



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA GLACYONE SOARES UCHÔA

**IRACEMA E ARNALDO: UMA IMAGEM HEROICA DO POVO CEARENSE NOS
ROMANCES *IRACEMA* E *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE ALENCAR**

FORTALEZA

2024

MARIA GLACYONE SOARES UCHÔA

IRACEMA E ARNALDO: UMA IMAGEM HEROICA DO POVO CEARENSE NOS
ROMANCES *IRACEMA* E *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE ALENCAR

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

Orientador: Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- U19i Uchôa, Maria Glacyone Soares.
Iracema e Arnaldo: uma imagem heroica do povo cearense nos romances Iracema e O Sertanejo de José de Alencar / Maria Glacyone Soares Uchôa. – 2024.
153 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva.
1. Herói. 2. Ceará. 3. Iracema. 4. O Sertanejo. 5. José de Alencar. I. Título.

CDD 400

MARIA GLACYONE SOARES UCHÔA

IRACEMA E ARNALDO: UMA IMAGEM HEROICA DO POVO CEARENSE NOS
ROMANCES *IRACEMA* E *O SERTANEJO* DE JOSÉ DE ALENCAR

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

Orientador: Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva.

Aprovada em: 07 / 02 / 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Mirhiane Mendes de Abreu
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Prof.^a Dra. Natália Gonçalves de Souza Santos
Universidade Federal de Viçosa (UFV)

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

À minha família.

Àquele que foi a inspiração na minha caminhada.

AGRADECIMENTOS

Sim, sonhos são possíveis de se realizar! E quanta alegria eu sinto em poder estar aqui e realizar o sonho de cursar o Mestrado! Confesso que o caminho percorrido não foi fácil, mas fiz tudo com tanto entusiasmo que os obstáculos se tornaram tênues e foram, para mim, mais aprendizagens do que dificuldades. Nessa caminhada, contei com muitos “anjos” que, com seus incentivos, tornaram esses dois anos de estudos mais leves e felizes. Compartilho a alegria da conclusão e aproveito para expressar os meus mais sinceros agradecimentos e dizê-los que esta Dissertação tem um pouquinho de cada um de vocês.

Primeiramente, agradeço a Deus e à Maria Santíssima por estarem sempre presentes em minha vida.

Agradeço à minha família por estar sempre ao meu lado, dando-me a fortaleza e a alegria necessárias para continuar em frente. O apoio incondicional, o amor e o incentivo de cada um de vocês foram fundamentais para que eu superasse os desafios que apareceram ao longo do caminho. Obrigada pela torcida de sempre! Eu vos amo!

Agradeço também aos meus avós (*in memoriam*), pelo amor que sempre tiveram por mim. Sei que, onde estiverem, estão felizes com minha conquista.

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva, primeiramente, por ter acreditado em mim e na minha pesquisa. Obrigada pelos conhecimentos compartilhados nas aulas, pelas sugestões de leitura e pela disponibilidade para sanar minhas dúvidas. Minha eterna gratidão por sua orientação atenciosa e competente, bem como pela forma interessada e pertinente como acompanhou a construção de meu texto.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio, pelas sugestões de leitura sobre José de Alencar, pelas aulas na Pós-Graduação e os debates no Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia (GEELF), que muito enriqueceram a escrita de minha pesquisa. Sou grata também por sua generosidade em participar de minha banca de defesa de dissertação.

Meu muito obrigada aos professores das disciplinas do meu primeiro e segundo semestre do mestrado: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior, Prof. Dr. Atílio Bergamini, Prof. Dr. Vicente de Paula Júnior, Prof.^a Dra. Joseane Mara Prezotto, Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva, Prof.^a Dra. Ana Márcia Alves Siqueira, Prof. Dr. Márcio Ferreira Rodrigues Pereira, Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio, e Prof.^a Dra. Cristina Maria da Silva. Foi uma honra tê-los como docentes, suas aulas engrandeceram muito minha trajetória na pós-graduação.

Às amigas Eulidiane Morais, Eliana Kiara, Raquelle Albuquerque, Karla Yanara, Luciana Braga, Révia Herculano, e ao amigo Ewerton Menezes, agradeço por tornarem os dias na Academia mais felizes com as conversas e os sorrisos. Obrigada pela amizade de vocês!

Minha gratidão à Prof.^a Dra. Mirhiane Mendes de Abreu, por gentilmente aceitar participar de minha banca de qualificação. Suas preciosas correções ajudaram-me na finalização da escrita de meu texto. Agradeço, ainda, por aceitar o convite para compor minha banca de defesa de dissertação.

Meu muitíssimo obrigada à Prof.^a Dra. Natália Gonçalves de Souza Santos, pela gentileza em aceitar prontamente o convite para participar de minha banca de qualificação. Suas valiosíssimas sugestões e observações enriqueceram ainda mais o meu texto. Sou grata, também, por aceitar fazer parte de minha banca de defesa de dissertação.

Externo minha profunda gratidão a Maria Maciel, pelas dicas e por tantas vezes ter tirado as minhas dúvidas.

Agradeço aos secretários do PPGLetras da Universidade Federal do Ceará, Victor Matos de Almeida e Diego Marques Ribeiro, pela atenção e cordialidade a mim dispensadas na resolução das demandas solicitadas.

Sou grata aos funcionários da Biblioteca de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, pela disposição e atenção no atendimento aos pesquisadores que para lá se dirigem.

Agradeço à Biblioteca Estadual do Ceará e à Casa de José de Alencar, por me oferecerem um material valiosíssimo sobre o escritor José de Alencar.

Agradeço, também, aos meus alunos, pela troca de conhecimentos e por tornarem minha jornada educacional tão enriquecedora.

Minha gratidão aos amigos de longe e de perto, que estão sempre torcendo por mim.

Meu profundo agradecimento à Universidade Federal do Ceará, por me proporcionar, mais uma vez, os conhecimentos necessários ao meu aprimoramento profissional.

A todos, dedico a minha felicidade em realizar este sonho. Saibam que guardo cada um dentro do coração.

“Verdes mares bravios...”

(José de Alencar)

RESUMO

Este estudo pretende examinar a imagem heroica do povo cearense, a partir da construção dos heróis Iracema (do romance homônimo) e Arnaldo (d'*O sertanejo*), de José de Alencar. Inspirado pela saudade e pelo amor à terra natal, e seguindo os preceitos da estética do Romantismo, Alencar mitificou a imagem do indígena e do sertanejo, na busca de afirmar a ideia de força desse povo para compor seu projeto de identidade local/nacional, definida pelos símbolos pátrios: indígena, sertanejo e natureza. Para conseguir seu intento, o escritor narra, em *Iracema*, o destino trágico da guerreira indiana, que a torna responsável pela origem da raça brasileira; e n'*O sertanejo*, os feitos heroicos do vaqueiro Arnaldo no semiárido do Ceará, que o fazem exemplo de homem destemido do sertão. Nos dois romances, não faltam lances de aventura, coragem, honra e lealdade, além do sentimento amoroso, tão evidente nas obras românticas, que servirá para conduzir a narrativa e revelar as qualidades de ambos os heróis. Para compreendermos a construção dos heróis cearenses, fizemos, inicialmente, um breve estudo sobre a importância do mito nas sociedades, seguido de uma apresentação da figura do herói, desde as narrativas de Homero até chegarmos à heroína trágica Iracema e ao herói do sertão cearense, Arnaldo. Assim, através de um estudo minucioso do herói alencarino, mostraremos como o autor fez uso de aspectos tradicionalmente encontrados na tragédia grega e nas novelas de cavalaria para compor seus heróis cearenses.

Palavras-chave: Herói; Ceará; *Iracema*; *O Sertanejo*; José de Alencar.

ABSTRACT

This study intends to examine the heroic image of the people of Ceará based on the construction of the heroes Iracema (from the novel of the same name) and Arnaldo (from *O sertanejo*), by José de Alencar. Inspired by longing and loving his homeland and, following the precepts of Romanticism aesthetics, Alencar mythologized the image of the indigenous and country people to affirm the idea of the strength of these people to compose his project of local/national identity defined through homeland symbols: indigenous, countryman, and nature. To achieve his intention, the writer narrates in the pages of *Iracema* the tragic fate of the Indian warrior, which makes her responsible for the origin of the Brazilian race; and, in *O sertanejo*, the heroic deeds of the cowboy Arnaldo in the semi-arid region of Ceará, which makes him an example of a fearless man from the backlands. In the two novels, there is no shortage of adventure, courage, honor, and loyalty, in addition to the loving feeling, so evident in the romantic works, which will serve to guide the narrative and reveal the qualities of both heroes. To understand the construction of both heroes from Ceará, we initially did a brief study on the importance of myth in societies; followed by a presentation of the figure of the hero from Homer's narratives, until we reached the tragic heroine Iracema, and the hero of the Ceará backlands, Arnaldo. Thus, through a detailed study of the Alencarian hero, we will show how the author made use of aspects traditionally found in Greek tragedy and chivalric novels to compose his heroes from Ceará.

Keywords: Hero; Ceará; *Iracema*; *O Sertanejo*; José de Alencar.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O NASCIMENTO DO HERÓI NA HISTÓRIA DA LITERATURA.....	22
2.1 O herói épico.....	31
2.2 O herói trágico.....	38
2.3 O herói medieval	43
2.4 O herói romanesco	45
2.5 O herói alencarino	52
3. IRACEMA: A HEROÍNA CEARENSE DE ALENCAR.....	64
3.1 A imagem do indígena na literatura brasileira: dos cronistas aos românticos.....	64
3.2 A imagem heroica do povo cearense a partir do romance <i>Iracema</i>	82
3.3 O “Argumento Histórico”: a História do Ceará nas páginas de <i>Iracema</i>	99
4. ARNALDO: O HERÓI DO SERTÃO CEARENSE.....	107
4.1 A imagem do sertanejo na literatura brasileira.....	107
4.2 A imagem heroica do povo cearense a partir do romance <i>O Sertanejo</i>	118
4.3 A História e a cultura do Ceará nas páginas d’ <i>O Sertanejo</i>	128
5. CONCLUSÃO.....	137
REFERÊNCIAS.....	144

1. INTRODUÇÃO

O Romantismo se manifestou como um movimento artístico, filosófico e literário que surgiu na Europa nos últimos anos do século XVIII e, ao aportar no Brasil, foi responsável por seu florescimento enquanto nação independente, visto que o país tinha rompido os laços políticos com Portugal em 1822, mas continuava atrelado culturalmente à metrópole lusitana, identificada com a tradição clássica.

A nova estética literária acabou vindo ao encontro do desejo de se construir uma literatura própria, constituindo-se como um recurso de valorização do país, exprimindo a realidade local, em contraposição aos cânones herdados da pátria-mãe. Como assevera Candido, “a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação”¹, de maneira que se buscava construir um ambiente intelectual na sua totalidade, que colaborasse “para o progresso das Luzes e consequente grandeza da pátria”². Os românticos brasileiros se empenharam para descrever a natureza brasílica, a história, o homem, o folclore e a cultura da jovem nação, com o objetivo de afirmar a sua soberania frente aos estrangeiros, pois julgavam que, apenas através desse procedimento, produziriam uma literatura eminentemente nacional: “Se o Brasil era uma nação, deveria possuir espírito próprio como efetivamente manifestara pela proclamação da Independência; decorria daí, por força, que tal espírito deveria manifestar-se na criação literária.”³

O projeto de formação de uma literatura nacional começou a se firmar em 1826, quando Ferdinand Denis e Almeida Garrett apontaram para a necessidade de se substituir os gêneros clássicos por uma poética voltada para a valorização da natureza tropical como insígnia de originalidade e nacionalidade. Para a concretização desse processo, foi decisivo o desempenho de um grupo de jovens intelectuais brasileiros que residiam em Paris, os quais, segundo Candido, foram “os despertadores da consciência romântica”. Esses literatos publicaram dois únicos números da *Niterói – Revista Brasiliense*, que, ao lado do livro de poesias *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, são considerados o marco do Romantismo brasileiro. A proposta das publicações era voltar-se para os motivos nacionais, abandonando a rigidez métrica na busca por novos padrões estéticos para a literatura brasileira. Magalhães sonhou com um lirismo de alta envergadura na literatura brasileira, que fosse, ao mesmo tempo,

¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014, p. 328.

² *Ibidem*, p. 329.

³ *Ibidem*, p. 313.

brasileiro e universal; no entanto, não pode realizá-lo: Candido assevera que sua poesia seria demasiadamente fraca para esses desígnios, a despeito de uma bem-vinda renovação temática em nossa literatura⁴. Porém, conforme afirma Candido, os românticos que lhe sucederam, animados pelo seu espírito renovador, fizeram uma poesia, de fato, mais brasileira e mais expressiva, no tocante aos temas universais. Gonçalves de Magalhães desejava dar ao Brasil um épico, por isso, dedicou-se à escrita de *A Confederação dos Tamoios*, retornando ao tema nativista de Durão e Basílio, mas tanto a mensagem quanto o código do poema não agradaram aos olhos dos próprios românticos.

É justamente nesse período que desponta, na literatura, a figura do cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877). O jovem escritor lança uma série de cartas no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, intituladas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, apontando as falhas formais, teóricas e estilísticas do poema épico de Domingos Gonçalves de Magalhães. Segundo o próprio escritor, seu intuito era dar ensejo a “uma dessas polêmicas literárias, que tem sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma coisa de novo e de bom”⁵. De fato, essa chama pelo novo foi acesa: profundo conhecedor dos preceitos estéticos, Alencar propõe um novo paradigma para o Romantismo brasileiro, principalmente no tocante ao indianismo, e analisa como Gonçalves de Magalhães abordou a figura do nativo em seu poema. O autor de *Diva* critica a caracterização épica das personagens de Magalhães, pois, aponta, faltava-lhes a grandiloquência para alçá-los como heróis. Segundo Alencar, Gonçalves de Magalhães foi pouco inventivo em seu poema, visto que a ação da epopeia gira em torno de um pequeno drama de amor. Ainda sobre a obra de Magalhães, assevera que, para cantar a realidade brasileira, o poeta deveria ter escolhido outra forma poética, pois a epopeia estava ultrapassada para cantar as belezas americanas. Enfim, para o escritor cearense, Magalhães não soube sacar da natureza de nossa terra, nem da raça indígena, um belo tema para sua composição.

