

**ASPECTOS DA NACIONALIDADE E DA REGIONALIDADE EM  
O GAÚCHO (1870) E O SERTANEJO (1875), DE JOSÉ DE ALENCAR**

Kelly Cristina Medeiros Ferreira<sup>i</sup>  
Denise Rocha<sup>i</sup>

**Resumo**

O trabalho objetiva examinar as diretrizes do programa estético de José de Alencar (1829-1877) que considera a multiplicidade da região como necessária para a construção da unidade da paisagem literária do país, conforme se evidencia em seu texto “Bênção paterna” (1872). Para tanto, deve-se considerar que o escritor cearense produziu uma obra ampla e diversificada comprometida com tal construção. Ressalte-se que Antonio Candido (2007) classifica a literatura oitocentista no país como “empenhada”. Assim, diante da recente independência brasileira, o romance regionalista romântico esforça-se por cumprir um programa que exigia uma atitude afirmativa em relação à construção da identidade nacional. Nessa direção programática situam-se dois romances regionalistas alencarinos - *O Gaúcho* (1870) e *O Sertanejo* (1875) que integram o *corpus* desse trabalho. Por meio de uma leitura comparada analisam-se ambos, sobretudo, sob a perspectiva histórica de Sérgio Buarque de Holanda (2014) e Darcy Ribeiro (2006). As mencionadas narrativas de Alencar revelam as peculiaridades das propriedades rurais que descritas em termos literários conjugam realidade e imaginação e projetam certa harmonização entre as classes sociais, ainda que de forma ambígua; além disso, oferecem uma mostra de seus aspectos geográficos, históricos, sociológicos e culturais. Nesse ambiente, os protagonistas Manuel Canho e Arnaldo Loureiro, respectivamente, vivenciam experiências singulares em meio às culturas populares – gaúcha e sertaneja – com suas desigualdades sociais, músicas, festas, danças e costumes.

**Palavras-chave:** O Sertanejo, O Gaúcho, História, Cultura, Literatura.

**ASPECTS OF NATIONALITY AND REGIONALITY IN O GAÚCHO (1870) AND O  
SERTANEJO (1875), BY JOSÉ DE ALENCAR**

**Abstract**

He work aims to examine the guidelines of José de Alencar's aesthetic program (1829-1877), which considers the multiplicity of the region as necessary for the construction of the unity of the country's literary landscape, as evidenced in his text "Paternal Blessing" (1872) . For this, it should be considered that the writer from Ceará produced a large and diversified work committed to such construction. It should be emphasized that Antonio Candido (2007) classifies the nineteenth century literature in the country as "committed". Thus, in view of the recent Brazilian independence, the Romantic regionalist novel endeavors to fulfill a program that required an affirmative attitude towards the construction of the national identity. In this programmatic direction are located two regionalist novels alencarinos - *The Gaucho* (1870) and *The Sertanejo* (1875) that integrate the corpus of this work. Through a comparative reading, both are analyzed, especially from the historical perspective of Sérgio Buarque de Holanda (2014) and Darcy Ribeiro (2006). Alencar's narratives reveal the peculiarities of rural properties described in literary terms that combine reality and imagination and project some harmonization among social classes, although in an ambiguous way they also offer a sample of their geographical, historical, sociological and cultural activities. In this environment, the protagonists Manuel Canho and Arnaldo Loureiro, respectively, experience singular experiences amid the popular cultures – gaucho and sertaneja – with their social inequalities, music, parties, dances and customs.

<sup>i</sup> Instituição: Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: kelly\_mferreira@yahoo.com.br

<sup>i</sup> Instituição: Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: rocha.denise57@gmail.com

**Keywords:** The Sertanejo, The Gaucho, History, Culture, Literature.

## 1 – Introdução

O romance regionalista surge sob o signo do Romantismo no Brasil, em meados do século XIX, e objetiva construir a identidade nacional ao representar as particularidades das diferentes regiões brasileiras, como exemplifica o projeto estético empreendido, sobretudo, por José de Alencar (1829-1877). Para estudar tal vertente sob o viés histórico, faz-se necessário um recorte que possibilite uma reflexão mais aprofundada, assim sendo, esse artigo busca verificar duas obras regionalistas de José de Alencar – **O Gaúcho** (1870) e **O Sertanejo** (1875) - observando o cotidiano dos moradores das grandes propriedades rurais. Desse modo, o artigo divide-se em duas partes.

A primeira seção trata sobre as relações entre o regionalismo romântico e José de Alencar e, para tanto, ressalta o empenho dos românticos em descrever as paisagens brasileiras como expressa o escritor cearense no prefácio a **Sonhos d’Oiro** (1872) intitulado “Bênção paterna”. Um fragmento do referido texto serve de epígrafe e introduz o tema principal a ser discutido nessa seção – a consciência alencarina sobre o papel do escritor em face do período histórico de formação da nacionalidade brasileira. Deste modo, Alencar, considerado o maior expoente da estética romântica, publicou quatro obras regionalistas. Além das mencionadas há **O tronco do ipê** (1870) e **Til** (1871). Todas proporcionam a observação do viés histórico através da descrição de aspectos, como o cotidiano dos habitantes menos afortunados da fazenda, as festas e os costumes da época. Por esse motivo, seguem sumariamente inventariados. Além disso, compreende-se que essa visão geral, apesar de sucinta, serve para corroborar o projeto estético alencarino enquanto ideia que esboça o viver do povo.

