outro momento que ressalta o bom coração do vaqueiro é a história de como tornou-se amigo da onça que aparece na Oiticica. Para o espanto de todos, “apareceu Arnaldo puxando pela orelha a um tigre enorme, que o seguiu gancheiro e humilde” (ALENCAR, 1953, p. 115). Questionado pelo capitão-mor, Arnaldo narra a história de como conquistou a companheira. Aconteceu que em um embate com o animal, meteu-lhe o palmo de ferro entre as costelas, tinha a intenção de matá-la,

[...] mas quando eu ouvi os cachorrinhos a grunhirem como se estivessem chorando, e reparei nos olhos que lhe deitava de longe a onça estendida no chão; lembrei-me que ela era mãe e ia deixar os filhos ao desamparo. Então não sei o que se passou cá em mim, que tirei leite da janaguba, curei a ferida e fui buscar água na cacimba para dar-lhe a beber e aos cachorrinhos. (ALENCAR, 1953, p. 125)

Como já observamos, é o conjunto de proezas responsável por asseverar o status heroico, no entanto, é através de ações que valorizam o seu bom caráter e sua humanidade que o herói irá conquistar aos poucos a simpatia do leitor.

Apesar de tantas proezas e demonstrações de coragem, o herói alencarino não é invulnerável ao amor. É no final do trecho da queimada que o leitor conhece o amor de Arnaldo pela filha do capitão-mor, o que pode, por um instante, mostrar a fragilidade deste filho indômito do sertão nordestino:

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

Indefinível era a unção desse olhar em que o mancebo embebia a virgem, como para reanimá-la com os eflúvios de sua alma, que toda se estava infundindo e repassando da imagem querida. Ninguém que o visse momentos antes, lutando braço a braço

com o incêndio, gigante contra gigante, acredita que esse coração impetuoso encerrasse um manancial de ternura, que fluía-lhe agora do semblante e de toda sua pessoa. (ALENCAR, 1953, p. 40)

É o coração a principal fraqueza dos heróis alencarinos; ocorre aí o embate entre a sua natureza misantropa e arredia e os sentimentos de amor e desejo, pois, para ter seu amor realizado, é necessário deixar de lado a vida solitária. Em contraposição, nos heróis de obras como a *Ilíada* e a *Odisseia*, Aquiles e Ulisses, respectivamente, não observamos tais momentos de fragilidade, mesmo em meio às desventuras; não percebemos o titubear do herói diante dos infortúnios. Observamos que seus traços de fraqueza não são evidenciados, não sendo identificadas dúvidas ou inseguranças interiores.

Segundo Lukács, tais aspectos como o de não aparentar fraqueza, inseguranças ou mesmo fragilidade, devem-se ao fato do herói epopeico não ter dúvidas, pois este herói vive em um mundo de perfeita harmonia com o todo; não havendo perguntas em um universo para o qual todas as respostas já estão dadas.

4.1.6 Natureza

Assim como Manuel Canho, Arnaldo possui uma íntima ligação com a natureza. A relação harmoniosa surge com o objetivo de mostrar a tentativa de resgatar a ligação do homem com o todo. Não encontrando na sociedade algo que atenda aos seus anseios de integração será na mata do sertão de Quixeramobim que Arnaldo sentir-se-á em casa:

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

Aí, no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mão pátria acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplendida dessas cascatas de estrelas. (ALENCAR, 1953, p. 64-65)

Como observado no capítulo anterior, ao analisarmos *O gaúcho*, vemos o homem e o meio, refletidos um no outro, pois a alma do herói molda-se ao pampa, o que permite uma relação de perfeita harmonia. *O sertanejo* é, pois, um sobrevivente da rudeza da terra e da aridez do seu clima. No trecho que se segue, Alencar descreve a paisagem sertaneja:

Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto, como chamavam poeticamente os indígenas. Pela vasta planura que se estende a perder de vista, se erriçam os troncos ermos e

nus com os esgalhos rijos e encarquilhados, que figuram o vasto ossuário da antiga floresta.

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

O sol ardentíssimo coa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poente os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos. (ALENCAR, 1953, p. 30-31)

Ao final, após uma página e meia de rica descrição da paisagem sertaneja, o autor acrescenta, “estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança.” (ALENCAR, 1953, p. 32), qualidades imanentes ao sertanejo, que diante da dureza de sua terra e privações de seu clima, persevera. Segundo Olívio Montenegro (1938), Alencar “[...] procurou criar o homem não à sua própria semelhança, mas à semelhança da sua paisagem, disforme como a natureza que ele inventa.” (MONTENEGRO, 1938, p. 42-43).

Existe um contínuo esforço de Alencar para descrever a vida na fazenda da Oiticica em um tom bucólico,

Raiava uma formosa madrugada.

Ao primeiros vislumbres desmaiavam no céu o azul denso das noites dos trópicos, e para as bandas do nascente já estampavam-se os toques diáfanos e cintilantes da safira.

A frescura deliciosa das manhãs serenas do sertão no tempo do inverno derramava-se pela terra, como se a luz celeste que despontava trouxesse da mansão etérea um eflúvio de bem-aventurança.

A Oiticica, assim como em geral as vivendas campestres, despertavam sempre ao primeiro anúncio do dia; e a labutação jornalreira começava ali ainda com o escuro. Nesse dia porém madrugara mais do que de costume.