Foi este homem de singular inteligência que “ergueu a flâmula de nossa libertação cultural”⁶, podendo-se dizer que, com José de Alencar, a literatura brasileira alçou voos com rumos próprios. Com a força de suas ideias, ele registrou o colorido da nossa nação, os sons produzidos nas matas, os cheiros e sabores de cada região do Brasil, e as doces falas e costumes de cada tipo humano que habita esta terra. “Ledor” desde cedo, Alencar nutria um amor pela Literatura, ao qual somava-se a paixão pela História e o arrebatamento pela Filosofia, o que lhe

⁴ *Ibidem*, p. 378.

⁵ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos por Ig.* Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856, p. 64.

⁶ PROENÇA, M. Cavalcanti. Advertência do Autor. In: PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

conferiu a maestria na escrita. Para sua formação como escritor, foram importantes as leituras dos cronistas da era colonial feitas na velha biblioteca do Convento de São Bento, quando cursava Direito em Olinda. As leituras do passado brasileiro mexiam com sua imaginação, tornando-se os embriões de seus romances indianistas.

O que faz José de Alencar diferente dos demais escritores de seu tempo é a consciência da escrita despertada em sua alma desde cedo, e não apenas fruto da imaginação, mas, sobretudo, resultado de vertiginoso preparo, leituras e exercícios para tornar chão firme, por assim dizer, as bases de seu ofício. Nos textos alencarinos, “as palavras est[iveram] sempre a serviço das ideias”⁷. Nos seus vinte e um anos de labor, são surpreendentes o ritmo da escrita e a espantosa capacidade criadora: foram dezoito romances, sete peças teatrais, artigos de jornal, discursos, pareceres jurídicos, além de textos de natureza filosófica, científica, biográfica, religiosa, que vieram a público recentemente, com a publicação de seus manuscritos autógrafos inéditos⁸ e alguns textos dispersos em jornais, revistas e livros. Alencar também se destacou na política e desejava seguir os passos do pai, mas as desavenças com seus opositores, principalmente com o imperador D. Pedro II, o fizeram desistir da carreira. Em carta ao amigo Dr. Jaguaribe, no posfácio da obra *Iracema*, o escritor se revela desencantado: “Já estava eu meio descrente das coisas, e mais dos homens; e por isso buscava na literatura diversão à tristeza que me infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença.”⁹

Na verdade, José de Alencar foi um incompreendido no seu tempo, e assim é até hoje, faltando, a alguns críticos, um estudo mais apurado sobre a complexidade de sua obra. Alencar sempre se queixou da pouca atenção da imprensa aos seus livros: poucos conheciam a grandeza de sua inteligência e o valor de seus textos. O escritor cearense era um homem retraído, tímido, mas não se calava diante de seus opositores, não recuava com as palavras, sempre seguras e firmes, para responder seus adversários à altura. Foi assim na política, foi assim com Feliciano

⁷ VIDA, Marco Girolamo. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). *Do mito das musas à razão das letras*. Textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014, p. 220.

⁸ Textos redigidos pelo próprio escritor José de Alencar que vieram à luz por meio da obra *José de Alencar: dispersos e inéditos* publicada em 2022 pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA). Os autores Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos, Marcelo Peloggio, Marcus Vinicius Nogueira Soares e Washington Dener dos Santos Cunha organizaram 61 textos de José de Alencar (entre manuscritos que estão no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e publicações esparsas encontradas em jornais, revistas e livros). Os organizadores distribuíram os textos em sete conjuntos temáticos: “Ficção”, “Biografia”, “Política”, “Textos jurídicos”, “História, ciência, filosofia, religião”, “Crítica” e “Crônica e variedade”. São textos que abordam diversos assuntos que tornam a produção literária do autor de *O guarani* ainda mais rica, ampla e profunda, bem distante dos comentários críticos injustos que o vê apenas como um fabulador infantil da nação brasileira. Ao longo de nosso estudo, citaremos alguns manuscritos autógrafos e textos inéditos do escritor cearense que estão no livro *José de Alencar: dispersos e inéditos* como referência a José de Alencar.

⁹ ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”. In: *Iracema*: Lenda do Ceará. Edição Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 189.

de Castilho e Franklin Távora. Machado de Assis tinha razão ao se pronunciar a respeito do escritor, por quem nutria profunda admiração: “contra a conspiração do silêncio o ilustre escritor teria, um dia, a seu favor a conspiração da posteridade”¹⁰. Alencar se destacou na política e na literatura; seus textos são provas irrefutáveis do homem que soube usar as palavras de modo a encantar seus ouvintes e leitores através de cartas, manifestos e discursos. Não podemos negar que essas duas paixões – a política e a literatura – dominaram a sua existência, ambas sempre em prol de elevar o Brasil como nação independente de Portugal. A ele, devemos a história da literatura brasileira, a qual ganhou *status* nacional – deixando de ser uma mera cópia da lusitana – e passou a caminhar com seus próprios passos. José de Alencar é o autor do nosso romance fundacional; como afirma Afrânio Coutinho, é o *patriarca da literatura brasileira*. Arthur Mota afirma que:

O apuro da forma na prosa é incontestavelmente obra de Alencar. Antes dele, só a poesia ostentava os fulgores da linguagem escrita. Os seus predecessores, no romance, eram descuidados no estilo e só curavam das situações do entrecho, compondo entretenimentos para os leitores, inteiramente absorvidos pela parte anedótica. Se caracterizaram por esse feitio, Teixeira e Souza, Pereira da Silva, Joaquim Norberto de Souza, Moreira de Azevedo e Joaquim Manoel de Macedo. A Alencar coube o papel saliente de conciliar o seu lirismo delicado com as pompas do estilo, servindo de incentivo aos novos de sua geração, despertando entusiasmo nos leitores ávidos de sensações inefáveis, ainda não experimentadas, burilando as novelas como obras de arte. O autor d’*As Minas de Prata* escreveu os seus romances de 1856 a 1876, num período de 20 anos; e desde os primeiros, como *O guarani*, revelou essa qualidade de brilho na forma¹¹.

O crítico assevera, ainda, que:

Nenhum dos escritores do seu tempo lhe excedeu no brilho e eloquência da descrição; apenas Machado de Assis sobrepujou-o no manejo da língua, na correção da frase, sem lhe disputar o dom do pitoresco, a exuberância dos cenários, a faculdade de pintar paisagens¹².

Assim, se Domingos de Magalhães e os amigos Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva abriram, em Paris, os caminhos para o Romantismo no Brasil, foi, porém, com Alencar que o movimento ganhou contornos brasileiros, graças a seu projeto literário, responsável pela consciência de uma literatura nacional. Nesse cenário, o autor de *Antiguidade da América* destaca-se no sentido de nos livrar do legado colonial, tomando para si a missão de erguer o Brasil através da literatura, construindo a jovem nação à sua maneira, por meio de sua

¹⁰ ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1937, p. 333.

¹¹ MOTTA, Arthur. *José de Alencar: sua vida e sua obra (o escritor e o político)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1921, p. 259.

¹² *Ibidem*, p. 260.

poética ficcional. O indígena idealizado torna-se o símbolo do brio nacional e é alçado, nos seus textos românticos, como herói. Apresentados em contato com uma natureza exuberante e exótica, os indígenas representavam uma raça nobre e guerreira, símbolos à altura da nova nação que se erguia e necessitava de um representante para o seu nacionalismo. O autóctone foi tema de inúmeros textos, desde os primeiros viajantes, passando pelos jesuítas, os árcades e os românticos Magalhães e Gonçalves Dias, mas o indianismo de Alencar, segundo Gladstone Chaves de Melo:

[...] foi mais profundo, mais vivo e mais intenso [...]. Alencar, ao contrário, tomou o índio como arma de combate, amou-o como qualquer coisa de genuína e integralmente brasileiro, fê-lo símbolo do homem brasileiro por oposição e em superioridade ao português¹³.

Alencar constrói uma imagem nobre para o indígena brasileiro. Sua nobreza, descrita pelo autor de *A raça primogênita*, reside na força, na coragem e nas virtudes morais do nativo, que algumas vezes nos lembra os heróis de Homero ou os cavaleiros medievais representados no Romantismo europeu – continente cujas nações buscavam também fixar os pilares de suas nacionalidades. Com Alencar, nascem Peri, Ubirajara e Iracema, filhos representativos de um país livre e símbolos da identidade nacional que o escritor bravamente idealizou através da literatura. Nesse sentido, Alfredo Bosi é categórico ao afirmar que “*O guarani e Iracema fundaram o romance nacional*”¹⁴, Alencar escolheu o gênero moderno para compor seus textos. Conforme Bakhtin, “o florescimento do romance está sempre ligado à desintegração de sistemas ideológico-verbais estáveis e, em contrapartida, ao fortalecimento e à intencionalização da diversidade linguística, tanto nos limites do próprio dialeto como fora dele”¹⁵.

Dotado de grande engenho imaginativo, o autor de *Verso e Reverso* criou inúmeras personagens, as quais apresentam grande destaque dentro da narrativa. Seus heróis são sempre modelos de boa conduta, coragem, lealdade e valentia; são incumbidos de lutar pelos fracos, “sofrem injustiças, chegam, mil vezes, às bordas da morte, mas continuam fiéis a si próprios e ao papel que lhes cabe no enredo”, enfim, “confiam apenas em si próprios”¹⁶ para defender a quem amam, a exemplo de Arnaldo e Peri; são altruístas, como João Fera e Pedro, de *O demônio*

¹³ MELO, Gladstone Chaves de. José M. de Alencar. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. *Alencar*: 100 anos depois. Homenagem da academia Cearense de Letras ao escritor José Martiniano de Alencar, no centenário de sua morte. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977, p. 45.

¹⁴ BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 179.

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 167.

¹⁶ PROENÇA, op. cit., p. 78.

familiar; ora são fortes e guerreiros, mas não hesitam em renunciar tudo por amor, como Iracema e Lúcia. Há, ainda, a heroína Aurélia Camargo, frágil e sonhadora, que depois da decepção amorosa torna-se fria e calculista, capaz de mostrar para a sociedade machista de seu tempo que era capaz de comprar o próprio marido, escolhendo o homem que, no passado, a rejeitara por ser pobre.

Dois de seus heróis, no entanto, chamam-nos mais a atenção: a indígena tabajara Iracema, da obra homônima; e o jovem Arnaldo, de *O sertanejo*. No decorrer de nosso estudo, apresentaremos esses filhos nascidos da pena de José de Alencar, os quais são representações da terra natal do escritor. Embalado pelo amor ao lugar que nasceu e pelo sentimento de saudade por ter deixado a sua terra ainda pequenino, o escritor de *A filha do belchior* constrói esses dois heróis cearenses para elevar o nome de sua terra natal e fazê-la conhecida no Brasil, como uma espécie de canto ao Ceará.

Em *Iracema*: Lenda do Ceará, publicado em 1865, Alencar oferece, através do mito, o “berço da nossa nacionalidade”. Na construção poética de José de Alencar, evidencia-se o dever patriótico do escritor em dar à jovem nação brasileira uma origem da qual o povo pudesse se orgulhar, como declara na carta destinada ao Dr. Jaguaribe no posfácio do romance alencarino: “Verá realizadas nele [no romance *Iracema*] minhas ideias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”¹⁷. Para heroína de seu épico cearense, Alencar escolheu a indígena tabajara. Com a guerreira indiana, Alencar vai descortinando a história de seu povo e a beleza da natureza cearense do litoral ao sertão. É por meio da História do Ceará, contada por José de Alencar, que temos também a visão do Brasil.

Iracema veio a lume depois da obra malograda *Filhos de Tupã*. Era desejo do escritor compor um épico brasileiro, mas a obra foi encerrada ainda no quarto canto. Ele não levou o projeto adiante porque percebeu a dificuldade “de adequação do sentimento e do pensamento a uma forma linguística exigente no que concerne à ordenação dos sons e dos vocábulos”¹⁸. Além disso, percebeu a complexidade de disposição de suas ideias em verso, e uma série de regras formais que poderiam acarretar o comprometimento do conteúdo de seu texto:

[...] o verso pela sua dignidade não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas¹⁹.

¹⁷ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 194.

¹⁸ SILVA, Sandra Mara Alves da. *Formas embrionárias dos romances indianistas alencarinos*: uma contribuição à nacionalidade literária brasileira. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014, p. 98.

¹⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 193.

José de Alencar buscou, então, uma nova forma para escrever o verdadeiro poema épico nacional, e, assim, nasceu *Iracema*. A obra alencarina, escrita em prosa, pôde exprimir as imagens dos nativos, o falar dos indígenas e a natureza selvagem brasileira sem correr o risco da perda do vigor e da impetuosidade da cor local. Se Alencar tivesse realizado sua obra-prima em forma de poema, “os elementos que configuram a nacionalidade brasileira corriam o risco de ficar à sombra da rima, do ritmo e da cadência, enquanto que, na forma de prosa, esses mesmos elementos ganhar[am] uma maior dimensão”²⁰.

Da consciência de seguir as exigências formais do texto em verso e da liberdade da escrita em prosa, *Iracema* veio à luz, captando a harmonia entre o homem e a natureza cearense/brasileira, e, embora o texto alencarino apresente a estrutura em prosa, a “ordenação das palavras, a sequência de sons e o encadeamento de imagens”²¹ fazem-no se assemelhar a um poema, por isso Machado de Assis tê-lo chamado de poema em prosa. Ao analisar a linguagem da obra *Iracema*, José Valdivino chama a atenção para a musicalidade no texto: “É a introdução do romance, poética e enternecedora. É a voz do mar, do mar cearense, constantemente verde e bravo. É de tal intensidade o numeroso da frase que são verdadeiras cordas de verso. [...] Os períodos são ritmados, sonoros, sugerindo movimento de onda”²². E acrescenta: “A linguagem metafórica de *Iracema* é uma constante melodiosa, perfumando todo o drama”²³.

Iracema é a mescla de eventos históricos e fictícios, narra a história de amor entre a indígena tabajara e o colonizador português Martim; porém, ao abordar o processo de colonização do Ceará, o autor deixa a cargo dos leitores captarem o que está nas entrelinhas do texto. A lenda de Alencar encanta pela “melodia da linguagem”, pela originalidade ao retratar o indígena em perfeita harmonia com a natureza, pela beleza das imagens que nos transportam para o cenário selvagem, pelo uso engenhoso das aliterações e metáforas, e pela “envolvente alegoria de seus mitos heroicos”²⁴; porém, faz-se necessário descortinar o que está por trás da história de amor entre a indígena Iracema e o português Martim.

José de Alencar também descreve o Ceará na obra *O sertanejo*, publicada em 1875. No livro, o autor de *O marquês de Caxias* recorre, mais uma vez, à sua terra. O enredo agora descreve o sertão nordestino e o que vai prevalecer é a narrativa do cearense que vive no sertão:

²⁰ SILVA, *op. cit.*, 2014, p. 98.