A segunda parte, por sua vez, aprofunda a questão-tema acima proposta através de uma reflexão sobre o paratexto “Bênção paterna” e o texto **O nosso cancioneiro** empregados com o fito de esclarecer pontos sobre seu projeto e/ou defender-se de críticas lançadas por desafetos políticos e literários. Não se pode olvidar que o autor de **Iracema** (1865) ainda que deputado pelo Partido Conservador recriminava o imperador, como o comprovam, por exemplo, **Ao imperador**: cartas políticas publicadas entre 1865 e 1866. Inicialmente assinadas por Erasmo e posteriormente assumidas e rubricadas por Alencar. Já **O nosso cancioneiro** compõem-se de quatro cartas endereçadas ao amigo Joaquim Serra, trata-se de um ensaio literário sobre o pensamento crítico-estético alencarino sobre a construção da nacionalidade, realizada por meio da valorização das tradições, do costumismo e do historicismo.

## 2 – O Projeto Estético de José de Alencar e o Romance Regionalista

“Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo.” (JOSE DE ALENCAR, 2000, p. 8)

Em “Bênção paterna”, prefácio de **Sonhos d’Oiro** (1872) José de Alencar expõe sua concepção acerca do papel do escritor diante do contexto histórico de formação da nacionalidade de um país e da identidade de um povo como demonstra o fragmento selecionado para epígrafe. Esta explana que cabe ao escritor “polir o talhe e as feições da individualidade”. Logo, o pensamento alencarino autoriza a interpretação de que o costumismo e o historicismo são matéria que marcam a individualidade de um povo, e, portanto, podem transformar-se em literatura e nessa ficcionalização dá-se o polimento. Em outras palavras, traços românticos e realistas convergem para a escrita desse período histórico especial e ambíguo.

Portanto, a predominância da observação sobre a imaginação não se restringe ao momento pós-romântico, posto que os românticos lidaram com a realidade como atesta, no caso do romance regionalista, a descrição dos costumes que fixa tais romances no mundo objetivo superpondo-se ao subjetivo. Logo, desde a era romântica até a contemporaneidade, o regionalismo tornou-se uma tradição na história da literatura brasileira e persiste sob enfoques diversificados transcorridos mais de cento e sessenta anos desde sua aparição com **O ermitão de Muquém** (1865), de Bernardo Guimarães. O romance retrata o ambiente sociocultural do sertão central impregnando a linguagem de oralidade, originalmente a obra possuía o subtítulo História da Fundação da Romaria de Muquém da Província de Goiás.

A crítica especializada distingue os conceitos de sertanismo e regionalismo. O primeiro designa os romances românticos ambientados no sertão, ou seja, em áreas opostas às citadinas, portanto interioranas. Nelson Werneck Sodré em **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos** conceitua o sertanismo romântico como um precursor do regionalismo e distingue-se deste por sua atitude antes nacionalista do que regionalista, ou seja, interessa criar o brasileiro ao verificar, por exemplo, o gaúcho ou o vaqueiro cearense. O regionalismo inverte as parcelas e privilegia a dimensão regional à nacional. Essa atitude presentifica-se pela primeira vez na década de 1870 quando Franklin Távora (1842-1888) escreve uma carta a José de Alencar tornada prefácio de **O Cabeleira** (1876) e posteriormente intitulada “Por uma literatura do Norte”.

O sertanismo ou regionalismo romântico de intenção nacionalista constitui-se uma

importante etapa de transição entre o indianismo e o regionalismo em sentido estrito. Assim, por definição, podem ser considerados como romances regionalistas alencarinos, em termos latos, **O Gaúcho** e **O Sertanejo**. Já **O tronco do ipê** e **Til**, para José Maurício Gomes Almeida em **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)** considera-os mais “uma forma de transição entre o romance urbano, voltado para a análise crítica da sociedade e o romance de cunho regionalista” (1981, p.49). Todavia, considera-se nesse trabalho que tais romances prestam-se ao exame da região onde se ambientam.

Ainda sobre o sertão, pode-se afirmar que esse espaço faz referência a traços geográficos, demográficos e culturais de uma dada parte do país, distante do litoral, pouco povoada onde prevalecem tradições e costumes antigos. Na perspectiva romântica, tal espaço aparece como símbolo da nacionalidade pelo seu modo de vida não corrompido em relação ao cidadão. Desse modo, natureza e organização social passam a ser percebidas em um julgamento positivo que se opõe à vida degradada do litoral, ou seja, das cidades. A consciência da extensa territorialidade forneceu as bases para a formulação de um projeto de nação. A valorização da natureza caracterizaria a diferença cultural no Brasil em relação ao caso europeu que apelou ao medievalismo.

Antonio Candido em **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** classifica a literatura oitocentista no país como “empenhada”. Segundo o crítico brasileiro (2007, p. 28) com “a Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização de temas e modos de exprimi-los”. Nesse ponto, em termos literários, o romance regionalista busca descrever a história, os costumes, a paisagem de seu ambiente natural. Assim torna-se capital para o literato conhecer ou pesquisar a região em seus aspectos geográfico, sociológico e histórico.