Quando o sino da capela bateu as matinas, e segundo uma usança militar observada nessa e em outras fazendas, com o rufos do tambor e os clangores da trombeta souo o toque da alvorada, já havia na herdade rumor e agitação, especialmente para o lado da cavalaria. (ALENCAR, 1953, p. 195)

Harmoniosamente, as ações humanas e a natureza são ordenadas em torno das atividades da pecuária, o que, segundo Raymond Williams, “é parte da tradição literária associar as sociedades pastoris a uma forma de vida simples e natural, à inocência e à harmonia, de forma que a ordem social termina por se confundir e aparecer como parte de uma ordem social mais ampla – a ordem natural.” (WILLIAMS, 1989, p. 45)

Ainda ressaltando as relações em *O sertanejo* – como o cavalo para o gaúcho, o boi é símbolo do vaqueiro, ganhando enorme proeminência, devido à sua importância econômica e colonizadora do sertão nordestino. Torna-se o boi não apenas o emblema do ofício do vaqueiro, mas de toda uma cultura, sendo sua importância constantemente lembrada por Alencar. No capítulo III, intitulado “O Dourado”, Alencar dará especial atenção ao animal, símbolo do sertão, ao apresentar o famoso boi Dourado:

Era um boi alto e esguio. Seu pelo isabel na cor, longo fino e sedoso, brilhava aos raios do sol com uns reflexos luzentes, que justificavam o nome dado pelos vaqueiros ao lindo touro. Em vez das largas patas e grossos artelhos dos animais de trabalho, ele tinha as pernas delgadas e o jarrete nervoso dos grandes corredores. (ALENCAR, 1953, p. 219)

Dourado torna-se famoso no sertão de Quixeramobim, pois em sete anos não se conheceu vaqueiro que lhe pudesse colocar a mão. Será Arnaldo o primeiro, o que lhe proporcionará grande fama: “Aquele boi que ele tinha ao arção da sela, era o seu triunfo como vaqueiro, pois quando ele o apresentasse, todos o proclamariam o primeiro campeador, e sua fama correria o sertão.” (ALENCAR, 1953, p. 243)

Mas essa montería, como era chamado o evento de fazer corrida com o boi, tem mais valor para Arnaldo do que o fato mesmo de pôr a mão no animal; será também a vitória sobre seu rival, Marcos Fragoso, que também se empenha em capturar o animal e com isso impressionar D. Flor e o Capitão-mor:

Aquele boi era mais ainda; era o prazer que D. Flor ia ter vendo o valente barbatão marcado com seu ferro: era a humilhação de Marcos Fragoso, cujas bravatas o tinham irritado; era finalmente a satisfação do velho capitão-mor, que se encheria de orgulho com a proeza do seu vaqueiro. (ALENCAR, 1953, p. 243)

Esse dado simbólico está presente em diversas localidades do nordeste brasileiro, sendo responsável por alimentar o imaginário popular, como o do boi Dourado. O capitão-mor relata a fama do animal e a lenda que se criou baseada nele:

- Boi, sim! Afirmou capitão-mor por sua vez admirado da estranheza do licenciado. Então o que pensavam os senhores? É um boi destemido e que tem zombado dos melhores vaqueiros deste sertão. Há sete anos que ele apareceu, e até hoje não houve quem lhe gabasse de pôr a mão no Dourado. (ALENCAR, 1953, p. 215)

O animal passa a ser apresentado com orgulho pelo fazendeiro, como um troféu que representa a força e o poder de sua raça sertaneja: “O capitão falou com tamanha ufania, como se as proezas do animal se contassem entre os brasões de sua fidalguia sertaneja. Nisso mostrava bem que era cearense da gema.” (ALENCAR, 1953, p. 215).

Será na vaquejada de gado bravo ou montería, que Arnaldo mostrará grande habilidade. Alencar chama atenção para a mestria do herói, ao descrever a corrida de Arnaldo na mata fechada, façanha característica do vaqueiro sertanejo.

Essa corrida cega pelo mato fechado é das façanhas do sertanejo mais admirável. Nem a destreza dos árabes e dos citas, os mais famosos cavaleiros do velho mundo;

nem a ligeireza dos guaicurús e dos gaúchos, seus discípulos, são para comparar-se com a prodigiosa agilidade do vaqueiro cearense.

Aqueles manejam os seus corcéis no descampado das estepes, dos pampas e das savanas; nenhum estorvo surge-lhe avante para tolher-lhe o passo; eles desfraldam a corrida pelo espaço livre, como o alción que transpõe os mares.

O vaqueiro cearense, porém, corre pelas brenhas sombrias, que formam um inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipó, 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 momento pode afundar-se em um tremedal ou erriçar-se em um abrolho. (ALENCAR, 1953, p. 240)

Para Alencar, tamanha demonstração de destreza mostra-se única diante do grau de dificuldade que a vegetação da região impõe, o que conferiria ao vaqueiro um status superior, mesmo ao compará-lo aos mais hábeis cavaleiros de outras culturas, não esquecendo o gaúcho.

Neste momento da monteria, o caráter da honra fica evidente através de dois feitos. No primeiro, ao ser questionado por Alina o motivo de não ter ido campear com os demais, o herói esclarece que não é digno de um vaqueiro campear um animal em um espaço fechado, por isso evita entrar na corrida inicialmente:

- Não gosto destas caçadas. Campear é no largo, onde o boi acha mundo para fugir; e não fechá-lo como num curral para ter o gosto de o matar depois de cansado. Um vaqueiro não sofre isto. Aqui está a razão por que aqui fiquei, Alina. (ALENCAR, 1953, p. 228)

Mas ao ver que Marcos Fragoso permanecia na monteria e poderia ter sucesso em seu intento, Arnaldo arroja-se na corrida, “todavia ficara de observação, porque se Marcos Fragoso, se mostrasse capaz de pegar Dourado, ele propunha-se a arrebatá-lo a satisfação deste triunfo [...]” (ALENCAR, 1953, p. 232). Por isso, lança-se Arnaldo na carreira, e tal é seu brado na arrancada que o boi Dourado reconhece ao ouvi-lo.

Como ressaltamos, o que Arnaldo busca não é a vitória sobre o boi bravo, mas sim, sobre Marcos Fragoso. E este objetivo é por ele alcançado, deixando Marcos Fragoso para trás na corrida, fazendo-o desistir da perseguição. Mas Arnaldo continuará sozinho perseguindo o boi Dourado e, ao final, dará uma segunda demonstração do seu caráter honrado:

Emparelhou o sertanejo seu cavalo com o boi, e passando o braço pelo pescoço deste, continuaram assim a corrida por algum tempo ainda. Afinal o boi parou; conheceu que fugia de balde, já tinha na cabeça o laço que o vaqueiro lhe passara rapidamente.

Arnaldo prendendo a ponta do laço ao arção da sela, tirou o boi para o limpo, a fim de orientar-se e ver o rumo em que ficava a colina escolhida para o ponto de parada da comitiva. Surpreende-o a impassibilidade de Dourado que permanecia grave e taciturno.