²¹ *Ibidem*, p. 98-99.

²² VALDIVINO, José. A linguagem de Alencar em *Iracema*. *Revista da Academia Cearense de Letras*. Número comemorativo do Centenário de publicação de *Iracema*, Ano LXIX, Nº 34, Imprensa Universitária do Ceará, Fortaleza, 1968, p. 33.

²³ *Ibidem*, 39.

²⁴ MONTENEGRO, Braga. *Iracema: um século*. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*, *op. cit.*, p. 17.

lugar que se torna um elemento essencial que, em harmonia com as personagens, é responsável por engradecer o estado cearense e, em consequência, a nação brasileira. Assim, a obra do escritor faz parte do projeto nacionalista no qual José de Alencar, captando a “alma popular”, tece um painel dos falares e dos costumes daqueles que habitam o interior do país.

Percebe-se o tom nostálgico na descrição do cenário logo no início da narrativa, banhada pela saudade da terra natal, o que acaba influenciando na própria descrição do sertão. Nela, José de Alencar transmite ao leitor uma sensação de infinitude e imensidão em relação à paisagem agreste, ainda não completamente domesticada – ou seja, uma zona do território pouco povoada do então século XVIII. Com o romance regionalista, o escritor cearense acaba retratando certos espaços e costumes desconhecidos daqueles que viviam nos centros urbanos, ampliando os conhecimentos sobre um Brasil diverso, revelando-o aos próprios brasileiros. É o que constatamos nas obras *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1971), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875), nas quais o olhar do escritor se descola da capital do Império e se concentra nas características regionais.

Na obra *O sertanejo*, José de Alencar constrói o protagonista Arnaldo, um jovem sertanejo, filho de um vaqueiro da fazenda Oiticica, localizada na região de Quixeramobim, no estado do Ceará. Arnaldo Louredo é apaixonado por Flor, a filha do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. Na trama, Arnaldo ganha estatuto de herói ao defender a amada de todo o tipo de perigo, ao mesmo tempo em que, a partir de suas ações, apresenta o sertão nordestino do Ceará aos brasileiros. A representação de Arnaldo na narrativa é, da mesma forma que Iracema, a efígie de seu povo.

Este trabalho traz consigo, portanto, o desejo de examinar a imagem heroica do povo cearense, a partir da construção dos heróis Iracema (do romance homônimo) e Arnaldo (de *O sertanejo*), de José de Alencar. Aliando fatos históricos e da cultura do Ceará com ficção, o escritor busca afirmar a ideia de força deste povo para compor seu projeto de identidade nacional, definida por meio dos símbolos pátrios: indígena, sertanejo e natureza. Para conseguir seu intento, o escritor narra, nas páginas de *Iracema* e *O sertanejo*, feitos heroicos da indígena tabajara e do sertanejo Arnaldo.

A trajetória, pois, escolhida para analisar os dois protagonistas-heróis cearenses criados por José de Alencar é composta por três momentos.

No primeiro capítulo, abordaremos a origem da figura do herói na história da literatura e como ela foi apresentada e exposta pela crítica. O herói sempre esteve presente no imaginário dos seres humanos como uma figura detentora de poderes extraordinários, capaz de proteger o mundo contra forças do mal ou contra injustiças. Para esses seres, a justiça e a bondade devem

estar acima de todas as coisas. Assim, independentemente da época, raça, cor, língua ou religião, o homem sempre esteve atraído pela figura do herói, nas mais diversas narrativas. Na literatura, os heróis apresentam grande força física e estão sempre dispostos a vencer as dificuldades, sendo um exemplo de virtude para os homens. Nos textos literários, o surgimento do herói adveio com a concepção de mito. Segundo Brandão,

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional²⁵.

Dessa maneira, um mito consiste nas crenças procedentes de um povo, sendo a representação de uma coletividade transmitida ao longo dos anos, tornando-se “o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”²⁶. Os mitos falam do que “realmente ocorreu”, isto é, do que se relaciona ao mundo real, vindo à existência graças a ações divinas ou do sobrenatural. Para Mircea Eliade, o mito refere-se à história da criação, relata como algo foi produzido, passando a afetar, de certa forma, o mundo e contribuindo para sua formação. Ainda segundo o mitólogo, nas sociedades arcaicas, era primordial o conhecimento do homem sobre o mito, visto que esse entendimento lhe conferia:

[...] uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo, mas sobretudo porque, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem²⁷.

Com base nas considerações de Eliade, o mito refere-se a uma história verdadeira e sagrada, pautada em atos de seres sobrenaturais; sendo verdadeira porque relata a realidade, e sagrada por ser executada por seres sobrenaturais, revelando que o mundo, o homem e a vida são frutos de uma história sobrenatural significativa e tomada como modelo para as civilizações.

Na literatura, o mito surge com as narrativas orais, diante da necessidade de as sociedades explicarem suas origens, crenças, dúvidas e inquietações, podendo sua interpretação variar conforme a necessidade de cada povo. Dos diversos mitos que fazem parte de nosso

²⁵ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 36.

²⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 12.

²⁷ *Ibidem*, p. 17-18.

imaginário, seja individual, seja coletivo, o herói é o mais comum, chamado por Campbell de *monomito*.

Dos heróis da literatura, tratamos, inicialmente, do herói épico, o qual tem seu destino traçado pelos deuses desde seu nascimento. Trata-se de uma personagem de ascendência humana e divina, o que faz com que apresente qualidades que o diferenciam dos demais homens. O herói épico foi a primeira forma que essa personagem atingiu na literatura e seu maior criador foi o poeta grego Homero²⁸. Nas suas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, inúmeros são os heróis que se destacam por sua coragem, força, valentia, amor e excelência na prática guerreira, como Aquiles e Odisseu. O mais antigo herói da literatura, porém, foi o da epopeia de Gilgamesh.

Foi com a tragédia que o herói deixou de ser modelo de conduta para sua comunidade, em contraste com o herói épico. O herói trágico é aquele que, mesmo sendo bom, equilibra a virtude e o vício. Normalmente, no princípio da encenação, apresenta-se como uma figura em estado de esplendor e cheia de vida, mas se torna vítima de uma mudança repentina em seu destino. Um episódio terrível o conduz à desgraça, porém, como afirma Kothe: “quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza”²⁹.

Em seguida, abordaremos o herói medieval – o chamado cavaleiro medieval –, o qual, munido de cavalo, armadura e armas, estava pronto para vencer o mal em combate, em favor da justiça e da defesa dos mais fracos. Os romances de cavalaria foram derivados das canções de gesta e enalteciam a figura dos heróis medievais, que tinham a função de guardar os castelos e o dever de defender senhores importantes, sempre seguindo um rígido código de condutas e servindo de modelo para todo o mundo medieval. Segundo Bakhtin, o herói das novelas de cavalaria não “sofre ‘calamidades’, interessantes somente para o leitor, mas ‘aventuras maravilhosas’, interessantes (e fascinantes) também para ele mesmo. A aventura recebe um tom novo devido a todo esse mundo maravilhoso onde ela ocorre”³⁰.

Logo após, discutiremos o herói da “moderna epopeia burguesa”³¹ – o romance. Com a ascensão da burguesia, a vida em sociedade é marcada pela solidão: o sujeito tornou-se um solitário, tendo que lidar com o tormento interno, resultado de um mundo cindido e sem sentido. Ora, na Antiguidade, tudo se mostrava perfeito, a harmonia da totalidade preenchia todas as esferas da vida do homem; assim, os heróis das epopeias gregas eram guiados pelos deuses e

²⁸ FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 52.

²⁹ KOTHE, Flávio R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 13.

³⁰ BAKHTIN, *op. cit.*, p. 269.

³¹ Expressão usada por Hegel para se referir ao romance na obra *Curso de estética*.

aceitavam seus desígnios³². No romance, o herói busca conquistar a harmonia perdida, mas sua luta é inútil, pois no novo mundo não há espaço para a construção de heróis símbolos da coletividade. O herói do romance vive em constante conflito individual entre seu mundo interior e o que o rodeia, tornando-se o espelho do mundo moderno. Nesse universo, nascem os românticos, que, desejosos de romper com os modelos clássicos e de fugir do caos do mundo, acabam por interpretar a realidade alicerçada na subjetividade e no sentimentalismo exagerados, ou buscam fugir dela, evadindo-se para o passado ou buscando refúgio na natureza.

No segundo capítulo, apresentaremos Iracema, personagem de José de Alencar, buscando analisar que a heroína tabajara representa a imagem heroica do povo cearense. Antes disso, abordaremos a figura do indígena nas letras brasileiras, desde os cronistas até os românticos. Os primeiros registros dos primitivos habitantes do Brasil destacavam a fisionomia e os costumes dos autóctones. A carta de Pero Vaz de Caminha foi o primeiro texto a descrever os nativos brasileiros. A narrativa do português evidencia os habitantes da terra descoberta, descrevendo minuciosamente sua fisionomia, seus costumes e modos de vida. A princípio, a imagem criada dos primitivos foi a de um povo dócil e ingênuo; depois, porém, prevaleceu a de bárbaros e canibais.

Com o Romantismo, o indígena é idealizado. O país havia se tornado independente da metrópole portuguesa em 1822, de forma que necessitávamos de uma identidade nacional. Inspirados pelas ideias de Rousseau, os nossos românticos passaram a conceber os nativos como heróis valentes, corajosos e honrados, dignos de serem o modelo de nacionalidade. Assim, tornaram-se heróis nas poesias de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, e nos romances indianistas de José de Alencar.

É com o escritor cearense que vão ser exaltados os valores e as qualidades heroicas dos nativos, nas figuras de Peri, Ubirajara e Iracema. Segundo Gladstone de Melo, o indianismo em José de Alencar foi “mais profundo, mais vivo e mais intenso”³³ do que os das obras de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. O escritor cearense, ao contrário, “tomou o índio como arma de combate, amou-o como qualquer coisa de genuína e integralmente brasileiro, fê-lo símbolo do homem brasileiro por oposição e em superioridade ao português”³⁴.

Nas páginas do romance *Iracema*, Alencar revela seu amor por sua terra natal e sua predileção pelos indígenas, fato que o fez escolher a jovem da tribo tabajara como protagonista

³² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

³³ MELO, Gladstone Chaves de. José M. de Alencar. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ *Ibidem*.

de sua obra-prima e ícone de seu povo. A protagonista da obra é a imagem heroica do povo cearense. Para Alencar, ninguém se compara à “virgem dos lábios de mel”, as qualidades da indígena são sempre superiores: “tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”³⁵. Iracema é a heroína trágica de Alencar: uma mulher guerreira, destemida, honesta, doadora, bela e pura, mas que comete um erro contra seu povo por amor a Martim, símbolo da colonização do Ceará.

Depois de dar vida à heroína Iracema, José de Alencar constrói, mais uma vez, uma personagem cearense. Agora, o herói é o jovem sertanejo Arnaldo, a ser abordado no terceiro capítulo desta dissertação. O protagonista d’*O Sertanejo* é símbolo do sertão nordestino, um verdadeiro “cearense da gema”³⁶. Com Arnaldo, o escritor apresenta o interior do Ceará, o sertão de Quixeramobim, aos brasileiros que viviam nas regiões urbanas do Brasil. Fiel às origens, o herói representa o homem cearense que vive no campo em total integração com os elementos da natureza. Arnaldo, homem criado nas matas, era capaz de dormir na copa das árvores e dominar os animais mais ferozes, como aconteceu em uma noite em que todos estavam apavorados com o barulho que vinha do terreiro, e, por ser destemido, adentrou no mato e trouxe o animal que aterrorizava os moradores da fazenda Oiticica: “Nessa ocasião ramalhou o mato; logo depois abriu-se a folhagem e apareceu Arnaldo puxando pela orelha, a um tigre enorme, que o seguia gacheiro e humilde”³⁷. Sua heroicidade, porém, está nos atos de bravura que empreende para proteger dona Flor, a mulher que ama desde a infância, e os moradores da fazenda: “Detentor das virtudes dos homens da selva, mas afetivamente preso aos moradores da Oiticica, torna-se um poderoso guardião da fazenda e de seus moradores”³⁸.

Assim, evidenciaremos como José de Alencar, a partir dos heróis Iracema e Arnaldo, teve a preocupação de elevar sua terra natal no cenário nacional, e como, ao mesmo tempo em que constrói uma imagem heroica para o povo cearense, com o resgate das tradições locais e a valorização da natureza tropical, acaba contribuindo para a formação do eu nacional brasileiro. Tanto “a virgem dos lábios de mel” quanto Arnaldo permanecerão vivos, visto que pertencem à cultura erudita e à cultura popular, são filhos-heróis que nasceram em solo cearense e representam, de maneira majestosa, a terra natal do escritor: o Ceará.

³⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 56.

³⁶ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 156.

³⁷ *Ibidem*, p. 80.

³⁸ MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas - SP, 1997, p. 83.

2. O NASCIMENTO DO HERÓI NA HISTÓRIA DA LITERATURA

Quando falamos de José de Alencar, de sua habilidade engenhosa como escritor, em nosso pensamento, vêm os inúmeros heróis criados pelo autor cearense. Quem não se lembra dos feitos heroicos protagonizados por Peri, na obra *O guarani*? Sem falar em Jaguarê, de *Ubirajara*; Manoel Canho, de *O gaúcho*; além das heroínas Lúcia e Aurélia. Não podemos nos esquecer de Arnaldo, o herói de *O sertanejo*; e da heroína mais conhecida da literatura brasileira, a “virgem dos lábios de mel”: *Iracema*. São muitos os heróis que povoam as páginas de seus livros, oferecendo ao leitor um enredo repleto de façanhas, conflitos e dramas, que, muitas vezes, servem de modelo para a sociedade.

Segundo o dicionário Houaiss, “herói é um indivíduo notabilizado por suas realizações, seus feitos guerreiros, coragem, tenacidade, abnegação, magnanimidade, etc.”¹, ou seja, é uma figura arquetípica, podendo ser um homem ou uma mulher de qualidades extraordinárias por seus feitos guerreiros e pelo valor desempenhado nas mais grandiosas batalhas. Quando falamos de herói, estamos nos referindo a uma personagem mítica que vive na fronteira entre o mundo humano e o mundo habitado pelos deuses.

O herói é, assim, aquele que tem o poder de defender o cosmos, protegendo o mundo de forças malignas, com o objetivo de que ele continue a existir. Em outras ocasiões, o herói se comporta como agente de transformação, derrubando regimes autoritários, agindo contra as injustiças e, por consequência, estabelecendo a paz e a liberdade àqueles a quem salvaguarda.