O patriarca da literatura brasileira, José de Alencar, proporciona em suas obras regionalistas **O Gaúcho** (1870), **O tronco do ipê** (1871), **Til** (1872) e **O Sertanejo** (1875) a observação do viés histórico através da descrição de aspectos, como o cotidiano dos moradores menos afortunados da fazenda, as festas e os costumes da época. Por essa razão, a despeito do cerne do trabalho concentrar-se no primeiro e no último romance, seguem sumariamente incluídos o segundo e o terceiro romances. Ambos passam-se em datas mais recentes e abordam a oposição cidade/campo.

**O tronco do ipê** ambienta-se em 1850 na fazenda decadente de café Nossa Senhora do Boqueirão, localizada no interior fluminense. Um envelhecido tronco de ipê, outrora majestoso, representa a decadência da fazenda. A causa do declínio era tida pelos populares como obra de um

feiticeiro, pai Benedito que vivia em uma cabana naquelas terras: “tomei-o por um preto velho, curvado ao peso dos anos e consumido pelo trabalho da lavoura; um desses veteranos da enxada, que adquiriram pela existência laboriosa o direito a uma velhice repousada, e costumam inspirar até a seus próprios senhores um sentimento de pia deferência.” (ALENCAR, 2012, p. 2). Benedito não era feiticeiro, porém os habitantes estavam tão habituados com tal figura a quem pudessem culpabilizar pelos infortúnios e os negros tão carentes de uma figura a quem recorrer que ele ficou tido como mandingueiro.

A intervenção de pai Benedito era sempre benévola – servia de conciliador em caso de brigas entre os escravizados, apadrinhava o escravo fujão perante o senhor, aconselhava os parceiros no momento de aperto ocasionados pela carência. A exemplo de **Til**, também são retratadas rixas entre escravos e a cultura popular aparece sob a forma de contos, como o da mãe-d’água contado por uma preta velha no capítulo “Contos da carochinha”. Para descrever a beleza e os cabelos da fada princesa, a escrava toma a seguinte imagem: “... Era uma Virgem Maria. Os cabelos verdes, tão verdes, chegavam até os pés e ainda arrastavam, nhanhã não tem visto aqueles fios muito compridos, que às vezes andam boiando em cima da água? A gente chama limo, são as tranças dela.” (ALENCAR, 2012, p. 25).

O capítulo “Batuque” versa sobre um costume das fazendas da época. Na noite de Natal, os fazendeiros permitiam aos negros fazer um folguedo que principiava com a chegada do senhor, de sua família e de outros convidados ao quadrado onde se localizavam as senzalas para assistir à dança produzida ao som do jongo e do pandeiro. A presença de brancos impunha respeito e, por isso, a dança era mais recatada e a cachaça não circulava entre os brincantes. Mas depois da retirada de tais visitantes, a festa realmente principiava.

**Til**, por sua vez, ambienta-se em 1841 na fazenda das Palmas, interior de São Paulo e narra a história de Berta, a Til, filha bastarda do dono das Palmas. Ao longo da narrativa, revelam-se os costumes e as festas dos negros, nas senzalas e terreiros, e dos fazendeiros, nas salas e terraços da fazenda. O capítulo “São João” descreve uma noite junina na fazenda das Palmas como noite de sortes, logros e estripulias, de folguedos e fogos de artifícios, de brincados misteriosos, de ceias opíparas, de muitos roletes de cana e milhos assados, de mastro enramado cujo topo ostenta uma boneca de pólvora, motivo de disputa entre os atiradores. Na sala, damas e cavalheiros “tiram sortes, cerimoniosamente sentados em volta de uma mesa; ou dançam quadrilhas e valsas figuradas; enquanto pelos cantos os velhos fazendeiros falam a respeito das carpas, da nova flor do café, e das geadas, [...]” (ALENCAR, 2014, p. 105). Enquanto isso, no terreiro os mais jovens não consultam a sorte na fogueira, saltam-na correndo, passam nela um ovo, que deverá ficar ao relento à meia-noite.

No capítulo “O samba” pinta-se uma festa nos terreiros situados ao redor das senzalas. “É aí o quartel ou quadrado da fazenda, nome que tem um grande pátio cercado de senzalas, às vezes com alpendrada corrida em volta, e um ou dois portões que o fecham como praça d’armas.” (ALENCAR, 2014, p. 117). Ali se acendia uma fogueira e em torno dançam os escravizados - crianças, homens e mulheres – em um frezezi que os fazia delirar, verdadeiro e desesperado saracoteio, no qual o corpo vibra, estremece, pula, sacode, gira. Um homem desconjunta-se, atira-se ao chão e começa “a rabanar como um peixe em seco. No furor causado pelo remexido infernal, alguns negros arremetiam contra a fogueira e sapateiam em cima do borralho ardente, a escorrer do braseiro.” (ALENCAR, 2014, p. 117).