[...]

Isso levou-o a examinar o boi para verificar, se ficara ferido ou estropiado na carreira como acontece frequentemente. O Dourado estava são; mas triste e abatido. Grossa lágrima, porventura arrancada por algumas vergôntea que lhe ofendera a pupila, corria da pálpebra.

Arnaldo acreditou que o Dourado chorava. [...]

O sertanejo ficou pensativo. Aquele boi que ali tinha ao arção da sela, era o seu triunfo como vaqueiro [...]

Entretanto quando o mancebo ergueu a cabeça, o movimento de generosa simpatia e fraternidade que despertara na alma a tristeza do boi vencido, tinha alcançado dele um sacrifício heroico. Resolvera soltar Dourado.

Nenhum outro homem, dominado por tão veemente paixão, seria capaz desse ato. Mas o amor de Arnaldo vivia de abnegação eram esses os seus júbilos. (ALENCAR, 1953, p. 242-243)

Como Manuel Canho, Arnaldo é pura abnegação com os seus animais. Neste aspecto ele supera o herói da epopeia, pois, heróis como Aquiles, buscam a glória eterna, a consagração de seu nome, e para isso sacrificam a sua própria vida. Os heróis de *O gaúcho* e *O sertanejo* colocam seu amor pela natureza à frente de honrarias e glórias, baseando seus ideais de vida no respeito à natureza e aos animais.

Assim como evidenciado em *O gaúcho*, a ligação entre o herói e o cavalo é íntima. Em *O sertanejo*, não é diferente, e apesar da relação de admiração e respeito do vaqueiro em relação ao boi, será o cavalo seu companheiro de todas as horas: “– Tudo aprende o homem, quando não lhe falta coragem. O cavalo deste sertão de Quixeramobim caminha o dia inteiro, como um ramo de juá, e só bebe água quando encontra a cacimba. Aonde há mais valente campeão?” (ALENCAR, 1953, p. 81).

Não se compreende esse milagre de destreza senão pela perfeita identificação que se opera entre cavalo e cavaleiro. Unidos pelo mesmo ardente estímulo eles permutam entre si suas melhores faculdades. O homem apropria-se pelo hábito dos instintos do animal; e o animal recebe um influxo da inteligência do homem, a quem associou-se como seu companheiro e amigo. (ALENCAR, 1953, p. 240-241)

Como ressalta Alencar, a destreza do vaqueiro deve-se à harmonia entre cavaleiro e cavalo, que trabalham em precisa consonância:

Esses dois assim intimamente ligados no mesmo intuito, formando como o centauro antigo um só monstro de suas cabeças, separam-se quando é mister para tornarem-se pequenos e passarem onde não caberiam juntos. Cada um cuida de si unicamente, certo de que o outro basta-se; mas ambos aproveitam da observação do companheiro, e reúnem seus esforços no momento oportuno.

É assim que explica-se a rápida percepção, que chega a ponto de parecer impossível, e a prontidão ainda mais prodigiosa do movimento com que o cavalo e o cavaleiro se esquivam aos embates, e sulcam por entre a floresta emaranhada, como o golfinho por entre as vagas revoltas do oceano. (ALENCAR, 1953, p. 241)

A relação de perfeita simbiose entre cavalo e cavaleiro é constantemente retomada

por Alencar; e assim como acontece em *O gaúcho*, o escritor faz menção ao mito do centauro, no intuito de asseverar a conexão que existe entre o vaqueiro e seu cavalo: este se move em perfeita sincronia com o seu cavaleiro, como se o cavalo fosse apenas uma extensão do corpo daquele.

4.1.7 As diferentes temporalidades: epopeia e romance

Chamamos atenção para as diferentes temporalidades que se configuram na epopeia e no romance, sendo o tempo uma categoria responsável por aspectos relevantes da formação heroica. Na epopeia, o tempo será utilizado, apenas, para assinalar as novas aventuras dos seus heróis. Seja na *Odisseia* ou na *Ilíada*, o tempo apresentar-se-á sem datas, sem definições. O tempo da epopeia é um tempo que não se percebe: heróis como Odisseu passam anos fora de casa e quando finalmente conseguem retornar parece que fisicamente não se passou nem um ano sequer. Os heróis epopeicos não envelhecem, os anos não passam e sua imagem termina cristalizada como seres semidivinos que são.

Na tragédia algo diferente ocorre, o herói é mais humano, os Deuses não estão mais fisicamente presentes em seu cotidiano, o estado e as leis começam a se sobrepor ao mito e o homem passa a sentir a sua humanidade. Em meio às suas dúvidas e questionamento, Édipo lança-se ao mundo após banir-se de sua terra. Acompanhamos na Trilogia Tebana seus infortúnios e os sinais de sua velhice até o momento final, em Colono, no qual o herói simplesmente desaparece diante de Teseu, deixando os que ali estavam presentes estarecidos.

Diante das muitas possibilidades de temporalidades, o estudo da categoria tempo, no romance, tornou-se um verdadeiro desafio. Dentro de diversas temporalidades, é importante observar como o tempo, uma categoria da realidade, será assimilado em sua inserção na narrativa e como esta influencia a ação heroica em José de Alencar. Em *Tempo* (1992), Benedito Nunes realiza estudos das categorias do espaço e do tempo, baseados nas suas ações e desenvolvimento nos gêneros epopeia e tragédia. Em uma breve retomada aos primeiros estudos, Nunes nos apresenta o pensamento aristotélico, que faz distinção entre o tempo do espetáculo e o tempo da ação imitada – objeto da mímese.

No século XVIII, Goethe e Schiller reinterpretem os preceitos aristotélicos, nos quais a narração se fixa no passado e o poeta dramático permanece imóvel no presente. Ambos os estudos mostram a tentativa de distinção entre a epopeia e a tragédia. Mas é Lessing quem promoverá uma intersecção temática, desenvolvendo uma ação comum aos

dois, impondo a esses gêneros um vínculo material com o tempo. Kant, por sua vez, acrescentou a seus estudos as funções de espaço e tempo enquanto condição *a priori* da sensibilidade – pensamento no qual o tempo seria uma categoria dominante, e sob a dependência desta o espaço se organizaria.