Independentemente da época em que estejamos, da raça, cor, língua ou religião, nas mais diversas narrativas, os seres humanos se sentem atraídos pela figura do herói. O herói é o agente da narrativa, é o ponto cardeal para o desenvolvimento da ação. Segundo Müller, ele sempre fascinou as pessoas de todas as épocas e culturas, visto que representa o ideal do ser humano, com suas esperanças e anseios, e é através de seus medos, sofrimentos, lutas e vitórias que o homem enxerga a si mesmo e ao outro².

No decorrer da história da ficção, a figura do herói foi adquirindo novas nuances e representações ideológicas, passando a se comportar de forma diferente consoante sua época e a cultura que o criou. O estudioso Kothe afirma que:

Se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema. Rastrear

¹ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1014.

² MÜLLER, Lutz. *O herói*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987.

o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social no sistema das obras³.

Segundo Feijó, em seus mitos, ritos e cultos, os povos arcaicos já tinham indivíduos que se destacavam por sua força, por serem homens superdotados e valentes que, através de suas ações, se sobressaiam em relação aos demais, passando a ser conhecidos pela denominação de heróis⁴.

Dessa maneira, dentro da narrativa, o herói é o ente que mantém certas relações com a realidade do mundo, fazendo parte de um universo de ações e sensibilidade que pode se assemelhar à realidade que conhecemos. Ele exerce, assim, um fascínio sobre os seres humanos, pois nos identificamos com eles em diversas situações. O certo é que, desde os primórdios da humanidade, os heróis exprimem e projetam valores e crenças de um determinado povo, servindo de exemplo de virtude para os homens.

O surgimento do herói na literatura se deu a partir da concepção de mito. Definir o mito, no entanto, não é uma tarefa fácil, uma vez que há múltiplas significações a partir da abordagem dada por cada autor e, para esta pesquisa, optamos pelas designações que fazem referência ao campo literário. Conforme Brandão, citando o mitólogo Mircea Eliade, o mito consiste em um

[...] relato de uma história verdadeira, ocorrida [no tempo do princípio], *illo tempore*, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão-somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano. Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser⁵.

O mito nada mais é do que as crenças oriundas de um povo, de uma comunidade, ou seja, a representação – transmitida de geração em geração – de uma coletividade que busca uma explicação do mundo. Podemos dizer, ainda, que “mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa”⁶. Dessa maneira, é

[...] a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto,

³ KOTHE, Flávio R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 8.

⁴ FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 12.

⁵ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 35-36.

⁶ LEENHARDT *apud* BRANDÃO, *op. cit.*, p. 36.

sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras⁷.

O mito cumpre, assim, uma importante função social, uma vez que, conforme sua acepção arcaica, participa das “atividades e [d]os destinos da humanidade”⁸, possibilitando ao homem o conhecimento de uma realidade primeva, através da qual é essencial atender seus anseios religiosos, suas aspirações morais, suas obrigações de ordem social e até mesmo certas demandas práticas da vida.

Muitas vezes, as pessoas acabam empregando a palavra “mito” como sinônimo de “mentira” para denotar algo que soa como falso da realidade: “Ora, mas isso que você está dizendo não passa de um mito!”. Ao usarmos a expressão, estamos revelando que aquilo que escutamos não nos parece verdadeiro. Isso ocorre porque, durante os séculos XVII e XVIII, o homem passou a adotar uma visão científica da história. Para ele, bastava aquilo que podia ser explicado pela ciência: “tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse as costas ao mundo dos sentidos [...]”⁹.

Segundo Lévi-Strauss, o mito é entendido como o mundo dos sentidos: o mundo que vemos, tocamos, sentimos, saboreamos, ou seja, o mundo ilusório que se apresenta em contradição com o mundo real. Foi essa forma de apreender a realidade por meio de dados sensoriais que a ciência considerou um tanto quanto obsoleta e, a partir dela, o meio científico rejeitou as teorias que não apresentavam comprovação, aceitando somente os fatos que podiam ser atestados por métodos científicos e/ou experiências empíricas. Esse pensamento se opôs ao do mundo pré-moderno, no qual as pessoas, quando se voltavam para o seu passado, buscavam o significado das coisas.

Com o desenvolvimento do pensamento científico, houve, então, a separação entre o mundo sensorial e o mundo real, que se explicava pelas “propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos”¹⁰. O filósofo pré-socrático Xenófanes (576–480 a.C.) foi o primeiro a fazer críticas e rejeitar as expressões mitológicas inculcadas, pela tradição, a Homero e Hesíodo. A crítica do filósofo residia no fato de os poetas gregos terem atribuído características humanas aos deuses, o que chamamos de antropomorfismo. Para Xenófanes, há apenas o Deus uno que está acima

⁷ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 11.

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*.

dos deuses e dos homens cujas características diferem em absoluto das dos humanos¹¹. Além disso, o poeta e filósofo de Cólofon afirmava que Homero e Hesíodo haviam imbuído aos seus deuses atributos infames e vergonhosos, como roubos, adultérios e mentiras, os quais não os tornariam arquétipos para os cidadãos gregos.

Assim, aos poucos, “os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico. Em contraposição ao *logos*; assim como, posteriormente, a história, o *mythos* acabou por denotar tudo ‘o que não pod[ia] existir realmente’”¹². Para Mircea Eliade, tanto o judaísmo quanto o cristianismo rebaixaram tudo o que não podia ser justificado pelos dois Testamentos para o âmbito da “ilusão”. Dessa maneira, a cultura grega foi, aos poucos, sendo submetida a uma ampla análise, o que provocou uma “desmitificação”. Com Platão e Aristóteles e o conseqüente desenvolvimento da filosofia, o pensamento mítico foi perdendo seu espaço, sendo considerado um instrumento incapaz de compreender o mundo e o homem, fazendo com que os fenômenos naturais, as estruturas sociais e outros acontecimentos deixassem de ser explicados pelas ações dos deuses e passassem a ser investigados através da observação e do pensamento racional, sem que se recorresse à mitologia.

Houve, contudo, uma reviravolta quanto a esses estudos. Para alguns investigadores ocidentais, na primeira metade do século XX, o mito passou a ser concebido como a antiga civilização helênica, considerado uma história verdadeira, importante por seu caráter sagrado, o que possibilitou novos estudos sobre a importância do mito como identidade cultural de um povo, sobre sua relação entre o homem e sua origem, servindo como um modelo que acabava determinando e dando sentido à vida.

Assim, “o mito, 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”¹³. Por ser encarado uma história sagrada, ele passa a ser encarado como uma “história verdadeira” – tornando-se “o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”¹⁴ –, além de ser cultuado e reproduzido pelas futuras gerações. Como exemplo, o filósofo e romancista romeno Mircea Eliade cita o povo Kai, oriundo da Nova Guiné, que se recusava a alterar o seu modo de vida e trabalho porque, segundo acreditava, suas ações refletiam os seus ancestrais míticos. Mircea também descreve a tribo aborígine Arunta, da Austrália, cujos integrantes, ao serem

¹¹ SCHOFIELD, Malcolm; RAVEN, John Earle; KIRK, Geoffrey Stephen. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 173-174.

¹² ELIADE, *op. cit.*, p. 8.

¹³ MALINOWSKI *apud* CRIPPA, Adolph. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975, p. 16.

¹⁴ ELIADE, *op. cit.*, p. 12.

questionados do motivo de realizarem determinados rituais em suas cerimônias religiosas, replicaram que o faziam por repetirem as ações das suas gerações antecessoras. Fica evidente, portanto, que muitas atividades e condutas humanas têm como espelho as façanhas realizadas pelos ancestrais na antiguidade.

Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram "nas origens", porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. "E o rito pelo qual se exprime (o mito) reatualiza aquilo que é ritualizado: recriação, queda, redenção". E conhecer a origem das coisas — de um objeto, de um nome, de um animal ou planta — “equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade. Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens.”¹⁵

Junito Brandão deixa claro que, ao reviver um mito, o ser humano experimenta todos os atos realizados pelos deuses e heróis no tempo primordial. Voltar ao passado é reativar as forças que nele habitam, o retorno às origens possibilita ao homem resgatar o tempo forte de seus ancestrais, “o tempo primordial e as bênçãos que jorraram *illo tempore*”. Porém, o essencial é saber que o mito é uma história sagrada e, por isso, “uma história verdadeira”¹⁶, visto que molda a realidade — o que o torna modelo para as atividades mais significativas do homem, como a alimentação, o casamento, o trabalho, a educação, a arte e, até mesmo, a sabedoria.

Consoante Carl Jung, os mitos são responsáveis por traçarem o caminho da existência do ser humano através da dimensão imaginária, abrindo ao nosso Inconsciente Coletivo, de forma que “os mitos estão dentro de nós e aparecem em forma de sonhos e símbolos”¹⁷. Freud, o “pai da psicanálise”, denominou estas manifestações de “resíduos arcaicos”, enquanto Jung as denominou de “arquétipos ou imagens primordiais”. Para ambos os estudiosos, os mitos nada mais seriam do que “obra do inconsciente que se torna parte da vida cultural de um povo”¹⁸.

Para Jung, os mitos seriam sonhos de uma sociedade inteira, o seu desejo coletivo. Assim, as mesmas personagens apareceriam nos sonhos em escala individual e coletiva, o que ele denominou de “arquétipos”, ou seja, uma espécie de herança psicológica decorrente das experiências ao longo das gerações, do confronto do indivíduo com situações do cotidiano, aparecendo nos sonhos e nas personalidades dos seres humanos nas mais variadas culturas.

¹⁵ BRANDÃO, *op. cit.*, 1986, p. 39.

¹⁶ ELIADE, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ FEIJÓ, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*.

Segundo Karen Armstrong, a mitologia, apesar de não ser mais a principal origem de conhecimento e reconhecimento da realidade do mundo, “nos leva a viver mais intensamente neste mundo, e não a nos afastarmos dele”¹⁹. Os mitos configuram-se como uma forma possível de explicar e interpretar a realidade e os acontecimentos. Assim, a mitologia surgiu com o intuito de auxiliar o homem a lidar com suas próprias dificuldades, procurando, de certa forma, orientá-lo no mundo. A estudiosa afirma que “os seres humanos sempre foram criadores de mitos”²⁰; escavações evidenciam que os homens da pré-história já possuíam a crença em um mundo futuro, o qual se equiparava ao que viviam. Esses indivíduos se preocupavam com a morte e, por isso, criavam contranarrativas sobre uma possível vida posterior ao evento, o que lhes permitia lidar com a questão da mortalidade.

A mitologia ajuda-nos a explicar nossa relação com nossos semelhantes, nosso meio, nossas crenças, além de buscar uma explicação para o mistério que o ser humano sempre quis decifrar: uma possível existência pós-morte. Para Mircea Eliade, os mitos

[...] narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio". Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por aqueles eventos. Ele é mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal — teria continuado a existir indefinidamente, como as pedras; ou poderia mudar periodicamente de pele, como as serpentes, sendo capaz, portanto, de renovar sua vida, isto é, de recomeçá-la indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu *in illo tempore*, e, ao relatar esse incidente, explica por que o homem é mortal²¹.

O mito é o elo que ajuda os seres humanos a compreenderem as novas situações e tentarem justificar o que está, até então, desconhecido, auxiliando a criar situações que podem ser vistas como modelos que devem ser seguidos e, ao mesmo tempo, respeitados, visto que conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Mesmo aqueles mitos hediondos e cruéis têm sua importância, porque ensinam aos homens, por meio da tragédia, os grandes perigos que enfrentam no processo existencial. Dessa maneira, é por meio dos mitos que muitas civilizações – como aquelas descritas nas narrativas de Homero – tiveram contato com suas origens, revivendo, assim, um período primordial, crucial para a compreensão de sua identidade

¹⁹ ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 8-9.

²⁰ *Ibidem*, p. 11.

²¹ ELIADE, *op. cit.*, p. 16.

e cultura. O estudo sobre os mitos é uma forma de o homem perceber o sentido de sua realidade, na tentativa de desvendar os seus mistérios. Diferentemente do que ocorreu na filosofia, na história e na ciência, onde houve a separação entre *mythos* e *logos*, é na literatura que o mito vai encontrar abrigo e, conseqüente, continuidade, apesar de sofrer algumas alterações para a sua concretude:

A consciência mítica, embora reprimida, não está morta. Afirma-se mesmo entre os filósofos e sua persistência secreta encoraja-lhes talvez os empreendimentos no que estes têm de melhor. Não se trata, por conseguinte, de uma simples arqueologia da razão. O interesse pelo passado constitui-se aqui na preocupação com o atual²².

Na literatura, o mito teve sua origem a partir das narrativas orais, as quais, com o passar do tempo, foram registradas com o intuito de preservar a tradição de um determinado povo, estabelecendo, também, a reescritura e reatualização de sua cultura. A forma primordial das manifestações do espírito é o mito – forma primeva aproveitada e fixada pelos poetas. Se o mito está na origem da poesia, ele está, por isso mesmo, na origem da literatura²³. Os mitos contribuem com o mundo, uma vez que fornecem os exemplos de ser e agir que determinam e, ao mesmo tempo, dão sentido à vida. Segundo Eliade:

Podemos notar que, assim como o homem moderno se considera constituído pela História, o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de um certo número de eventos míticos. Nem um nem outro se consideram "dados", "feitos" de uma vez por todas, assim como, por exemplo, se faz uma ferramenta de uma maneira definitiva. Um homem moderno poderia raciocinar do seguinte modo: eu sou o que sou hoje porque determinadas coisas se passaram comigo, mas esses acontecimentos só se tornaram possíveis porque a agricultura foi descoberta há uns oito ou nove mil anos e porque as civilizações urbanas se desenvolveram no antigo Oriente Próximo, porque Alexandre Magno conquistou a Ásia e Augusto fundou o Império Romano, porque Galileu e Newton revolucionaram a concepção do universo, abrindo o caminho para as descobertas científicas e preparando o advento da civilização industrial, porque houve a Revolução Francesa e porque as ideias de liberdade, democracia e justiça social abalaram os alicerces do mundo ocidental após as guerras napoleônicas, e assim por diante. De modo análogo, um "primitivo" poderia dizer: eu sou como sou hoje porque antes de mim houve uma série de eventos. Mas teria de acrescentar imediatamente: eventos que se passaram nos tempos míticos, e que conseqüentemente, constituem uma história sagrada, porque os personagens do drama não são humanos, mas Entes Sobrenaturais²⁴.