Uma garrafa de cachaça corre a roda de samba e um pouco mais afastados um grupo de feitores e capangas observa a dança, alguns estão de pé e outros sentados, um arranha na viola uma chula, outro acompanha o toque com repentes e outros contam façanhas de caipiras. Gostariam de dançar, mas a disciplina da fazenda os impedia, por isso contentam-se em olhar e se engrajar com as crioulas, que às vezes saem da roda para vir trocar e receber milhos assados e batatas. Assim, Alencar evidencia aspectos do cotidiano de uma fazenda e traz à baila as desigualdades sociais subjacentes nas propriedades rurais.

Alencar descreve até as rixas entre escravos domésticos e os de plantação. Desse modo, expõe-se uma disputa amorosa entre Florência e Rosa por Amâncio, respectivamente, plantadora, mucama e pajem. Florência, para afrontar a outra, chama o moço para sambar ainda que este estivesse “receoso de derrogar de sua nobreza de pajem misturando-se com a ralé da enxada, até que rendido pelos lascivos requebros da crioula, que já se espreguiçava ao som do urucungo, saltou no batuque.” (ALENCAR, 2014, p. 119). Foi o suficiente para as rivais se afrontarem com o olhar. Logo a pancadaria entre os grupos estabelece-se, pois o grupo de pajens e mucamas insulta Florência e em resposta os da roça tomam as dores da colega. Os capangas por coleguismo apoiam o grupo dos pajens e a pancadaria generaliza-se.

A fazenda das Palmas serve de palco para as comemorações de fazendeiros, empregados e escravizados. Toda a animação contrasta com o abandono e marginalização dos menos favorecidos. Entre esses, está Berta, filha bastarda do fazendeiro, a jovem morava em uma tapera com uma escrava. Ao final, o pai conta a verdade e a filha rejeita viver com a nova família, preferindo permanecer entre os desvalidos – a escrava que enlouquecera ao presenciar o assassinato da mãe de Berta, um menino com problemas mentais e um ex-matador de aluguel arrependido. “Como as flores que nascem nos despenhadeiros e algares, onde não penetram os esplendores da natureza, a alma de Berta fora criada para perfumar os abismos da miséria, que se cavam nas almas, subvertidas pela desgraça.” (ALENCAR, 2014, p. 151).

**O tronco do ipê e Til** revelam o projeto estético de representação da realidade por meio do dado local ficcionalizado. Notavelmente, tal projeto apesar de ligar-se ao real não objetiva estabelecer uma reflexão mais arraigada acerca da sociedade e suas mazelas, entre elas, a desigualdade social e a escravidão. Antes, homem e sociedade muito mais tendem a harmonizar-se do que a antagonizar-se, uma vez que estava em jogo a construção de uma identidade e de uma nacionalidade que inevitavelmente reclamavam um exame otimista haja vista o contexto histórico que requeria certa dose de euforia para proclamar os valores nacionais. Assim, o regionalismo, pode ser considerado um desdobramento do indianismo por valorizar o nacional sem que isso implique em uma maior apreciação crítica.

Uma mostra desse pensamento pode ser observada em “Bênção paterna” quando Alencar classifica sua obra em três fases – sendo a segunda aquela que diz respeito ao consórcio entre o branco e o índio. O eufemismo na utilização do termo ‘consórcio’ traduz o “polimento do talhe e das feições”, haja vista o genocídio em massa empregado pelos portugueses para conquistar a terra pertencente a diversos povos indígenas. Retomando a vinculação entre indianismo e regionalismo romântico, pode-se ainda verificar o grau de continuidade do pensamento idealista romântico ao aproximar o índio e o homem do sertão ou do campo, pois este enquanto descendente daquele, nascido do “consórcio” igualmente vive em locais afastados, prima pela liberdade e presta-se ao trabalho de destacar o motivo nacional, como atestam Manuel Canho, de **O Gaúcho** e Arnaldo Loureiro, de **O Sertanejo**.

### 3 – Regionalismo e História em *O Gaúcho* e *O Sertanejo*

“A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?”  
(JOSÉ DE ALENCAR, 2000, p. 9)

A epígrafe, outro fragmento de “Bênção paterna”, reforça a argumentação nacionalista alencarina ao amalgamar traços históricos e sociológicos a respeito de temas e motivos encontráveis na base da literatura nacional que versam sobre o encontro de povos diferentes em solo brasileiro. Logo, homem e natureza contribuem para a escrita e criação de uma identidade. Nessa perspectiva, o engrandecimento de Manuel Canho e Arnaldo Loureiro como tipos regionais, respectivamente, gaúcho e vaqueiro nordestino, realiza-se com vistas à criação de um sentido nacional. Ressalte-se o subtítulo de **O Sertanejo** – “Romance brasileiro”. Nesses contornos, essa seção verifica **O Gaúcho**

## e O Sertanejo.

José de Alencar em **O Gaúcho** narra a história do menino Manuel Canho que jura vingar a morte do pai. Anos depois, para cumprir o juramento parte em busca do assassino. No caminho, vê-se desafiado a domar uma égua tida como endiabrada. Tal ofício aprendera com o pai e logo descobre o motivo do comportamento arreado do animal – havia parido a pouco tempo e fora afastada do filhote. Sobre a relação de respeito entre Manuel e os cavalos, e, especialmente com a égua indomada registra-se: “Sua alma comovida por sentimentos afetuosos pôs-se em contato com o instinto do animal; operou-se a transfusão; os íntimos impulsos da recém-mãe se refletiram no coração terno do mancebo.” (ALENCAR, 1998, p. 41). Ao promover o reencontro, a mãe torna-se dócil e o domador a recebe como prêmio.