Segundo Benedito Nunes, “o tempo é um saber espontâneo, não reflexivo, mas prático, que se torna extremamente difícil traduzir em conceitos” (1992, p. 346); essa colocação assevera a dificuldade que temos de conceituar uma categoria tão difusa e fugidia.

Para Henri Bergson, em seu livro *Matéria e Memória* (2006), o passado sobreviveria sob duas formas: em mecanismos motores ou em lembranças independentes. O estudioso trouxe novas luzes para os fenômenos surpreendentes da memória individual. O seu maior cuidado é o de entender as relações entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente, a confluência da memória e da percepção. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo que profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. Torna-se a memória um dispositivo fundamental para ativar os mecanismos, que intensificam as vivências do protagonista. Sem sua atuação, as experiências de vida, seriam por si só, vazias.

Percebemos, assim, que desde a tragédia, o herói começa a sentir o peso do tempo, seja de forma cronológica ou psicológica: o herói não está mais preso a um estado ideal. Sua história, suas dores, angústias e melancolias o fazem muitas vezes viver deste passado. É o que ocorre com Manuel Canho, uma alma torturada pela lembrança da morte de seu pai. O tempo passou para aquela criança que perdeu sua inocência e tornou-se um indivíduo taciturno, mas o sentimento de dor e vingança permanece ao longo de doze anos. Em *O sertanejo*, Arnaldo conversa com Jó e relembra um momento ideal de sua infância no qual ele e D. Flor eram camaradas de brincadeiras. D. Flor se tornou moça e Arnaldo um homem, eles cresceram e com isso as relações sociais se modificaram. Ela passa a ser uma dama e Arnaldo considerado apenas um agregado da fazenda. Tal circunstância não agrada a Arnaldo causando-lhe revolta e a tentativa de busca de um período de inocência que não é mais possível e que só pode ser recuperado através da memória.

4.2 A ironia do herói romântico

O conceito de ironia suscita diversos tipos de interpretação, tornando-se necessário um afunilamento. O estudo da ironia como termo literário, principalmente a forma

como é trabalhada na obra *Teoria do romance* (2000), de Lukács. Como não podemos deixar de lembrar, as raízes do estudo sobre a ironia encontram-se em Sócrates: a “ironia socrática” (MASSAUD, 2004, p. 246) baseia-se no modo como Sócrates habitualmente se diminuía e elevava aqueles que desejava refutar, dizendo assim o oposto do que pensava, desta maneira, Sócrates leva o seu interlocutor a entrar em contradição.

Para estudiosos como Nicola Abbagnano (2007), a ironia também seria conhecida sob uma segunda forma fundamental, responsável por caracterizar um dos conceitos essenciais do Romantismo Alemão, baseando-se,

[...] no pressuposto da atividade criadora do Eu absoluto. Identificando-se com o Eu absoluto, o filósofo ou o poeta é levado a considerar a realidade mais concreta como uma sombra ou um jogo do Eu, a subestimar a importância da realidade, não tomá-la a sério. (ABBAGNANO, 2007, p. 585).

Na epopeia moderna, a ironia é a configuração do embate entre o homem e o mundo, que se efetiva na busca do indivíduo romântico por um sentido subjetivo, em um universo objetivado. Logo, o herói romanesco “sai a campo” (LUKÁCS, 2000, p. 91) em um mundo que não atende aos seus anseios, sendo a luta deste indivíduo fadada ao fracasso, diante da impossibilidade de se configurar um sentido em um mundo no qual a essência da totalidade da vida não é mais possível.

Em *O gaúcho*, Manuel transparece a incongruência desse mundo diante da dualidade homem-sociedade. Desde o calvário de sua infância, Manuel entra em confronto com os homens, o que o leva a ter uma vida de aventuras, em um mundo inessencial, “- Hoje em Jaguarrão; e daqui a oito dias, Deus sabe onde! Talvez contigo, pai, lá em cima, murmurou o gaúcho engolfando os olhos no límpido azul do céu.” (ALENCAR, 1953, p. 33). O gaúcho é um viajante, vive em um mundo onde o sentido não está dado; este indivíduo não nasce herói, e seu destino não está traçado.

Observa-se, neste pensamento, que o romance move-se dentro de uma contradição, sendo este aspecto responsável por proporcionar sua objetividade. É esta incapacidade de sentir-se completo, que segundo Lukács (2000), advinda da eterna busca por sentido, na qual encontra-se o herói, que faz com que sua condição torne-se irônica.

É esta incapacidade de completude que torna o herói do romance irônico, pois a alma heroica anseia por uma substancialidade que a vida não pode oferecer. Este indivíduo entra em confronto com o mundo que se apresenta fragmentado. Assim, o herói evade-se do mundo exterior, torna-se solitário ‘E no novo Mundo, ser homem significa ser solitário’.” (LUKÁCS, 2000, p. 34).

Torna-se a ironia “a objetividade do romance” (idem, 2000, p. 93); seu conteúdo expressa sua intenção normativa, pois a história do romance é a história da consolidação da ironia.

O herói alencarino surge como a representação do herói romanesco; através de uma atitude solitária, Manuel Canho nega a sociedade que o cerca, sendo os sentimentos conflituosos que envolvem este herói a própria essência da ironia: ou uma “[...] alma exilada da sociedade humana” (ALENCAR, 1953, p. 151).