Dessa maneira, podemos dizer que muitos dos mitos sobreviveram até os dias de hoje não porque o homem viva em busca de uma mentalidade arcaica, mas pelo fato de alguns “comportamentos míticos” serem imanentes aos seres humanos. Assim, dos diversos mitos que

²² GUSDORF *apud* BRANDÃO, *op. cit.*, p. 34.

²³ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. 2ª ed. São Paulo: Editora Mandacaru, 2022, p. 13-14.

²⁴ ELIADE, *op. cit.*, p. 16-17.

fazem parte do nosso imaginário, individual ou coletivo, o mito mais comum é o herói, chamado por Campbell de “monomito”. Nós, simples mortais, somos expostos à presença dele desde muito cedo, seja através dos desenhos animados que assistimos pelas telas das televisões, seja das revistas em quadrinhos que lemos ou até mesmo dos “heróis reais” que criamos na jornada de nossa vida, como a figura do nosso pai, de um irmão, ou até mesmo de um político. Para Bergson, somos seduzidos pelo “chamado do herói”, que nos cativa pela força da emoção e por suas ações extraordinárias²⁵. Os seres humanos têm a necessidade antropológica de se reunirem em torno de uma figura que concentra em si determinados valores que a tornam diferente das demais, e o homem, tendo consciência de suas limitações, acaba projetando-se e identificando-se com esses seres considerados extraordinários. A origem do herói remonta aos gregos, com as lendas transmitidas oralmente de geração em geração, e permanece até os dias atuais como sendo aquele capaz de superar as adversidades, o qual, por sua coragem, realiza feitos incomuns, ganhando a admiração e o respeito do povo. Isso o leva à imortalidade, inscrevendo-o na história. O que vamos presenciar nas narrativas é:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes²⁶.

Vale ressaltar que, quando falamos a respeito de herói, encontramos uma infinidade dessas personagens em todos os povos. Cada cultura, nos mais diferentes tempos, criou suas figuras míticas, que se destacam por realizarem feitos grandiosos. Assim, em cada cultura existente, o homem desenvolveu uma espécie de mitologia heroica cujos heróis idealizados são passados como conteúdo cultural para as gerações futuras através de livros, filmes, teatro e narrativas orais. Todos nós carregamos em nosso íntimo um herói que apreciamos por seu valor e conduta. Contudo, a concepção desse herói está intrínseca à sociedade e à época que o criou, visto que os valores pertencentes a essa figura fazem referência aos princípios vigentes de cada época: “as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema”²⁷. Podemos citar, por exemplo, a Idade Média, na qual os heróis cultuados eram sempre os mártires, os missionários e os padres, uma vez que a preocupação do homem era a salvação eterna. Com o advento do

²⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁶ CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007, p. 36.

²⁷ KOTHE, *op. cit.*, p. 8.

Iluminismo, no século XVII, há uma nova mudança de conceitos. A razão foi privilegiada e o homem adquire importância na história, sendo o detentor de seu próprio destino. O pensamento iluminista levou o avanço da ciência e do humanismo, o que justificaria a própria humanidade como a grande heroína deste período.

Seja qual for a época, porém, conceituar o herói é uma tarefa complexa. Por vezes, ele se cristaliza na sociedade por ter realizado alguma intervenção diante de um desafio que, para os cidadãos “normais”, é grande demais – como as atitudes altruístas, que acabam excedendo a capacidade humana, tornando-se uma espécie de demonstração do sagrado, mais do que uma força física extraordinária ou alguma habilidade paranormal. Dessa maneira, hoje, o verdadeiro herói seria aquele que se entrega a uma causa em prol do benefício de outros.

No mundo dos gregos, os heróis eram reverenciados por conta de seus feitos. Foram inúmeras as homenagens que davam a essas figuras uma reputação coletiva, diante dos demais. São vários os tipos de heróis, personagens que acabaram enriquecendo a imaginação de muitos sonhadores que se inspiraram em suas atitudes. Para ser um “herói”, no entanto, exige-se um caminho vasto de sacrifícios e renúncias a serem executadas por aquelas personagens que se sobressaem dentre as demais. Feijó, citando Gracian, assevera que:

Ser herói dá trabalho [...] exige genialidade. Como o gênio, o herói deve conquistar não apenas a admiração pelos seus feitos e sua coragem, mas também o afeto de seu povo pelo seu caráter cristão. Somente assim ele atingirá a eternidade²⁸.

Segundo Lima e Santos (2011), o herói nasce de uma necessidade espiritual, seria uma espécie de proteção contra o medo daquilo que não conhecemos, assumindo uma função de protetor e salvador da humanidade, destacando-se por sua coragem, bravura, e por defender o seu povo²⁹. O herói é aquele que se entrega a uma missão, que vive para a sua causa. Tem uma origem dupla, por ser filho de um deus com seres humanos, que o faz transitar pelo mundo dos homens e o mundo divino, “são sempre dotados de forte carga emocional, de grande potencial transformador, trazendo vida nova e fertilizando, a partir do inconsciente, a nossa consciência”³⁰.

Para os estudiosos, os heróis surgem como resultado da imaginação, sendo, posteriormente, contemplados na literatura, mas essas figuras heroicas podem ser pessoas reais que ganham evidência por defenderem uma causa em nome de sua comunidade, lutando por

²⁸ GRACIAN *apud* FEIJÓ, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ LIMA, José Rosamilton; SANTOS, Ivanaldo Oliveira dos. A trilha do herói: da antiguidade à modernidade. *Desenredos*, ano III, n. 9, Teresina, abr./jun., 2011.

³⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 10.

igualdade e justiça social e, como consequência, ganham a admiração e o respeito de seu povo, imortalizando-se e adentrando na história.

Na obra *Os trabalhos e os dias*³¹, o poeta grego Hesíodo nos apresenta o “Mito das Raças”, em que aborda a origem dos heróis. A narrativa conta a história de diferentes raças de homens que apareceram e desapareceram sucessivamente, numa espécie de disposição de decadência progressiva e regular, traçando a linhagem da humanidade a partir de cinco “idades” ou “raças” sucessivas. As raças são nomeadas por metais, partindo da Era do Ouro, passando pela Era de Prata, Era de Bronze, Era dos Heróis e, por fim, a Era de Ferro. O poeta grego reforça o caráter superior da “Raça dos Heróis”, “Zeus a cria mais valente e mais justa, e eles são chamados semideuses”³². Zeus reservou a estas figuras um bom destino: foram habitar com a alma tranquila na Ilha dos Bem-Aventurados, afortunados, pois da terra lhes brotam alimentos em abundância, além de estarem livres de toda fadiga e sofrimentos.

É bem verdade que todas as culturas, sejam elas primitivas e modernas, têm seus heróis, mas foi na Grécia “que a ‘estrutura’, as funções e o prestígio religioso do herói ficaram bem definidos”, visto que foi na Antiguidade onde “os heróis desfrutaram um prestígio religioso considerável, alimentaram a imaginação e a reflexão, suscitaram a criatividade literária e artística”³³. Dessa maneira, iniciaremos nosso estudo seguindo os caminhos trilhados pelo herói ao longo das gerações, com o intuito de conhecermos sua origem, até chegarmos aos heróis criados pelo escritor José de Alencar.

2.1 O herói épico

Foi com Homero que passamos a compreender a figura do herói na literatura. Em seus livros *Ilíada* e *Odisseia*, o poeta grego nos apresenta uma gama de indivíduos que se destacam por seus valores gloriosos. O objetivo do poeta era propagar, para o povo helênico, a descrição

³¹ Heródoto, cerca de 450 a.C., já declarava que Homero, com *Ilíada* e *Odisseia* e Hesíodo, com *Teogonia* e *Os Trabalhos e os dias*, instituíram os deuses para os gregos e que as obras formaram a base cultural da educação helênica. Diferente dos poemas de Homero, em que as narrações são impessoais, contando fatos ocorridos em tempos imemoriais. Na obra *Os Trabalhos e os dias*, nota-se uma certa subjetividade, visto que o poeta faz referência a fatos relacionados com sua vida, apontando a necessidade do trabalho e da justiça. O poema é endereçado a seu irmão Perses, o qual não tendo conseguido prosperar sua herança, busca ficar com parte da herança do irmão. Hesíodo apelou aos juízes de Téspis, mas estes corrompidos, favorecem a seu irmão. Na obra percebemos a revolta de Hesíodo, o que revela que o homem desse período já não mais se resignava com seu destino, e busca contestar um julgamento considerado injusto. Época, como vemos, de transição. Assim, Hesíodo trata da questão do trabalho e da justiça como uma virtude moral que dignifica o homem.

³² HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 158.

³³ BRANDÃO, *op. cit.*, 1987, p. 15.

e a transmissão do modelo de heroísmo, a conquista da glória e da notabilidade por meio da guerra e da aventura.

Ilíada e *Odisseia* são concebidas como obras fundantes da literatura ocidental, consideradas “pilares da civilização”, visto que até hoje inspiram e influenciam poetas e escritores pelo poder encantador de suas narrativas. Ambas as epopeias apresentam um enredo marcado por indivíduos heroicos: a *Ilíada* narra os acontecimentos do nono ano da Guerra de Troia, tendo Aquiles como herói principal; na *Odisseia*, por sua vez, o herói é Odisseu, que, após a Guerra de Troia, leva dez anos para retornar ao seu lar.

Porém, na história da literatura, o herói mais antigo é o da epopeia de Gilgamesh³⁴ – o famoso rei de Uruk, na antiga Mesopotâmia –, escrita pelos sumérios. A obra é considerada o mais antigo registro literário, tendo sido produzida na fase proto-histórica da civilização suméria arcaica, ao que tudo indica, no terceiro milênio, e precede as obras de Homero, Hesíodo, além dos textos bíblicos, em aproximadamente mil e quinhentos anos.

Diante d’A *epopeia de Gilgamesh*, ficam evidentes os traços característicos do herói, como a sua origem, tanto divina quanto humana, sua beleza, valentia e coragem. Como

³⁴ A epopeia narra a história do rei que viveu por volta de 2.700 anos a.C. Esses poemas ficaram esquecidos até o século passado, quando os arqueólogos encontraram 12 tabuinhas de argila contendo os textos. Vários fragmentos dessas tábuas acabaram sendo espalhados pelo mundo, ficando sob o poder de museus, universidades e colecionadores. Aos poucos, os estudiosos acabaram juntando os fragmentos, porém sua reconstituição até os dias atuais é incompleta. Essa epopeia é considerada a mais antiga obra literária produzida pelo homem e seu valor decorre não por ser uma obra que precede as epopeias, mas pela “qualidade e originalidade da história que narra” (ANÔNIMO, 2001, p. 3). O poema descreve a preocupação do homem a respeito da imortalidade, do conhecimento e do destino. Assim como as obras *Ilíada* e *Odisseia*, a epopeia de Gilgamesh é o resultado do agrupamento de relatos orais. Nela, também, o destino dos povos dependia das ações dos deuses. Gilgamesh apresenta todos os atributos de um herói: é descrito como sendo formado por dois terços deus e um terço homem, traço peculiar dos heróis. A mãe de Gilgamesh é uma divindade, assim como a mãe de Aquiles, e, de sua mãe, Gilgamesh herdou a beleza, a força e a sua inquietude. Seu pai era Lugulbanda, uma espécie de semideus que reinou em Uruk por um período de mil e duzentos anos e deixou, como herança para o filho, a mortalidade. Gilgamesh foi o quinto na linha de reis da dinastia de Uruk e reinou em torno de 126 anos. Na obra, são atribuídos a ele a construção das muralhas de Uruk e do templo de Eanna. O rei de Uruk, no entanto, afastou-se do espírito de coletividade, governando seu povo como um tirano implacável e arrogante, e, por esse fato, a população clama à deusa Ururu que crie um adversário, que, na obra, será Enkidu, um homem selvagem, que vive na floresta no meio dos animais. Gilgamesh fica sabendo da existência de Enkidu e envia uma cortesã sagrada que seduz e introduz Enkidu nos hábitos civilizados. Ao se encontrarem, ambos entram em combate, lutam até a exaustão. Gilgamesh é vencido por Enkidu, mas, após a grande luta, ambos acabam se tornando amigos. Os heróis partem para a Floresta de Cedros onde enfrentam e matam o gigante Humbaba, que representa o Mal. Por terem sido ajudados por Shamash e os oito ventos, os amigos sofrem com a ira do deus da tempestade. Uma outra façanha do herói Gilgamesh foi ter derrotado e matado o Touro dos Céus, enviado à terra para matá-lo, a pedido de Ishtar, a deusa do amor, por ter sido rejeitada pelo herói. Mais uma vez, os amigos conquistam a vitória, mas, inconformada, Ishtar pune o herói com a morte do amigo. Com a morte do Enkidu, o herói passa a se preocupar com a questão da morte e, num processo de espiritualização, parte em busca da imortalidade, indo ao encontro de seus antepassados, em busca da sabedoria ancestral. Ao encontrar o sábio, este confessa que adquiriu a imortalidade dos deuses por ter sobrevivido ao dilúvio, porém, revela ao herói que há uma planta no fundo do mar que pode ser usada para que ele conquiste a sua imortalidade. O herói encontra a planta, mas, enquanto se deita para repousar, uma serpente a rouba, acaba comendo-a e recuperando sua juventude. Ao acordar, e vendo que estava sem a planta da imortalidade, Gilgamesh chora. A imortalidade do herói não está, porém, no alcance da vida eterna, uma vez que esta é uma dádiva dos deuses. A imortalidade tão buscada pelo herói Gilgamesh está em seus feitos.

apresentado por Joseph Campbell, em seu livro *O herói de mil faces*³⁵, o arquétipo do herói que abandona sua rotina para enfrentar descomunais desafios e voltar melhor ocorre com a personagem Gilgamesh, o primeiro grande herói da literatura. O rei de Uruk é modelo de herói: é um herói de incontáveis virtudes, mas também de defeitos humanos, que se arrisca frente ao desconhecido, provocando extraordinárias mudanças. A jornada por ele empreendida na trama é a transformação que ocorre em seu mundo interior, quando deixa de ser um homem injusto e cruel, ao descobrir a amizade. Com o desenrolar da narrativa, há o seu amadurecimento: se antes era um tirano de seu povo, passa a protegê-lo dos perigos externos, o que é explicado por Campbell, ao afirmar que o herói é aquele que busca amadurecimento e superação por meio de uma trajetória de elevação com etapas de ritos de passagem e uma jornada de autoconhecimento. Assim, “o herói [...] é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas”³⁶, cuja jornada para descobrir o seu verdadeiro papel no mundo passa por etapas de separação, iniciação e retorno, a exemplo do que ocorreu com Gilgamesh.