Ainda sobre a afinidade entre o gaúcho e os equinos escreve-se: “... verdadeiras relações sociais. Alguns faziam parte de sua família; outros eram seus amigos; aos mais tratava-os como camaradas ou simples conhecidos.” (ALENCAR, 1998, p. 42). Para Manuel cavalo e homem interligavam-se reciprocamente, ao primeiro cabia servir e transportar; ao segundo nutrir e defender. Entendia que Deus criara os outros animais para diversos fins; mas o cavalo, fora criado exclusivamente para companheiro e amigo do homem. E se o homem reinava sobre a criação, o cavalo servia-lhe de trono, a um só tempo veículo e arma. Cavaleiro e cavalo evocam um tipo pertencente a um passado distante representante do melhor oferecido pelo individualismo: independência, altivez, generosidade, coragem, insubmissão.

Todavia, a recepção crítica de **O Gaúcho** deu-se de forma problemática, haja vista a publicação de **Cartas a Cincinato** no periódico “Questões do dia” criado pelo escritor português José Feliciano de Castilho, entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872 escritas pelo escritor cearense Franklin Távora. Assim por motivações diferentes Castilho, que se subscrevia como Lúcio Quinto Cincinato, e Távora, que assinava como Semprônio, uniram-se para criticar duramente José de Alencar, autodenominado de Sênio, no campo político, ideológico e artístico. O primeiro movido por divergências partidárias e o segundo por desavenças pessoais e literárias promoveram verdadeira campanha contra o mestre do Romantismo. Sobre **O Gaúcho**, Távora critica o exagero imaginativo do conterrâneo, tal pendor o conduzia a erros e impropriedades, pois na visão do remetente da missiva ao escritor caberia copiar a realidade e a criação literária deveria ocorrer *in loco*: “Por que não foi ao Rio Grande do Sul antes de haver escrito O gaúcho?” O ácido crítico desconsidera a obra como histórica e acusa Alencar de não realizar maiores pesquisas, tendo produzido tão somente um livro de gabinete e às pressas: “Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos [...] sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em frequentes inexactidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela”. (TÁVORA, 2011, p.

53).

Alencar produziu uma obra multifacetada, composta por distintos gêneros, como crônica, romance, teatro e textos de intervenção política (cartas, discursos e etc.), dotada de unidade e coerência, no que tange ao seu alinhamento com o projeto romântico de construção da literatura brasileira. O prefácio a **Sonhos d'ouro** (1872) contém uma resposta às críticas veiculadas por Castilho e Távora, que questionaram ainda o caráter nacional dos seus livros e o acusaram de ter uma “musa industrial”, ou escrever visando somente ao dinheiro. Para defender-se, Alencar (1977, p. 165-167) discute o significado da nacionalidade literária e propõe uma classificação da própria obra, distribuída em três fases distintas: a) “primitiva” ou “aborígene”: lendas e mitos sobre a terra conquistada; b) “histórica”: consórcio do povo invasor com a terra americana, c) “infância da nossa literatura”, iniciada com a independência. Ao conferir unidade interna ao conjunto aparentemente disperso dos seus livros mostra que, a despeito das diferenças marcantes existentes entre seus romances, eles compunham um quadro da vida nacional, apreendida em momentos históricos e em espaços geográficos e humanos diferentes.

O projeto alencarino projeta certa harmonização entre classes sociais diferentes e entremostra a ordem vigente e a realidade social, como o demonstram os três trechos seguintes. O primeiro diz respeito à admiração das classes mais baixas por um representante da classe mais elevada: “De uma à outra fronteira da província, os estancieiros muitas vezes não sabiam ou não se lembravam quem era o presidente e o comandante das armas; mas qualquer peão ouvindo falar no coronel, sabia de quem se tratava; e não se metessem a tasquinhar nele, que a faca de ponta saltava logo da bainha”. (ALENCAR, 1998, p. 7). O segundo refere-se à distinção entre classes: “Estavam à porta o cabo de ordens e uma récuca de camaradas paisanos ao serviço do coronel. Não havia então na campanha do sul homem ou estancieiro importante que não se acompanhasse de um bando de gaúchos.” (ALENCAR, 1998, p. 10). Mais adiante explica que o número desses homens dava ideia acerca do grau de importância e riqueza do patrão. O último fragmento encontra-se no livro segundo, capítulo VIII - “A cruz” e descreve o embate entre Manuel Canho e um negro que vivia na estância de Barreda, o assassino de João Canho. A posição subalterna do negro mais uma vez reforça-se no trecho em que vencido o combate, o gaúcho assim se dirige ao empregado: “— Vai enterrar teu capataz, disse Manuel. O negro obedeceu à ordem.” (ALENCAR, 1998, p. 53).