O mesmo acontece com Arnaldo em *O sertanejo* (1875), como a representação de um herói recluso que busca uma vida solitária sem aceitar as convenções sociais nas quais o homem é naturalmente inserido; e assim o vaqueiro afirma: “- Procuo o sertão, e moro nele para estar só.” (ALENCAR, 1953, p. 127). Arnaldo vive sob seus próprios ideais; prefere a companhia da mata e dos animais à convivência com os outros homens. Evita assim o ofício de vaqueiro, cargo, este, ocupado por seu pai anteriormente. No trecho abaixo, Arnaldo tenta convencer o capitão-mor de que não se adequa ao serviço de empregado da fazenda e que deseja sua liberdade, ao que o capitão-mor enfatiza:

- Sua obrigação era ficar na Oiticica donde ninguém se arreda sem nossa licença.
 - Uma vez já pedi permissão ao sr. capitão-mór para dizer-lhe que eu não pertencço ao serviço da fazenda. Não sei lidar com homens; cada um tem seu gênio: o meu é para viver no mato. (ALENCAR, 1953, p. 127)

Apesar de prezar por sua liberdade, como certifica Alencar: “[...] filho do deserto, livre e indômito como o cervo das campinas [...]” (ALENCAR, 1953, p. 109), Arnaldo vê-se na situação de assumir o ofício de vaqueiro para poder ficar mais próximo de Dona Flor.

Em concordância com Manuel Canho, Arnaldo também não se vê casado e preso a uma relação homem-mulher; este pensamento fica evidenciado no trecho abaixo:

- Não sei o que é viverem duas criaturas da mesma vida e unirem-se para sempre; nem o saberei nunca.
 - Por que não hás de saber, Arnaldo? Para que tenho criado em minha casa, como filha, a Alina, senão para dar-te nela uma boa mulher, como tu a mereces? Justa ainda não te disse?
 - Morrerei só, como tenho vivido, replicou o mancebo com vivacidade. (ALENCAR, 1953, p. 125)

Alencar expressa em seus heróis agrestes e taciturnos uma complexa relação do indivíduo com o meio social, o período histórico e os objetos que o circundam, evidenciando um olhar irônico permanente da condição humana, visto que os componentes que envolvem esta totalidade inessencial são responsáveis por configurar o mundo no qual os elementos são

estranhos entre si. Conforme Schlegel, a “Ironia é a forma do paradoxo.” (1997, p. 28), pois,

[...] se apresentam o infortúnio e a contradição, dado que, por um lado, o sujeito que entrar na verdade e traz consigo o desejo da objetividade; mas, por outro lado, não consegue se libertar desta solidão e retraimento em si mesmo [...] (HEGEL, 2001, p. 83)

Desta forma, Manuel Canho e Arnaldo buscam dar ao mundo exterior algum sentido, o da sua subjetividade. Mas terminam por reconhecer a impossibilidade do seu ideal, pois o mundo apresenta-se em oposição a esses ideais: “[...] na medida em que configura a realidade como vencedora, a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante do seu adversário derrotado [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 87).

No romance, a ironia configura-se como a desesperança da luta, portanto, através de Arnaldo e Manuel Canho a ironia se efetiva na incapacidade que possuem estes heróis de configurar em seu mundo uma substancialidade que a vida não lhes pode oferecer; assim, evadem-se do mundo social para um mundo de aventuras, tornando-se solitários, “e no novo Mundo, ser homem significa ser solitário.” (LUKÁCS, 2000, p. 34).

Em síntese, *O sertanejo* é uma obra criada de acordo com o projeto nacionalista de Alencar que objetivava retratar as mais diversas regiões brasileiras e seus principais representantes, mas, assim como *O gaúcho*, *O sertanejo* pertence a uma segunda fase da obra alencarina, pós 1865, período no qual a narrativa do autor se apresenta em um tom mais melancólico e taciturno, em oposição à primeira fase, em que se percebe maior positividade, nas cores e formas de retratação dos seus caracteres.

Concluimos, assim, que esta segunda fase proporcionou a elaboração de enredos e personagens mais sombrios: capazes de atitudes que levam o leitor a questionar o caráter do herói. Constatamos que outros aspectos mostraram-se relevantes na caracterização do herói do romance alencarino e no trabalho de análise em relação aos tipos heroicos representados em outros momentos da literatura, como, por exemplo, na epopeia e na tragédia gregas.

Entre os aspectos analisados, identificamos alguns que o aproximam do modelo heroico apresentado na epopeia e que foram disseminados nas literaturas posteriores, são estes: a honra; coragem; fidelidade; habilidades que superam as dos demais homens; sentimento de proteção dos mais fracos; e aproximação da natureza, esse status será confirmado, assim como no herói epopeico, por uma série de proezas.

O herói do romance alencarino distancia-se do modelo solar da epopeia, pois suas ações possuem um caráter mais doméstico; o indivíduo apresenta atitudes individualistas e egoístas baseadas no seus interesses pessoais e ideais próprios, tornando suas escolhas, por

vezes, questionáveis; o herói não se adequa à sociedade e suas convenções, tornando-se solitário e misantropo, buscando na evasão do mundo e retorno à natureza um sentido para sua vida. Através dessa inadequação, portanto, configura-se a ironia do herói, que nada mais é do que o embate constante do protagonista com o mundo. Arnaldo é um homem do povo, no entanto, diferencia-se dos demais homens por suas habilidades e casta diferenciada; o tempo apresenta-se de forma diferenciada para o herói do romance, pois percebe-se sua passagem, ao contrário da epopeia, na qual não se percebe a passagem do tempo e seu heróis parecem cristalizados, pois aparentemente não envelhecem.

Concluimos que o herói de José de Alencar apresenta-se como uma amálgama de qualidades presentes nos indivíduos heroicos dos mais diversos períodos, não apenas das epopeias e tragédias, mas também das novelas do período medieval.

5 CONCLUSÃO

É inegável a importância histórica da obra de José de Alencar para a formação do nosso sistema literário e da cultura brasileira. Ao instituir seu projeto de valorização do elemento nacional, Alencar buscou recuperar um passado desconhecido para o povo brasileiro. O autor cearense elege a figura do índio de *O guarani* (1956), como herói símbolo representativo desta nação. Alencar procura no mito a força necessária para desenvolver uma narrativa fundante. Conforme Mircea Eliade (1972), “o mito conta uma história sagrada; que relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (p. 11). Este é o intuito do romance indianista alencarino, construir, através do mito indígena, a lenda de fundação de uma nação, instaurar no herói selvagem o brasileiro em sua origem, um indivíduo do qual as gerações futuras poderiam orgulhar-se. A atitude de retomada de um passado áureo é uma tendência recorrente no movimento romântico, pois através do resgate da tradição, o romântico evoca um passado ingênuo, que ainda não teria sido corrompido pelo pensamento racionalista. O escritor romântico volta-se em direção ao passado, para conviver com um mundo místico e puro.