Segundo Campbell, o herói é aquele que se destaca, não por seus atributos físicos, mas por suas atitudes, gestos e ações, conseguindo ultrapassar a vaidade e o medo³⁷. Seria, portanto, aquele que conquista sua transformação através do autoconhecimento e passa a agir em benefício de sua comunidade.

Segundo Vernant, os heróis são seres que figuram entre o humano e o divino, conhecem “suas vicissitudes, provações, limitações”³⁸, enfrentando, assim, os sofrimentos e a morte. Notabilizam-se pelo sucesso de seus atos. São exemplos de homens virtuosos que enfrentam todos os perigos com coragem, determinação e ambição. É “no momento decisivo, [que asseguram] a vitória no combate, [restabelecem] a ordem ameaçada”³⁹, superando seus limites e transcendendo a própria condição humana. Por essa razão, são cultuados e até mesmo divinizados. Para os gregos, os heróis se distinguem dos outros homens até na hora da morte:

Quando se parte em busca da ossada de um herói, é possível reconhecê-la pelo seu tamanho gigantesco. Essa é a raça de homens, agora extinta, cujas proezas são cantadas pela poesia épica. Celebrados pelos aedos, os nomes dos heróis, contrariamente aos dos outros mortos, que se fundem sob a terra na massa indistinta e esquecida dos *nónymnoi*, dos “sem-nome”, permanecem vivos para sempre, radiantes de glória, na memória de todos os gregos. A raça dos heróis forma o passado

³⁵ CAMPBELL, *op. cit.*

³⁶ *Ibidem*, p. 28.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haïganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 431.

³⁹ *Ibidem*, p. 432.

lendário da Grécia das cidades, as raízes às quais se ligam as famílias, os grupos, as comunidades dos helenos. Mesmo sendo homens, sob vários pontos de vista esses ancestrais aparecem mais próximos dos deuses, menos separados do divino do que a humanidade atual⁴⁰.

O povo grego cultuava seus heróis assim como se cultuam os santos no Cristianismo. Como essas figuras eram consideradas protetoras e guardiãs de sua pátria, e até mesmo intercessoras junto aos deuses, era costume os povos prestarem-lhes cultos, venerando seus túmulos e suas relíquias, além de “fazer[em] sacrifícios”⁴¹, o que significava dar-lhes a sua devida honra⁴².

O mito do herói como libertador de seu povo, como homem dotado de coragem e ações excepcionais, antecede as narrativas homéricas, mas foram os gregos que deixaram profundas marcas na cultura ocidental. O nascimento do mito do herói não se deu com o povo grego, porém, da cultura helenística, herdamos o modelo de herói das composições homéricas, como os das epopeias *Ilíada e Odisseia*, exemplos de heróis clássicos, homens que se destacaram por sacrificar a própria vida em nome de uma causa maior. Como assevera Feijó, “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”⁴³. Homero (928 a.C. – 898 a.C.) é considerado um dos principais educadores da Grécia e, em suas epopeias *Ilíada e Odisseia*, cantou uma sociedade aristocrática repleta de nobres guerreiros.

Os heróis de Homero se destacam por serem homens hábeis no falar e sábios no agir. São modelos de perfeição. Preparados para todas as situações da vida cortês, não fogem das batalhas e dão suas vidas para conquistarem a glória. Dependem, porém, da opinião daqueles que os seguem e do favor dos deuses para assegurarem seu valor. Os heróis homéricos são guiados por um rigoroso código de valores, tendo a excelência (*areté*) e a honra (*timé*) como conceitos norteadores. Esses guerreiros lutam e morrem visando, sobretudo, conquistar a *kléos* (glória), ou seja, a consagração por suas façanhas.

A obra *Ilíada*, de Homero, é uma epopeia que canta os grandes feitos de heróis. O mundo narrado no poema é um mundo mítico, que conta a época de Bronze em que os homens eram considerados seres superiores e os deuses eram divindades que interviam em suas vidas, de modo

⁴⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 47.

⁴¹ Os autores Nagy e Neto afirmam que quando os devotos realizavam “sacrifícios” geralmente se matava um animal em sacrifício a um determinado herói, comia sua carne, dividindo-a com os demais participantes da cerimônia e, também reservavam um pedaço de carne, a qual eles denominavam *geras*, como oferenda ao herói. Assim, dando ao herói a sua *geras*, era dar-lhes a *timé*, ou seja, sua devida honra.

⁴² NAGY, Gregory. *O herói épico*. Tradução de Félix Jácome Neto. Coimbra: University Press, 2017, p. 58.

⁴³ FEIJÓ, *op. cit.*, p. 12.

benéfico ou não, entrelaçando o plano divino e mortal. A *Ilíada* narra os eventos do último ano da Guerra de Troia, cujo herói principal é Aquiles. A *Odisseia* narra as aventuras do herói Ulisses durante um período de dez anos após a Guerra de Troia, em que busca retornar para seu lar. Mas, afinal, quem são esses heróis na história da literatura? O que os define como heróis?

Antes, porém, de responder a essas perguntas, é importante dizer que, na Grécia Antiga, o poeta Homero deu início a um grande projeto na educação dos gregos. Sua influência ultrapassou o mundo grego, influenciando, sobretudo, a cultura ocidental. Homero recolheu e sistematizou as histórias que eram contadas oralmente de geração em geração, as quais explicavam a origem e o sentido das coisas, os fenômenos espirituais e da natureza. Nessas narrativas, os deuses figuravam como personagens centrais, eram divindades capazes tanto de dominar a natureza quanto de influenciar o destino dos seres humanos. Essas histórias acabavam ditando normas de comportamento para os gregos, ao relatarem a vida dos heróis, que se tornavam modelos de comportamento para o povo. Homero reuniu essas narrativas ou mitos nos dois livros – *Ilíada* e *Odisseia* – que se tornaram o fundamento da educação grega. Assim, os heróis de Homero incorporavam as virtudes que deveriam ser modelos de comportamento moral na vida do homem helênico.

A educação na Grécia era voltada aos nobres, e estes tinham consciência de que sua posição se justificava pela *areté* e pelos ideais de luta e vitória. Seu valor estava associado ao domínio físico sobre o adversário, mas também à autodisciplina. Os heróis buscavam conquistar também a honra, que consistia no reconhecimento de seus atos e de sua força, os quais os tornavam homens virtuosos. Todo estamento social girava em torno dessas honrarias e, se o herói era o representante dessas virtudes, o certo era imitar o seu comportamento para fazer parte da casta dos nobres.

A vida dos gregos se pautava, assim, no comportamento dos heróis. Aqui, abordaremos a vida de Aquiles e Odisseu, exemplos de heróis clássicos na literatura, a fim de conhecermos traços característicos dessas personagens mitológicas capazes de vencer monstros, lutar contra inimigos e atuar em missões que seriam impossíveis para nós, meros mortais.

Aquiles é um dos mais valorosos heróis gregos. Era um “semideus”, característica significativa dos heróis clássicos, ou seja, era filho da deusa Tétis (deusa grega do mar) com o rei Peleu (rei dos mirmídonos), tendo se tornado famoso pelas várias batalhas que enfrentou e por ser exemplo de bravura e força. Reza a lenda que sua mãe o mergulhou ainda recém-nascido nas águas do Estige, um rio infernal no Hades, e que, a partir desse momento, ele se tornou invulnerável, à exceção do seu calcanhar, por onde foi segurado pela mãe. Desde cedo, foi apresentado a Aquiles o dilema: ter a vida longa, como um sábio; ou curta e gloriosa, como um

guerreiro? O herói não hesitou e “preferiu a vida curta de um guerreiro”⁴⁴. Seu destino já havia sido traçado pelos deuses: quando a Guerra de Troia teve início, Aquiles tinha nove anos e os deuses já haviam decidido que o fim do conflito se daria somente com sua participação. Conforme Campbell, “o herói é um homem superior, um rei nato”⁴⁵. Assim, o filho de Peleu não titubeou em ir à guerra, pois a glória se conquista por meio da batalha, e é este fato que definirá a imortalidade dos heróis. De acordo com Jean-Pierre Vernant, a morte traz ao guerreiro a glória imortal. É importante destacar, aqui, que a narrativa *Ilíada*, de Homero, não aborda todo o conflito da Guerra de Troia, apenas o nono ano de luta e, particularmente, a ira de Aquiles e suas implicações funestas.

De acordo com a mitologia grega, Aquiles foi educado por um centauro (ser da mitologia grega com cabeça, tronco e braços de homem, e anca e pernas de cavalo) chamado Quíron, responsável por instruí-lo para executar as tarefas grandiosas para as quais fora destinado. Muito jovem, ele partiu para a guerra com o amigo Pátroclo. Acaba se retirando do confronto quando traído por Agamêmnon, perdendo a amante Briseida, a qual lhe foi dada por uma batalha vencida – sua saída se justifica pelo fato de ter se sentido ofendido em sua *timé* (honra), algo que o herói grego prezava acima de tudo. Após sua retirada, os gregos passaram a ser derrotados: Pátroclo acaba assumindo a guerra, reunindo o exército mirmidão contra os troianos, mas acaba sendo morto pelo príncipe troiano Heitor. Para vingar a morte do amigo, Aquiles volta ao combate e, após vários cercos ao palácio troiano, acaba matando Heitor em um combate cruel. Assim, a partir do canto XVIII da *Ilíada*, a figura de Agamêmnon se ofusca diante dos lampejos do escudo e dos coriscos da espada de Aquiles⁴⁶, que acaba por ser proclamado o mais sublimes dos heróis.

Outra figura épica que avulta as imagens desses homens de bravura é Odisseu, o herói que sobreviveu à Guerra de Troia e empreende por dez anos a viagem de regresso a Ítaca. Odisseu é casado com Penélope e fora convocado para lutar na guerra. Buscou escapar do chamado, fingindo ser louco, mas de nada adiantou. O rei de Ítaca foi desmascarado quando Palamedes colocou seu filho, ainda pequenino, diante das rodas de um arado e Odisseu, num ímpeto, deteve os animais a tempo de salvar a criança. Mesmo tendo se recusado a ir ao combate, destacou-se como a principal figura que derrotou os troianos, “mas nunca perdoou a Palamedes e no decurso da Guerra de Tróia vingou-se cruel e covardemente do mais inteligente

⁴⁴ FEIJÓ, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁵ CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007, p. 90.

⁴⁶ BRANDÃO, *op. cit.*, 1986, p. 88.

dos heróis da Hélade”⁴⁷. Na verdade, *Odisseia*, quer dizer “*A biografia de Odisseu*”, uma vez que a personagem protagonista da narrativa é Odisseu, razão que justifica o título da obra, mas o nome que prevaleceu foi Ulisses, a denominação latina.

Ulisses foi a principal figura da obra *Odisseia*: passou por inúmeras aventuras e sempre se destacou pela capacidade de lidar com as adversidades. Foi ele o responsável pela armadilha famosa denominada “cavalo de Troia”, a qual levou seu exército à vitória. Todavia, sua história se torna mais instigante a partir do seu retorno para casa, em Ítaca. Ao terminar a guerra, o herói tenta retornar ao seu lar, porém é impedido pelo deus dos mares, Poseidon, que prometera vingar os troianos. O herói é conhecido por sua profunda inteligência e sagacidade, marcas de sua força. Deste modo, não são sua força física ou bravura que vão fazer o senhor de Ítaca vencer os inimigos, mas o poder de sua inteligência e o amor por Penélope, os quais servirão de armas contra Calipso, a deusa sedutora; Poseidon, o rei dos mares; Polifemo, o ciclope; os monstros Cilas e Caribdes; e os pretendentes da esposa. Em sua viagem de retorno, após vinte anos fora de casa, Ulisses acaba passando por ilhas e regiões nas quais tem que enfrentar desafios para continuar sua sobrevivência⁴⁸.

É somente vencendo os obstáculos que aparece em seu destino que o herói estará pronto para reconquistar o trono em sua terra natal. Mas, afinal, como Ulisses se tornou o grande herói de seu povo? Através da dor, do sofrimento e da paciência que aos poucos foi adquirindo, na medida em que ia vencendo as dificuldades que apareciam em seu percurso de volta para casa. Ulisses parte para a guerra ainda jovem, deixando para trás seu reino, sua casa, sua esposa e seu filho, seguindo o destino reservado para ele. A jornada feita pelo herói é marcada pela evolução de seus comportamentos, que o tornam um homem de coragem e responsável, capaz de ações que estão acima do nível normal de experiências humanas.

Há dois tipos de proezas realizadas pelos heróis. Segundo Campbell, uma delas é a física, quando pratica um ato de coragem ou salva alguém de um perigo; a outra é a espiritual,

⁴⁷ BRANDÃO, *op. cit.*, 1987, p. 293.

⁴⁸ Na viagem de regresso para Ítaca, Ulisses acaba sendo aprisionado por Calipso, que o resgata das ondas e do vento, levando-o para sua ilha. Calipso prestou cuidados ao herói, porém, acabou se apaixonando e mantendo-o como seu amante durante sete anos, impedindo-o de prosseguir sua jornada em direção à glória dos homens. A deusa oferta ao herói o dom da imortalidade e da juventude eterna, mas ele recusa o presente. Ulisses tem o objetivo de ter sua história para sempre lembrada e, se aceitasse a imortalidade, estaria fadado ao esquecimento. Porém, por decreto de Zeus, o herói renasce e é liberto da posse de Calipso. Livre das garras da ninfa, inicia sua empreitada de retorno pelo mar quando é descoberto por Poseidon, deus dos mares, que envia uma tempestade e despedaça sua jangada. O náufrago é lançado contra as paredes rochosas. O herói luta contra mais um obstáculo, “vitória nessa adversidade honra tanto quanto os feitos que ilustram os guerreiros no campo de batalha”, e, assim como ocorre em Júlio Verne, o triunfo sobre a natureza também é uma das qualidades dos heróis. O herói vence esse novo desafio com a força de seus braços e de sua inteligência.

quando o herói aprende a conviver com o nível superior da vida espiritual humana e regressa com uma mensagem.

Dentre as teorias que buscam uma explicação para as figuras míticas, a que teve uma maior aceitação foi o *Evemerismo*. Para o pensador Evêmero, os heróis foram indivíduos reais; eram reis primitivos que alcançaram a apoteose após a morte, em suas comunidades, graças às suas virtudes e ações, e com o tempo atingiam a divinização. Assim, com o Evemerismo, juntamente com o Alegorismo, que buscava uma explicação para as personagens míticas em princípios físicos e éticos, e “sobretudo [no] fato de toda a literatura e todas as artes plásticas se terem desenvolvido em torno dos mitos divinos e heroicos”⁴⁹, os deuses e heróis homéricos não foram fadados ao esquecimento, mesmo após o advento do Cristianismo.