Outro ponto a ser levantado refere-se à transcrição de quadrinhas ao longo da obra. No segundo livro, no sugestivo capítulo IX - “A viola”, um carneador que também era barqueiro canta: “Lá vem um barco à bolina / Carregadinho de flor / É meu coração, menina / Atopetado de amor.” (ALENCAR, 1998, p. 89) No capítulo seguinte - “O turbante”, Canho canta acompanhado da viola uma canção em que parece descrever-se “Livre, ao relento / Pobre, sem luxo / N’asa do vento / Vive

o gaúcho. /Quanto possui, traz consigo, / Dorme no chão sobre a grama, / Serve-lhe o poncho de abrigo, / A xerga da sela é cama” (ALENCAR, 1998, p. 90). No capítulo I – do quarto livro, há ainda um interessante duelo ou peleja entre Canho e Catita, a moça por quem o gaúcho se interessa.

Em 1875, Alencar publica **O Sertanejo**. Já no ensaio literário **O nosso cancionero**, sob forma de quatro cartas remetidas ao amigo Joaquim Serra no ano anterior, o patriarca do romance romântico disserta sobre as diretrizes de seu programa de nacionalidade artística que considera a heterogeneidade da região como necessária para a construção da homogeneidade da paisagem literária do país. Assim, o literato cearense defende maior liberdade para escrever sem que para tanto se empregue a dicção lusitana, mas antes a de feições brasileiras, nascida da natureza exuberante e das tradições primitivas, ocorre, assim, a valorização do folclore. Em duas claves, portanto pode-se resumir o posicionamento crítico-estético alencarino – a diferenciação idiomática e o tratamento de motivos nacionais.

O tema da primeira carta de 9/12/1874 prolonga-se na missiva subsequente que possui a mesma data. A respeito da diferenciação idiomática, o remetente aproveita o ensejo ocasionado pelo fato do colega instigar-lhe as “insurreições contra a esquadria dessa coisa chamada vernaculidade (*sexquipédalia verba*) com que pretendem à força compassar-me a palavra” (ALENCAR, 1993, p. 25). Discorre, assim, sobre algumas assimetrias derivadas da mentalidade colonialista que observa a língua lusa como a única válida em detrimento da brasileira. Ironicamente, Alencar observa que parece que tais cânones foram decretados em algum concílio realizado no século XV e que as normas estabelecidas somente poderiam ser transgredidas por aqueles afortunados nascidos em solo onde circulam o Tejo e o Douro.

No entanto, continua Alencar em tom cáustico, ao empregar tais ou outras expressões ou a sintaxe brasileira em seus romances, não lhe faltariam críticas como as que já observam “com importância magistral: ‘Esse sujeito não sabe gramática’. E têm razão; gramática para eles é a artinha que aprenderam na escola, ou por outra, uma meia dúzia de regras que se afogam em exceções.” (ALENCAR, 1993, p. 27). Em sua época, o ousado autor teve que travar renhida luta contra os puristas que defendiam a língua em estado de congelamento sem sofrer interferência das variações histórica, geográfica, social e estilística, fato que concorre para a instalação do preconceito linguístico que autoriza um julgamento depreciativo e desrespeitoso em relação à fala do outro, no caso a do brasileiro, considerada então como uma variedade pertencente a um grupo de menor prestígio social. Já na quarta carta, o autor de **O Guarani** reafirma que de Portugal saem acusações de os brasileiros abastardarem a língua e de enxovalharem a gramática, sem que se ao menos se leia os escritos produzidos, e há ainda brasileiros defensores de tais ditames coloniais.

É contra isso que eu reclamo em nome de nossa literatura, e por honra da mocidade

brasileira, que aí vem cheia de vigor e talento pedir-nos conta de meio século de existência política.

É essa submissão que eu não tolero; e como já o disse uma vez, quebraria a pena antes, do que aceitar semelhante expatriação literária.

Admiremos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado; nós esforços generosos de seu renascimento; prezemos sua literatura e seus costumes; porém nunca para imitá-lo servilmente. Importaria isso anular a nossa individualidade. (ALENCAR, 1993, p. 60)

Marcos Bagno (1999) em **Preconceito linguístico**: o que é, e como se faz assevera que o português do Brasil, à revelia ou não dos gramáticos está se transformando, e daqui a alguns séculos, será uma língua diferente da falada em Portugal. Para o linguista, a língua é um ato político e refletir sobre ela implica em não ausentar da postura teórica o viés político subjacente a essa questão. Para exemplificar, toma a caracterização dos falantes de tal língua: “em sua grande maioria, homens, brancos, heterossexuais, nascidos/criados na porção Sul-Sudeste do país ou oriundos das oligarquias feudais do Nordeste.” (BAGNO, 1999, p. 66). A língua é nesse sentido, objeto de controle social operado oficialmente pelo Estado ao escolher uma língua ou uma determinada variedade linguística como oficial, pois um processo de seleção implica necessariamente em um processo de exclusão.

Portanto, a língua é um objeto normatizado (gramática, dicionário) e institucionalizado (Estado) com o intuito de estabelecer o controle ou a unidade. Para se alcançar tal desígnio, na América Latina, não se hesitou em praticar atos de extrema violência, extermínio de milhões de indígenas que ocasionou o desaparecimento de centenas de línguas. Já as línguas africanas não se desenvolveram no Brasil em virtude da técnica utilizada de separar as famílias escravizadas e distribuí-las em lotes com falantes de línguas diferentes, dificultando a comunicação. Ao lado dos atos de violência do passado, existem hoje os de exclusão que consistem em desmerecer aqueles que não dominam a língua oficial. Contra o preconceito linguístico imposto contra o falar brasileiro, Alencar levantou-se. É de se lamentar o fato de que passados mais de cem anos, Bagno tenha que discorrer sobre duas frases já questionadas por Alencar: “Brasileiro não sabe português / Só em Portugal se fala bem português”.