O retorno ao passado do seu povo nasce dentro do projeto alencarino de consolidar o espírito nacionalista. Para tanto, o autor recorre aos mitos e tradições não apenas de sua cultura, pois é inegável a influência de outras tradições na obra de Alencar. Leitor confesso de grandes escritores como Balzac, Chateaubriand, Cooper, Victor Hugo, Walter Scott, dentre muitos outros, José de Alencar sentia-se à vontade em relatar o efeito destes romances na sua alma, tendo também buscado nos cronistas dos tempos coloniais, informações necessárias para a construção de seus romances. No entanto, apesar de influenciado por escritores franceses e americanos, Alencar ressalta que sua obra jamais poderia ser uma cópia servil destes escritores, já que o Brasil se apresentaria dentro de uma situação histórica diferenciada do contexto europeu. Neste período, o Brasil nascia para a independência, o que não permitiria que os seus sentimentos fossem os mesmos dos europeus:

A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se de seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece em contato com outros povos. (ALENCAR, 1953, p. 34)

Esta colocação leva-nos a refletir sobre o processo que se configurou neste período, o de consolidação do romantismo, pois, Alencar instaurou, através do processo de “transmigração” (BOECHAT, 2003, p. 30) o nacionalismo literário, o que permite admitir o

contato com literaturas maiores, dialogando com narrativas estrangeiras, ao mesmo tempo que afirma uma literatura própria. Este pensamento entra em conformidade com a colocação de Tânia Carvalhal (1986), ao lembrar que “a obra literária não está isolada” (p. 48), esta faz parte de um enorme sistema de correlações.

Apesar de eleger, inicialmente, o índio como representante nacional, Alencar reconhece que este não seria a única via de afirmação da nossa literatura. Propõe-se, desta forma, apresentar as diversas regiões brasileiras e seus legítimos representantes. Neste pensamento instaura-se o romance regional, no qual estão inseridos *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875). Com o índio Alencar funda o mito heroico brasileiro, mas é através de indivíduos heroicos como Arnaldo e Manuel Canho, que este tipo de herói se consolida.

Mas, não se pode esquecer que a obra alencarina atende a uma característica do romance de seu período, a tendência idealizante de seus heróis. Como observamos anteriormente, este mesmo movimento é identificado nos heróis epopeicos e medievais, que são exaltados apenas por seus valores, aumentando e distorcendo suas qualidades, se for necessário. Portanto, através do seu caráter imaginativo, Alencar concretiza em suas obras, tomando por base o romance histórico, uma pintura hiperbólica de seus universos e seus heróis, sendo fiel ao idealismo exacerbado, característico do romantismo.

O mito do herói é representado nas mais diversas culturas, pois todos os povos possuem em sua história a presença de indivíduos que se destacam dos demais. Seu nascimento deu-se com o mito, em um período no qual realidade e mito se confundiam. O mito é, para as sociedades primitivas, uma narrativa fundante, responsável por ordenar sua sociedade: “[...] o mito é a manifestação primordial de uma determinada concepção de Mundo, o mito é, para quem o vive como forma de realidade [...]” (CRIPPA, 1975, p. 17). Passamos a compreender o mito como uma estrutura fundamental, vital, pois compõe o ser das coisas, ajudando a definir significações e valores para o homem e o universo em que vive. Concluímos que o mito heroico prolifera através de narrativas orais, com o intuito de dar sentido ao mundo. Mas, este, só passaria a consolidar-se como fonte de criação literária a partir do momento em que, segundo Ramnoux (1977), deixasse de desempenhar sua função organizadora na sociedade, passando a ser reproduzido em variantes romanescas.

Reconhecer a origem do mito heroico na narrativa literária permitiu-nos uma melhor compreensão de algumas obras classificadas como pertencentes à epopeia, à tragédia e ao romance para averiguar as qualidades inerentes ao herói destes períodos e o quanto ainda podemos identificar do herói epopeico, no herói do romance alencarino.

Concluimos que, assim como o herói da epopeia, o herói do romance alencarino é: honrado; corajoso; destemido; possui, apesar de ser de uma forma diferenciada do herói grego, um *status* de destaque diante dos outros homens, este advém tanto da sua posição de gaúcho como Manuel Canho ou vaqueiro no caso de Arnaldo, quanto de suas habilidades que superam os demais homens. Para o herói da epopeia, seu destino já está traçado, as respostas já estão dadas pelos deuses, por isso toda busca é apenas uma aparência de busca. O mundo da epopeia é orgânico e familiar. Essa íntima ligação consagra-se na ação do herói que luta por uma coletividade e as consequências de suas ações refletem em todo o universo epopeico. Mas, Manuel Canho e Arnaldo não fogem à regra; como o cavaleiro medieval, os heróis alencarinos possuem um elevado caráter, não tolerando injustiças e traições, por isso são sempre inerentes as suas ações a proteção dos fracos, das donzelas e dos injustiçados.

Os heróis do romance se distanciam dos da epopeia em diversos aspectos: o herói do romance é ideológico, vive conforme seus próprios preceitos, sendo indiferente ao fato de algum destes ideais entrarem em oposição com a sociedade em que vive; diferentemente ao herói da epopeia, no qual sua vontade está condicionada aos aspectos que regem o seu mundo, não sendo possível na epopeia, o herói entrar em confronto com sua sociedade. Os fortes ideais do herói do romance fazem com que este possua atitudes marcadas pelo individualismo e pelo egocentrismo; a inadequação também surge de ideais diferenciados, pois o indivíduo do romance alencarino não se adequa ao meio social no qual está inserido. Tal relação faz com que se isole, tornando-se misantropo, mas, é importante ressaltar que esta relação do herói com o mundo desejado e o mundo real se dá de forma conflituosa, tornando seu caráter combativo; é nesta dualidade do ser com o mundo que se configura a ironia romântica, o constante embate do mundo objetivo com o mundo subjetivo do herói.