2.2 O herói trágico

Ainda na Grécia, um outro tipo de herói surge na história da literatura: é o herói trágico, personagem principal de uma tragédia. Segundo Junito de Souza Brandão, a tragédia tem uma origem religiosa, nascida do culto oferecido a Dionísio – o deus do vinho, da agricultura e da fertilidade. Dionísio era filho de Zeus e de Sêmele, uma simples mortal. Hera, ao saber da nova amante de Zeus, resolve eliminá-la. Transformando-se em sua ama, aconselhou-a que pedisse a Zeus uma amostra de seus poderes, o que, a princípio, foi negado por ele, pois, para um mortal, ver todo o seu esplendor poderia lhe custar a vida. Porém, o deus acabou cedendo ao pedido de Sêmele, visto que havia prometido ao rio Estige que nunca negaria seus desejos e, então, apresentou-se a ela com todo o seu resplendor, raios e trovões. Os preceitos dos deuses se cumpriram: o palácio se incendiou e Sêmele morreu carbonizada. Para livrar o filho dos ciúmes de Hera, Zeus o confiou aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros no Monte Nisa. Dionísio crescera e vivia em uma gruta cercada de videiras. Certa vez, colheu alguns cachos de uvas, espremeu-as e bebeu o néctar em companhia de sua corte, ficando todos inebriados com o suco.

Assim, todos os anos, por ocasião da colheita das uvas, celebrava-se a festa do vinho novo. Inicialmente realizada nas regiões rurais da Grécia, a festa foi depois transferida para a cidade, tornando-se uma das mais suntuosas celebrações, que ficou conhecida como Dionisíacas Urbanas. Nesse período, os homens e as mulheres bebiam até a exaustão, cantavam e dançavam ao som dos címbalos até caírem desfalecidos, como fizeram outrora os companheiros de Dionísio. Ao que tudo indica, os adeptos do deus do vinho se disfarçavam em

⁴⁹ ELIADE, *op. cit.*, p. 136.

sátiros (seres míticos metade homem e metade bode). Teria nascido, então, o termo tragédia, a partir de uma aglutinação dos vocábulos *tragos* (bode), *oidé* (canto) mais *ia*, o que deu origem à expressão “O Canto do Bode”.

Dos diversos cantos que ocorriam nas festas dionisíacas, o de maior destaque era o *ditirambo* – um canto lírico formado por elementos alegres e, ao mesmo tempo, dolorosos, que, além de narrar certos momentos tristes da vida de Dionísio e o seu desaparecimento, revelavam uma certa intimidade dos homens com o deus que lhes proporcionava tamanho êxtase. Esse canto foi denominado “trágico”, e dele surgiu o que conhecemos como tragédia. Assim Aristóteles a define no capítulo VI da *Poética*:

É, pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”⁵⁰.

Segundo o estagirita, a tragédia imita os próprios seres humanos, não fazendo referência às suas singularidades, mas às suas ações. Ela imita homens superiores, ou seja, aqueles que adquiriram um estado de humanização mais elevado por conta de seus grandes feitos, diferentemente da comédia, que imita homens inferiores. A poesia trágica deve suscitar no espectador, ao fim do enredo, sentimentos de terror e medo, tendo como efeito a purificação desses sentimentos.

É através da criação da tragédia na Atenas do século VI que o homem passa a ter uma consciência trágica. As obras dos dramaturgos atenienses expressam um modo diferente de o homem se compreender e se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com o seu semelhante, consigo mesmo e com os seus próprios atos. É com a tragédia que o herói deixa de ser exemplo para o povo, em oposição ao herói épico, cujas ações são exemplos de valores para a sua comunidade. As atitudes trágicas encenadas no palco são motivos de questionamento por parte do público.

Conforme Feijó, o teatro “nasceu no momento em que esses ritos deixaram de ser espontâneos e passaram a ser encenados, apresentados a um público passivo, que se envolv[ia] na cena de outra forma: pelo envolvimento emocional, que os gregos chamavam *catarse*”⁵¹. Quando falamos de tragédia, no plano literário, é importante destacar que sua origem está

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, Biblioteca Universitária, 2003, p. 110, grifo do autor.

⁵¹ FEIJÓ, *op. cit.*, p. 59.

atrelada ao caráter religioso grego e ao herói trágico, o qual se destaca por transgredir as leis – de forma consciente ou não, sejam elas dos homens, sejam dos deuses – e até mesmo as imposições feitas pelo destino. Dessa maneira, o herói trágico está sujeito às consequências de suas ações. Conforme Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet, a tragédia define-se como um

[...] gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema de festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável⁵².

As peças trágicas põem, diante de seus espectadores, personagens que deverão se responsabilizar por seus atos. De certa forma, o herói do teatro vai, aos poucos, abandonando o âmbito do mito para atingir o do humano. O que constatamos na tragédia grega, porém, é que, apesar dos esforços de lutar contra o destino, na tentativa de modificá-lo, o herói trágico acaba derrotado pelos seus desígnios. O herói nada mais é do que um refém que acaba experimentando toda a sua fraqueza e impotência diante de seu implacável percurso, mas, ao mesmo tempo, do inconformismo nasce a natureza do homem trágico, pautada na busca para mudar seu destino e na descoberta de si mesmo.

Segundo Aristóteles, o herói trágico não se caracteriza como um ser totalmente bom, visto que, se assim fosse, ele não despertaria uma relação com o público; igualmente, não se trata de um mau caráter, o que provocaria desprazeres na plateia. O herói da tragédia destaca-se por estar no liame entre a virtude e o vício. No início da peça, ele aparece no auge de sua reputação e ventura, mostrando-se belo, forte e inteligente, porém, no percurso de sua caminhada, graças a um golpe do destino, ele se torna vítima de um acontecimento terrível, que o conduzirá à desventura. Ele “descobre que o seu agir foi errado; descobre que não devia ter feito tudo o que fez; descobre que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou [...] tenha acreditado ser o mais forte”⁵³.

De acordo com Lukács (2000), na epopeia, o mundo está em perfeita harmonia, nada altera o ritmo do cosmo. Tudo emana equilíbrio, o próprio herói reflete a ordem em que vive, e conhece exatamente o caminho que deveria traçar: “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 ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-

⁵² VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 1.

⁵³ KOTHE, *op. cit.*, p. 26.

se”⁵⁴. O herói da epopeia desconhece a angústia e o sofrimento provocados pela busca e o medo, pelo que há de vir; tudo flui em perfeita harmonia, a alma não conhece as injustiças de sua fortuna. O destino do herói grego estava atrelado ao de seu povo: ele não era um indivíduo isolado em si, mas parte de um cosmo integrado, dotado de capacidades especiais como força, inteligência e coragem.

Conforme Aristóteles, a tragédia seria a imitação (*mimesis*) das ações e das paixões humanas, provocando, no público – que geralmente se identifica com as ações encenadas no palco –, um prazer que lhe é próprio (*kaáartharsis*), suscitando o terror e a compaixão. Esse prazer é atingido a partir do desfecho terrível sofrido pela personagem trágica. Na *Poética*, de Aristóteles, o herói da tragédia é caracterizado como sendo um nobre, capaz de praticar ações excepcionais, forte, e que se vê vítima de alterações severas em sua vida, impostas pelo destino.

Diferentemente da epopeia, em que “o homem nunca é encarado como agente”, na tragédia, os indivíduos são postos em “situação de agir”, tendo que tomar decisões a partir de suas escolhas⁵⁵. Todavia, o seu agir revela-se em um duplo conflito consigo mesmo: sabe que tem que deliberar uma ação, a qual não conhece o desfecho, e, ao mesmo tempo, tem que lutar contra forças sobrenaturais que ele não conhece, as quais podem levá-lo ao seu sucesso ou infortúnio. Assim, na tragédia, não se pode separar o plano humano do divino, pois, apesar dos questionamentos interiores do herói em relação aos seus atos, ele ainda não tem autonomia em si mesmo, visto que a ação humana está articulada aos preceitos divinos. O herói trágico tem seu destino traçado, mas não se conforma com essa realidade: ele busca, embora sem sucesso, mudar seu destino trágico.

É justamente o que ocorre com Édipo, de Sófocles, um herói que descobre que assassinou o pai e desposou a própria mãe. Como remissão de seus atos, praticados inocentemente, condena-se à cegueira. O herói arranca seus olhos, passando a viver na mais completa escuridão pelo resto da vida: “O herói trágico é derrotado diante da força do destino, mas o que humaniza, o que dá a ele uma ‘paixão terrestre’, é exatamente a sua luta contra isso”⁵⁶. O herói trágico não aceita o que lhe é imposto – isso é, portanto, a sua natureza, aquilo que lhe define.

Este herói apresenta algumas semelhanças com o herói épico: assim como o da epopeia, o herói da tragédia destaca-se por ser coletivo; é de origem nobre e divina, o que justifica ser

⁵⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 26.

⁵⁵ VERNANT; NAQUET, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ FEIJÓ, *op. cit.*, p. 61.

considerado um ente superior; porém, difere daquele por ser marcado por um destino infeliz, o qual o levará à sua desgraça. Na tragédia, o herói “se vê entregue a forças irracionais, sendo por elas impelido à desgraça e ao horror [...] onde aquele que fora outrora o privilegiado da sorte surge como abominação a si e aos outros”⁵⁷.

Em *Édipo*, tragédia grega, o herói tem seu destino traçado quando era ainda um recém-nascido. O seu pai, o rei Laio, teria sido avisado, por um oráculo, que seu futuro filho o mataria e casaria com a própria mãe, a rainha Jocasta. Com medo da terrível profecia, a criança é abandonada pelos pais, mas o bebê sobrevive para que a sua sina se cumprisse. O herói segue a sua sorte, porém, é uma vítima face à impotência do ser humano diante de seu destino, ou seja, “o herói trágico é a verdade do destino humano”⁵⁸, ele nada pode fazer para mudar sua fortuna, regida pelos deuses. A tragédia expõe, assim, a fraqueza do ser humano diante da vontade divina. De forma consciente ou não, este herói transgrediu uma lei aceita pela comunidade e consagrada pelos deuses. Contudo, não lhe basta ultrajar um código estabelecido: o que dará a um herói a qualidade de *trágico* é a sua conduta diante das desventuras que se abatem sobre ele.

É importante salientar que o gênero trágico surge no fim do século VI. Nele, o herói está envolto em uma atmosfera de tensões e contradições pelo advento do direito, que leva ao questionamento do plano religioso e dos antigos valores tradicionais. O herói, que antes era glorificado, agora é questionado publicamente em nome de um ideal cívico. Dessa maneira, na tragédia, o herói não representa mais o modelo para a comunidade: ele agora se questiona e é questionado por seus atos.

A epopeia, que fornece ao drama seus temas, suas personagens; o quadro de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos; ela exaltava os valores, as virtudes, os grandes feitos heroicos. Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopeia, torna-se no palco do teatro, o objeto de um debate⁵⁹.

Portanto, o trágico elabora um novo tipo de herói, aquele que se apresenta mais humano, marcado por questionamentos a respeito de seus atos, diante das providências divinas. Ocorre, então, a desconstrução do modelo de herói épico, exemplo de virtude para seu povo. Agora, o herói percebe-se impossibilitado, diante da vontade dos deuses.

⁵⁷ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 181.

⁵⁸ KOTHE, Flávio R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 15.

⁵⁹ VERNANT; NAQUET, *op. cit.*, p. 161.

2.3 O herói medieval

No engenhoso romance *Dom Quixote*⁶⁰, publicado em 1605 pelo escritor espanhol Miguel de Cervantes, presenciamos, na narrativa, o recurso da paródia das novelas de cavalaria, gênero literário de grande importância na Idade Média, mas que, em sua época, enfrentava a decadência. A obra de Cervantes ironiza os heróis idealizados nos romances de cavalaria. No livro, o escritor espanhol descreve um verdadeiro manual anticavalaria, indo em percurso contrário aos ideais cavaleirescos dos heróis medievais, ao criar uma personagem que, em meio à realidade e à ficção, acredita ser um cavaleiro medieval. Alonso Quijano, o Dom Quixote, é um fidalgo de aproximadamente 50 anos que se excedeu na leitura dos romances de cavalaria a ponto de se perder em um mundo de fantasia, confundindo realidade e imaginação. Nomeado por seu fiel escudeiro, Sancho Pança, de “Cavaleiro da Triste Figura”, o cavaleiro andante sai pelo mundo em busca de paz e justiça, assim como faziam os cavaleiros medievais. Para realizar suas proezas, usa uma armadura enferrujada e monta em seu cavalo Rocinante, o qual acredita ser forte e belo, mas não passa de um animal magro e fraquinho. Como qualquer cavaleiro, D. Quixote elege uma amada, Dulcineia, uma camponesa a quem dedica suas glórias. Em meio à sua “loucura”, o cavaleiro D. Quixote trava batalhas com moinhos de ventos, pensando tratar-se de gigantes, luta contra um “exército de ovelhas”, liberta presos perigosos, imaginando serem homens de bem, enfim, o “grande cavaleiro” acaba realizando uma porção de trapalhadas, diferentemente das ações dos cavaleiros medievais. Porém, que heróis foram esses que ofereceram a Cervantes a substância necessária para a composição de Dom Quixote?

Erroneamente conhecida como “Idade das Trevas”, no tocante ao conhecimento e à cultura, a Idade Média foi, na verdade, berço de grandes gênios da literatura, como Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. Pode-se dizer que tal período foi marcado por uma produção lírica e pelo aparecimento das novelas de cavalaria. Os romances de cavalaria foram inspirados na cavalaria medieval, uma instituição feudal composta por guerreiros que faziam parte da nobreza e se comprometiam a defender os interesses da Igreja Católica, dos senhores feudais e do rei. Em muitos casos, era comum que, além da valentia, os guerreiros usassem a crueldade, em nome de suas ações. Conforme alguns estudiosos, a origem desses textos ocorreu na França e/ou na Inglaterra, precisamente nos séculos XII e XIII, a partir das

⁶⁰ CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução de Sergio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

⁶¹ CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo livro. Tradução de Sergio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007.

canções de gesta – antigos poemas que tinham, como tema, feitos heroicos dos nobres. Esses textos acabaram dissimulando a crueza dos cavaleiros medievais, já que substituíram a visão negativa, na qual eram encarados como homens bárbaros capazes de praticar as maiores atrocidades, por uma imagem positiva, na qual prevalecem qualidades como a honra e a bravura. De acordo com Massaud Moisés, na literatura, as novelas de cavalaria

[...] nasceram da prosificação e metamorfose das canções de gesta (poesia de temas guerreiros): estas, alargadas e desdobradas a um grau que transcendia qualquer memória individual, deixaram de ser expressas por meio de versos para o ser em prosa, e deixaram de ser cantadas para serem lidas. Desta mudança resultaram as novelas de cavalaria, que penetraram em Portugal no século XIII, durante o reinado de Afonso III. Seu meio de circulação era a fidalguia e a realeza⁶².