A formação do povo brasileiro, sob a égide da exclusão e da violência, encontra boas expressões, por exemplo, em **Raízes do Brasil** no capítulo “Herança rural” quando Sérgio Buarque de Holanda (2014) reitera que: “Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na Península Ibérica [...] Os escravos das plantações e das casas, [...] como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias”. (HOLANDA, 2014, p. 95). Por seu turno, Darcy Ribeiro (2006) em **O povo brasileiro**, no capítulo “Brasil sertanejo” denomina esse espaço de “Brasil sertanejo” conformado por uma subcultura própria, marcada pela dispersão espacial, pela relação

entre criador e vaqueiros como amo e servidores, pelo sistema de concessão de terras essencialmente análogo ao das sesmarias reais do período colonial. O senhor quando presente tornava-se compadre e padrinho, todavia, com sua autoridade indiscutida, às vezes, pretendia estendê-la sobre as vidas dos empregados.

Percebe-se em **O Sertanejo** vários dos traços apontados por Holanda e Ribeiro. A fazenda Oiticica pertencia ao capitão-mor Gonçalo Pires Campelo que comandava a propriedade e a vida de todos que ali moravam e/ou trabalhavam. A família Campelo compunha-se, assim, do chefe, de sua esposa D. Genoveva e da filha D. Flor. Dilatando o círculo familiar e, desse modo, a autoridade do *pater-familias* encontram-se os agregados e empregados mais chegados - Alina, parente distante de D. Genoveva; Justa, mãe de criação de Flor e mãe de Arnaldo; Arnaldo Loureiro, vaqueiro destemido e estimado; Agrela, homem de confiança do fazendeiro. Portanto, o capitão-mor havia decidido que Alina se casaria com Arnaldo. Todavia, o temperamento e os sentimentos do vaqueiro não permitiam tal ajuste, pois devotava seu amor à Flor. Desse desacordo, advirá todos os desgostos do patrão em relação ao empregado, pois por maior que fosse a admiração que o jovem lhe inspirava, mais caro ainda era-lhe o desvelo da autoridade que não poderia ser contrariada.

Assim sendo, Arnaldo Loureiro como Manuel Canho era independente, altivo, generoso, corajoso e insubmisso. Por isso, rejeitou a ordem dada de permanecer na fazenda durante a viagem da família Campelo a Recife, recusou a ideia de casar-se com Alina, não entregou Jó à justiça do patrão e não se ajoelhou aos pés do capitão-mor para pedir perdão por suas faltas. Para exemplificar o poder de mando do proprietário transcreve-se a seguinte fala de Justa: “— Mas, filho, o sr. capitão-mór não é o dono da Oiticica? Não é ele quem manda em todo este sertão? Abaixo de El-rei que está lá na sua corte, todos devemos servi-lo e obedecer-lhe.” (ALENCAR, 1994, p. 56). O poder de um homem equivalia à quantidade de terras que este possuísse. Logo, a herdade da Oiticica que datava do final do século XVII e obtida as terras por sesmaria era de enormes proporções e riquezas:

As casas da opulenta morada eram todas construídas com solidez e dispostas por maneira que se prestariam sendo preciso, não somente à defesa contra um assalto, como à resistência em caso do sítio.

[...]

A tapeçaria e alfaias da casa eram de uma suntuosidade que se não encontra hoje igual, não só em toda a província, mas quiçá em nenhuma vivenda rural do império.

[...]

Havia fazendeiro, e o capitão-mór Campelo era um deles, que não comia senão em baixela de ouro, e que trazia na libré de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos.

Datava do fim do século dezessete a primeira fundação da herdade ou fazenda, como já então se entrava a chamar êsses novos solares [...]

[...]

O gado de várias espécies, que os primeiros povoadores tinham introduzido na capitania do

Ceará, se propagara de um modo prodigioso por todo o sertão, coberto de ricas pastagens. Sucederam o mesmo que nos pampas do sul: as raças se tornaram silvestres, e manadas de gado amontado, que ainda hoje na província chama-se barbatão, vagavam pelos campos e enchiam as matas.

Chegando a notícia desta riqueza às capitânicas vizinhas, muitos de seus habitantes, já abastados, vieram estabelecer-se nos sertões do Ceará; e ali fundaram grandes herdades, obtendo as terras por sesmaria. (ALENCAR, 1994, p. 12).

O trecho descreve em detalhes a herdade e sua história. Além desta descrição, há tantas outras interessantes por evidenciarem a simplicidade da casa do vaqueiro composta por três peças – quarto, sala e cozinha – nas quais a rede faz as vezes de sofá e de cama. Cite-se ainda a descrição do trabalho realizado na propriedade pelos lenhadores, mulheres livres ou escravas, cozinheiras, vaqueiros. Traços realistas caracterizam a descrição desse espaço, ao mesmo tempo o escritor serve-se do recurso do polimento advindo da utilização de traços românticos. Ou seja, há uma mescla de passagens mais realistas que descrevem os costumes, a rotina, a distância social entre patrões e empregados, mas também projeta-se certa harmonização entre as classes sociais ainda que de forma ambígua.