A diferença também se dá quanto à origem: o herói do romance alencarino não apresenta mais a condição sobrenatural antes fundamental na epopeia. Sua origem é humana e seu status é de homem do povo, apesar de ainda assim, destacar-se dos demais homens por suas habilidades e coragem. O herói do romance é lançado em busca de aventuras em um mundo desconhecido; as respostas não estão dadas por isso deve buscá-las. Seu destino não foi traçado aprioristicamente como para o herói helênico; o sentido do mundo, que dá totalidade, foi perdido, esse rompimento faz com que o herói encontre-se em um eterno desacordo entre alma e mundo, por isso, o herói tenta reconstituir uma totalidade perdida do mundo homérico. Mas, essa totalidade não é mais possível e qualquer sinal de harmonia, no mundo do romance, é apenas uma ilusória aparência de totalidade.

Ressaltamos, no entanto, que não é intenção deste trabalho definir uma tipologia fechada do herói. Como já consideramos anteriormente, existe uma multiplicidade de tipos heroicos. O que objetivamos foi chamar atenção para alguns aspectos que mostraram-se constantes na configuração do herói, assim como ressaltar como o romance proporcionou um distanciamento dos modelos clássicos, proporcionando uma maior liberdade ao indivíduo. Percebemos que a função do herói, em seus diferentes momentos históricos, será norteadada pelas transformações sociais. No mundo ocidental, a transformação da obra de arte em mercadoria, fruto da industrialização capitalista, que leva a aflorar uma reversão no modo de representação anteriormente explorado. Segundo Kothe (1985), “A história do percurso do herói é o heroico percurso da própria História.” (p. 89).

Encerramos a análise dos heróis nos romances alencarinos, *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), a que se iniciou pela reflexão sobre a origem do mito, qual dá origem ao mito heroico literário. Reconhecemos que o herói do romance tem sua origem no mito heroico primitivo, todavia seu modelo instaura-se literariamente através das epopeias homéricas. Heróis como Aquiles, Ajax, Odisseu, dentre outros, serão referências para as literaturas ocidentais, que alimentarão a concepção de um herói nobre e corajoso, com atributos que o destacam dos homens comuns.

Todavia, ao fazermos um percurso do herói através de obras representativas da literatura ocidental, percebemos uma tendência no sentido de inverter alguns preceitos do herói apresentado no mundo helênico, principalmente no que concerne à harmonia e à organicidade que configuram-se na epopeia, pois, o romance “rompe a ideia de integração” (CANDIDO, 1981, p. 24), do homem com o mundo. Constatamos, através da análise de obras como *Lazarillo de Tormes* (1554), *Dom Quixote* (1605), *Diário do Subsolo* (1864) e posteriormente, nas obras *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), que o cerne do herói no romance é o embate entre homem e mundo, pois, “sua natureza é intrinsecamente contraditória” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 484). O indivíduo solitário busca adequação em um mundo em que não é mais possível a unidade do homem com o todo, assim, configura-se a relação de constante contingência entre o herói e a sociedade, entre o ideal desejado e o mundo efetivo.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ABREU, Mirhiane Mendes de. **Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar**. 2002. 195f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas-SP, 2002. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000290959>>. Acesso em: 10 Jul.2014.
- AFRÂNIO, Coutinho. **Introdução à literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Editora Almedina, 1979.
- ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960a. v. 4.
- _____. *Prólogo*. In: FREIXEIRO, Fábio. **Alencar: os bastidores e a posteridade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.
- _____. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 9.
- _____. **Sonhos d'ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 12.
- _____. *Bênção paterna*. In: **Sonhos d'ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v.12.
- _____. *Como e por que sou romancista*. In: _____. **O guarani**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 2v.
- _____. **O guarani**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **Iracema; Ubirajara**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v.8.
- _____. **O sertanejo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 16.
- _____. **Til**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- AMOROSO, Alceu Lima. **José de Alencar, esse desconhecido?** : introdução Iracema. Ed. do centenário. Brasília: MEC. Instituto Nacional do Livro, 1965.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANÔNIMO. **A epopeia de Gilgamesh**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. 21.ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Luizinha: perfil literário de José de Alencar**. Rio de Janeiro:

José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Iracema*, 1866. In: ALENCAR, José de. **Iracema; Ubirajara**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v.8.

_____. *O guarani*. 1888. In: ALENCAR, José de. **O guarani**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. 1.

ATAIDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. Curitiba: Ed. dos Professores, 1972.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1968.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. História social do sertão na obra de José de Alencar. **Revista de letra**, Fortaleza, v. 1, n.1, jan./dez. 1978. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl29%282%29_pagIniciais.pdf> Acesso em 08 Nov. 2014.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

_____. Entre o “poeta” e o “historiador”: a propósito da ficção histórica. **Signótica**, Goiania, n. 13, p. 11-26, jan./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7285/5155>>. Acesso em: 10 Jul.2014.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Imagens do romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Outras inquisições**. São Paulo: Globo, 2000.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1,3.
- _____. **Dicionário mítico etimológico**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CALMON, Pedro. *A verdade das minas de prata*. 1951. In: ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. 1.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia de bolso, 2002.
- _____. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamentos, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3. ed. – São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 1999.
- _____. **O romantismo no Brasil**. 2.ed.São Paulo: Humanitas, 2004.
- _____. ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARLYLE, Tomás. **Culto do herói, o heróico na história**. Lisboa: Guimarães Editores, 1841.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A prosa e ficção do romantismo*. In: GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959. v.1
- CARVALHAL, Tania. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CASASSANTA, Mário. *Alencar – um formador de brasileiros*. 1951. In: ALENCAR, José de. **Alfarrábio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 8.

CASCUDO, Luis Câmara. *O folclore na obra de José de Alencar*. In: ALENCAR, José de. **Lucíola; Diva**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 4.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500 - 1960)**. São Paulo: Edusp, 2004.v.1.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Ed. 34, 2010. 2v.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.v.2.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 19.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **A literatura no Brasil: era romântica**. 5.ed. São Paulo: Global, 1999.v.3.

CRIPPA, Adolph. **Mito e cultura**. São Paulo: Convivio, 1975.

DANTE, Alighieri. **A divina comédia**. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/A_divina_comedia_de_dante_alighieri.pdf>.

DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Diário do subsolo**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FACIOLI, Adriano. **A ironia: considerações filosóficas e psicológicas**. Curitiba: Juruá, 2010. 196 p.

FEIJÓ, Martin César. **O que é o herói?** São Paulo: Brasiliense, 1995.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1996.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Revisitando os mitos românticos da nacionalidade. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.91-101, jul/dez 2000. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=42&sid=13>> Acesso em: 10 Jul.2014.

FORSTER, Edward Morgan, 1879-1970. **Aspectos do romance**. 2 ed. São Paulo: Globo, 1998.

FREIXEIRO, Fábio. **Alencar: os bastidores e a posteridade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

FREYRE, Gilberto. *José de Alencar, renovador das letras e crítico social*. 1951. In:

ALENCAR, José de. **O tronco do Ipê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 10.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GRIECO, Agripino. *Alencar*. 1951. In: ALENCAR, José de. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 9.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUTIÉRREZ, Angela. O guarani a construção do mito do herói. **Revista de letra**, Fortaleza, v. 1, n. 1, 1978. Edições da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl29%282%29_pagIniciais.pdf> Acesso em 08 Nov. 2014.

HEGEL, Wilhelm. **Curso de estética**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2004, v. 4.

HELENA, Lucia. **A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HESÍODO. **Teogonia: trabalhos e dias**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HEYNEMANN, Cláudia B. **Floresta da Tijuca: natureza e civilização no Rio de Janeiro, século XIX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

HOMERO. **Iliada**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

_____. **Odisséia: Ítaca**. Porto Alegre. Rio Grande do Sul: L&PM, 2008, v. 3.

HOOK, Sidney. **O herói na história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

JAEGER, Werner. **Paideia: A formação do homem grego**. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JUNG, Carl G.; FRANZ, M. L. Von.; HENDERSON, Joseph L.; JACOBI, Jolandi; JAFFÉ, Aniela. **O homem e seus símbolos**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LOUSADA, Wilson. *Alencar e As minas de Prata*, 1951. In: ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 1.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

MARTINON, J. P. **O mito da literatura.** In: GENNIE, L. **Atualidade do mito.** São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.121-31.

MENDES, Oscar. *Apresentação.* In: ALENCAR, José de. **José de Alencar: romances indianistas.** Rio de Janeiro: Agir, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTELLO, Josué. *Uma influência de Balzac: José de Alencar, 1951.* In: ALENCAR, José de. **O sertanejo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. 16.

MONTENEGRO, O. **O romance brasileiro: as suas origens e tendências.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MORAIS, Eunice de. **Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda.** Curitiba: 2009.256f. Tese (Doutora em Letras) – Universidade Federal do Paraná, 2009. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/25776/Tese%20Eunice%20Morais%20-%20Versao%20final.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 Jul.2014.

MOTTA, Arthur. **José de Alencar: o escriptor e o político, sua vida e sua obra.** Rio de Janeiro: F. Briguiet; Cia Editores, 1921.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance.** Porto Alegre: Globo, 1929.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro: Imago 1992.

NUNES, Benedito. *A visão romântica.* In: GUINSBURG, J. **O romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

_____. Tempo. In: **Palavras da Crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PAOLINELLI, Luísa Marinho Antunes. **O romance histórico de José de Alencar.** Funchal, PT, 2004 Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade da Madeira, 2004. Disponível em: <<http://digituma.uma.pt/handle/10400.13/164>>. Acesso em: 09 Jun.2014.

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno.** São Paulo: Cultrix, 1972.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEIXOTO, Afrânio. *José de Alencar, 1929.* In: ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates.**

Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 14.

PELLOGGIO, Marcelo Almeida. Os modos dúbios do ser: o real e o contingente em José de Alencar e Machado de Assis. Marcelo Almeida Peloggio. **Signótica**, Goiania, v. 22, n. 1, p. 197-210, jan./jun. 2010. Disponível em:

<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/search/authors/view?firstName=Marcelo&middleName=Almeida&lastName=Peloggio&affiliation=&country>>. Acesso em: 10 Jul.2014.

_____. José de Alencar e a crítica realista. **Revista de estudos literários terra roxa e outras terras**. Lodrina, v. 16, set. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol16/TRvol16a.pdf> Acesso em: 05 Ago. 2014.

PIMENTEL, Osmar. *Um inventor de mundo novo*. 1951. In: ALENCAR, José de. **Til**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. 11.

PROENÇA, Cavalcante M. *Heróis para as grandezas*. In: **José de Alencar na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

QUEIROZ, Rachel. *José de Alencar*. 1951. In: **Iracema; Ubirajara**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v.8.

RAMNOUX, C. **Mitologia do tempo presente**. In: GENNIE, L. **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 17-28.

REGO, José Lins do. *José de Alencar e a Língua Portuguesa*, 1951. In: ALENCAR, José de. **Cinco minutos; A pata da gazela; A viuvinha; Encarnação**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. III.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SABINO, César. O guerreiro solitário: antropologias precursoras de José de Alencar. In: ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: HISTÓRIA E PATRIMÔNIO, 41, 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro. 2009, p. 41-62. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%20XXXI%20-%202009&pesq=sabino>> Acesso em: 25 Jun.2014.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. O mito como fonte de criação literária. **Perspectivas**, São Paulo, v.17-18, p. 249 – 246, 1994 / 1995. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/1987/1621>> Acesso em: 01 Dez. 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Prefácio*, 1951. In: ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 12.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. In: **O melhor do teatro grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 1986

STRAUSS, Claude Levi. **Antropologia estrutural dois**. 4.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VAN TIEGHEM, Paul. **El romanticismo en la literatura europea**. México: UTEHA, 1958.

VERÍSSIMO, José. **história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1969.

VERNANT, Jean-Pierre Vernant; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. A bela morte e o cadáver ultrajado, 1977. **Discurso**, São Paulo, n. 9, 1978.
Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846/40573>>. Acesso em: 20 Jun.2014.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1997.

WELLEK, René. *Romantismo*. In: **Conceitos de crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

_____. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 45.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.