Tal harmonização ocorre tanto em **O Gaúcho** como em **O Sertanejo** e expressa o otimismo necessário para que se possa forjar uma nacionalidade e uma identidade nascentes. Assim como em **O Gaúcho**, Alencar destaca as qualidades de Arnaldo em relação ao trato e conhecimento dos animais. Desse modo, o vaqueiro convive com onças e touros bravios sem temor. O amor à liberdade em cima do lombo de um cavalo igualmente aproxima os heróis.

Além disso, o autor cearense põe em relevo as festas e costumes locais, também em **O Sertanejo**. Em **O nosso cancioneiro**, primeira carta, o escritor faz o elogio à poesia popular motivada pela atividade pecuária onde se distinguem o vaqueiro e o boi. O autor menciona a escrita de **O sertanejo**: “Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos.” (ALENCAR, 1993, p. 24). A respeito da cor local, no citado romance há um longa descrição a respeito da cavalhada, torneio no qual Arnaldo competiu sem revelar a identidade exibindo destreza ao derrotar o rival, o fazendeiro Marcos Frágoso, que intentava cortejar Flor. O vaqueiro ofuscou-lhe ao ganhar o prêmio mais cobiçado – o argolão de ouro envolto em fitas, pendurado por um fio de seda no alto de um mastro para ser ofertado à dama cortejada.

Não se pode deixar de mencionar ainda a respeito da cor local, os versos populares que cantam a atividade econômica pecuarista enaltecendo as figuras do boi e do vaqueiro. A esse respeito, em **O nosso cancioneiro**, Alencar registra que as cartas tratam da poesia popular cearense, matéria que lhe ocupa bastante tempo, a ponto de procurar ajuda para poder coligi-la. O escritor registra que obteve o apoio de um jovem promissor nessa tarefa, Capistrano de Abreu e faz ainda

uma interessante comparação entre as cenas sertanejas e os bárbaros espetáculos espanhóis nos quais o boi encerrado em um local estreito, assustado com o barulho da multidão e incomodado pela algazarra dos capinhas não passa de uma vítima a ser imolada. Já no campear sertanejo ocorre o combate leal e a floresta abre-se diante do animal e nesse combate de força e destreza nem sempre o homem é o vencedor.

Em **O Sertanejo**, há a transcrição de versos de duas histórias antigas sobre boi, “Boi Espaço” e “Rabicho da Geralda”. Alencar constrói a bela lenda do boi Dourado, um barbatão de grande fama que zombava dos melhores vaqueiros há anos. Em uma cena, arma-se uma montearia ou vaquejada reunindo Frágoso e Campelos. Assim o rico pretendente armou um campo fechado e cansava o touro para oferecê-lo à d. Flor. No entanto, assim como na cavalhada, o vaqueiro frustra os planos e obtém a glória de agarrar o boi em campo aberto, ou seja, ofereceu generosamente, portanto, ao animal, melhores condições de combate e fuga. Enfim, Arnaldo Loureiro e Manuel Canho, homens fortes e de caráter independente, valorizam a liberdade e o contato com os animais – considerados seus entes mais próximos.

#### 4 – Conclusão

O romance regionalista romântico ambienta-se no distante espaço desconhecido pelo habitante da cidade, logo em um país de imensas dimensões territoriais, florestas, campos, cerrados, garimpos, povoados, fazendas ou estâncias tornam-se o pano de fundo ideal para composições que verificassem as culturas locais. Em **O Gaúcho** e **O Sertanejo** destaca-se o ambiente das propriedades rurais que descritas em termos literários conjugam realidade e imaginação. Resulta dessa ambígua união de traços a verificação do viés histórico em tais produções que expõem aspectos também geográficos e sociológicos e oferecem um olhar sobre o cotidiano dos menos favorecidos.

**O Gaúcho** e **O Sertanejo** em conformidade com o momento histórico que exigia uma atitude afirmativa em relação à construção da identidade nacional, segundo projeto estético de José de Alencar, revelam as peculiaridades das propriedades rurais, verdadeiro universo cultural, onde estancieiros e/ou fazendeiros exercem grande poder. Assim, Alencar evidencia aspectos do cotidiano de fazendas ou estâncias e não se furta a trazer à baila as desigualdades sociais subjacentes ainda que não as problematize de modo aprofundado. Ao longo das narrativas, manifesta-se certo consenso entre classes sociais divergentes. A imprecisão quanto ao referido consenso dá-se pela mescla de traços românticos e realistas que representam literariamente esse “período especial e ambíguo”, reportando a Alencar.

### Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O Gaúcho**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O nosso cancionero**. Campinas/ SP: Pontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Bênção paterna”. In: **Sonho d’ouro**. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O tronco do ipê**. São Paulo: Ática, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Til**. São Paulo: Ática, 2014.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, e como se faz**. São Paulo: Loyola, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Itatiaia, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Cartas a Cincinato**. São Paulo: Unicamp, 2011.