Os romances de cavalaria contavam as aventuras de heroicos cavaleiros que atravessavam situações de perigo para defender o bem e vencer o mal. Além disso, essas narrativas eram entremeadas de célebres histórias de amor. Conforme Bakhtin,

[...] o herói do romance de cavalaria lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso “de repente”, essa é a condição normal do mundo. Ele é aventureiro, mas um aventureiro desinteressado (aventureiro, naturalmente, não no sentido do uso tardio do termo, ou seja, no sentido do indivíduo que persegue sensatamente os objetivos almejados, pelos caminhos anormais da vida). Por sua própria natureza, ele só pode viver nesse mundo de coincidências maravilhosas e nelas conservar sua identidade. E o próprio “código”, pelo qual se mede a sua identidade, é concebido justamente para esse mundo de coincidências maravilhosas⁶³.

Esses textos se desenvolveram em ciclos: o ciclo clássico ou romano, que abrange os feitos épicos da Antiguidade; o ciclo carolíngio, com narrativas sobre Carlos Magno e seus cavaleiros; e o ciclo arturiano ou bretão, em que o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda são as figuras centrais das novelas. Os heróis das narrativas medievais destacam-se, sobretudo, pela coragem, temeridade e valentia. Esses guerreiros obedeciam a um código de valores, consideravam uma honra punir a injustiça e defender os fracos⁶⁴. Os heróis medievais não apresentam mais uma condição sobrenatural, mas uma descendência humana e cristianizada, almejando a glória oriunda da luta, o que os aproxima dos heróis da epopeia. Assim Scott define a importância da batalha para o herói medieval:

⁶² MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008, p. 34.

⁶³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 269, grifos do autor.

⁶⁴ MONTESQUIEU. *Do Espírito das Leis*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 434.

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 caro⁶⁵.

Os romances de cavalaria apresentavam uma função moralizadora, ou seja, os guerreiros eram tomados como ideal de conduta, ensinando as virtudes necessárias à cavalaria. Nas narrativas cavaleirescas, geralmente, o paladino assume a conduta de um justiceiro responsável por salvar sua amada e seu povo de ações usurpadoras, porém, em muitos casos, o herói medieval vive uma trama romanesca cercada de desencontros amorosos. É comum, ainda, nessas narrativas, a presença do fantástico e do maravilhoso através de figuras como bruxas, gigantes, espíritos e monstros.

As novelas de cavalaria se caracterizam por serem um relato ficcional, não necessariamente apelando a um fato histórico; “seu motivo é constituído pelas venturas e adversidades de um paladino, tendo como combustível o amor cortês”⁶⁶. Geralmente com um final feliz, representam a concretização das paixões impossíveis narradas, a exemplo da novela de cavalaria *Amadis de Gaula* (1508), obra atribuída ao espanhol Garci Rodríguez de Montalvo. Na narrativa, somente diante de extraordinárias proezas, o herói bastardo, vivendo numa sociedade aristocrática rígida, poderia sonhar com a vaga possibilidade de conquistar o coração da amada Oriana. Amadis destaca-se pelos notáveis valores da cavalaria medieval, como a coragem, a força, a valentia, a fidelidade, a fé, etc. É um herói de personalidade forte em todos os quesitos morais – não se encontra no cavaleiro andante qualquer defeito ou indício de imperfeição. No que tange aos sentimentos narrados na novela *Amadis de Gaula*, tem-se um exemplo de paixão, ao extremo, do herói pela amada donzela: seu amor por Oriana é tão intenso que, em certa ocasião, o herói simplesmente desmaia ao ouvir alguém pronunciar o nome dela.

2.4 O herói romanesco

É no seio do Romantismo que este novo herói encontra abrigo. Os heróis romanescos surgem na arte literária entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, trazendo uma nova visão de mundo. O novo movimento pôs de lado “a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica”⁶⁷, fazendo com que os autores românticos se voltassem para uma visão

⁶⁵ SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Tradução de Roberto Nunes Whitaker. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 494.

⁶⁶ LOPES, Marcos Antônio. *Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria*. *Tempo*, v. 16, n. 30, 2011, p. 160.

⁶⁷ GUINSBURG, Jacob; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 262.

de mundo alicerçada no homem, com destaque para a sua sensibilidade e a liberdade de pensamento. Essa nova forma de encarar o mundo é uma reação contra a modernidade capitalista – fria, calculista e mecânica. Assim, a “visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados”⁶⁸. O romântico concebe o mundo moderno como algo marcado pela falta de autenticidade e pautado na artificialidade tanto dos valores quanto das relações. O novo movimento estético traz, em seu bojo, uma crítica mordaz à sociedade burguesa, alicerçada pelo capitalismo, que provoca “uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiro, ou a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer”⁶⁹, e pela industrialização, que trouxe consigo o desmoronamento das tradições e dos costumes. É diante dessa nova realidade, que dissolve os vínculos sociais e promove o isolamento do homem por meio de um individualismo cada vez mais dominante, que

[...] os românticos manifestam, muitas vezes uma profunda hostilidade a tudo o que é mecânico, artificial, construído. Nostálgicos da harmonia perdida entre o homem e a natureza à qual dedicam um culto místico, eles observam com melancolia e desolação os progressos do maquinismo, da industrialização, da conquista mecanizada do meio ambiente⁷⁰.

Fica evidente que uma das características mais acentuadas do movimento – e notória em quase todas as suas manifestações – é a sua natureza anticapitalista, em nome de valores que ficaram presos no passado pré-capitalista, pré-moderno.

Para Otto Maria Carpeaux, o Romantismo é fruto de elementos históricos, místicos, sentimentais e revolucionários que ocorreram na Europa no fim do século XVIII e início do século XIX, reagindo contra o Classicismo e pregando a subjetividade emocional como ideal de inspiração⁷¹. Assim, o movimento romântico destaca-se pela ruptura dos valores nobres e pela valorização do ser humano e do seu “eu” interior. Ao invés de louvar a beleza clássica, que residia na exaltação de aspectos físicos perfeitos, o romântico se importa com os estados d’alma do ser humano. O sentimentalismo entra em cena e os leitores extravasam suas emoções com lágrimas diante das narrativas que relatam o amor ou que se evadem do presente, cultuando o passado.

⁶⁸ LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 40.

⁶⁹ THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 19.

⁷⁰ LOWY, Michael; SAYRE, *op. cit.*, p. 63.

⁷¹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008, p. 1366.

O coração triunfa do racionalismo neoclássico e iluminista, transformando-se na fonte por excelência dos valores humanos. A sensibilidade aparece como o mais legítimo título de nobreza das almas e a bondade e a virtude são consideradas como atributos naturais das almas sensíveis. A vida moral passa deste modo a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração às exigências da lei, das convenções e dos preceitos sociais, em suma às exigências das normas jurídicas ou éticas impostas do exterior⁷².

Os românticos atribuem grande relevo ao sentimentalismo desprezado pelos neoclassicistas por se encontrarem mergulhados em seu mundo interior, ou seja, o homem passa a observar a si mesmo a partir das novas configurações da modernidade, que afetam seu modo de viver. A realidade que se apresenta transmite muito mais à sensibilidade do que ao próprio intelecto, de maneira que é a essa sensibilidade que eles se mostram obedientes.

É no romance, também, que encontramos mitos que foram integrados à cultura ocidental, como o do herói. Para que o mito seja incorporado às tradições de um povo, é preciso que ocorra o seu enraizamento tanto na cultura como no pensamento humano, o que levará a um contínuo resgate pelas tradições literárias.⁷³ São nítidos os comportamentos míticos na sociedade moderna, frutos do desejo do homem de transcender os limites da condição humana, na busca de encontrar a perfeição primordial. De acordo com Mircea Eliade, tanto a narrativa épica quanto o romance são responsáveis por conservar as narrativas mitológicas. O estudioso romeno descreve o processo de construção das narrativas alicerçadas nas tradições mitológicas:

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.⁷⁴

Assim, da epopeia, os mitos chegaram ao romance – gênero marcado pela impossibilidade da harmonia do homem com o mundo –, o que gerou um indivíduo fragmentado e problemático, em busca de sua essência numa sociedade de base materialista. Na Antiguidade, tudo se mostrava perfeito, as batalhas empreendidas pelos heróis eram superadas com a ajuda dos deuses. Nesse novo mundo, desamparado pela figura do divino, o herói se sente impulsionado a novas batalhas, na tentativa de reconquistar a harmonia perdida.

⁷² SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Vol. 1. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, p. 534.

⁷³ FREITAS, Gabriele Freixeiras de. *O mito do herói nas obras O gaúcho e O sertanejo de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

⁷⁴ ELIADE, *op. cit.*, p. 163, grifo do autor.

Seu esforço, no entanto, é em vão, visto que já não há mais espaço para a construção de heróis símbolos de coletividade: a realidade que se afigura ao homem romântico não se projeta mais na figura do coletivo, mas na imagem individual na qual o herói realiza uma jornada em seu mundo interior, constantemente em conflito com o mundo que o rodeia. Dessa maneira, por meio das aventuras, os heróis vão buscar respostas e sentido para suas vidas. De acordo com o filósofo Lukács,

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência⁷⁵.

Do confronto entre o “eu” com o mundo e da impossibilidade de comunhão entre o real (exterior) e o ideal (alma), nasce um herói problemático, que está em desarmonia com o mundo à sua volta e que busca, sem êxito, a essencialidade perdida. O mundo no qual o herói está inserido agora já não corresponde às suas expectativas, gerando um inconformismo diante daquele que se lhe apresenta. E, diante desse mundo imperfeito, “a vida interior, o *habitus* integra-se à imagem do herói”⁷⁶, fazendo-o se projetar para dentro de si ou para uma realidade idealizada.

Para Lukács, o mundo moderno deveria atender às expectativas da alma do herói, no entanto, nessa nova configuração da realidade, essa ação é algo impensável, visto que “todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma”⁷⁷. Esse mundo pleno de contradições reflete na figura do herói romanesco, contribuindo para que absorva iguais aspectos e fortalecendo, portanto, a oposição entre eles. Dessa maneira, esse herói individualista não aceita os valores sociais vigentes, insurgindo-se contra as normas, na tentativa de encontrar sentido para um mundo que se mostra imperfeito.

Essa nova representação é resultado de uma sociedade que, mergulhada em conflitos, não acredita mais em heroísmos, pois o homem dessa nova época se vê angustiado em busca de sua sobrevivência e da solução dos seus problemas. Como salienta Lukács, “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por

⁷⁵ LUKÁCS, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 226.

⁷⁷ LUKÁCS, *op. cit.*, p. 119.

intenção a totalidade”⁷⁸. É nesse momento da literatura que o herói abandona seu *estatuto épico* para se aproximar da condição de *pessoa*, apresentando um caráter humano.

Consoante Lukács, o herói que se estabelece no romance é o indivíduo que se torna o espelho do mundo moderno, mergulhado em uma vida insignificante e vazia, consequência de um mundo que se encontra fragmentado, cindido e sem sentido. O novo modo de vida, baseado nos valores da burguesia, aniquilou a essência do homem, o mundo fechado dos antigos gregos. Conforme o filósofo húngaro, no mundo antigo, não havia questionamentos – eles aparecerão posteriormente, quando ocorre o rompimento da totalidade do ser. O herói perdeu o seu caráter de perfeição, restando a ele ser solitário e buscar na forma a totalidade, pois o romance se configura como

[...] a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência⁷⁹.

O herói do mundo moderno é movido por suas paixões. Não há mais aquele chamado para os heróis se aventurarem em grandes batalhas épicas – nunca em seu próprio bem – para atender os anseios de uma coletividade, pelo que eram considerados grandiosos. Agora, esse herói substitui as grandes aventuras, nas quais teve que lutar contra seres malignos e criaturas ferozes, por ações corriqueiras e cotidianas, ou seja, ele passa a lutar contra problemas reais do ser humano, como os vícios, as tentações, os problemas em família, as escolhas erradas, dentre outros. Tudo isso leva esse herói individualista a se insurgir contra os padrões sociais determinados, no desejo de encontrar sentido para um mundo imperfeito; diferentemente do herói da epopeia, que não questiona o mundo que o rodeia, visto que todo o sentido já está dado. Como afirma Bakhtin, 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”⁸⁰. Assim, o herói da ficção é “um ser fictício [...], mas que comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”⁸¹. Para Candido, o romance mantém uma relação entre o “ser vivo e o ser ficção”, e a personagem nada mais é do que a concretização dessa simbiose: “O romance não fez seu herói agir graças a ‘instâncias superiores’, mas segundo sua própria presunção teleológica; e

⁷⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁰ BAKHTIN, *op. cit.*, p. 137.

⁸¹ CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 4.

assim que ele funda seu próprio universo (ou, pelo menos, esforça-se para construí-lo de acordo com sua teologia pessoal) [...]”⁸².

Na tentativa de rompimento com a postura racional dos clássicos e de fuga do caos do mundo que se lhes apresenta, os românticos acabam, por vezes, interpretando a realidade ancorada no subjetivismo e no sentimentalismo exagerados, de forma que muitos heróis acabam vivendo paixões desenfreadas e amores impossíveis fadados ao suicídio, ao assassinato ou a outras formas de catástrofes. O *Amor* foi um dos principais assuntos cantados pelos românticos:

[...] quando o romancista termina de projetar seus personagens e começa a criá-los, o “amor” (em alguns de seus aspectos ou em todos eles) ganha maior importância na sua mente, e, sem querer, torna seus personagens excessivamente sensíveis a ele – excessivamente no sentido de que eles não se importunariam tanto com isso na vida⁸³.

Nas narrativas românticas, os heróis vão em busca de concretizar esse amor, a fim de alcançarem a felicidade plena, mas o que vemos são esses heróis e heroínas enfrentando os mais complicados desafios impostos pela moral burguesa para ficarem ao lado do ser amado. Esses embates em busca da concretização amorosa exigem dos heróis força sobre-humana e, em muitos casos, o desfecho para a união das almas gêmeas é possível apenas por meio da morte, ou seja, é necessária a morte do herói a fim de transferir para a eternidade a sua realização amorosa.

Ora, o herói romântico, mergulhado em seu mundo interior, tornou-se insensível ao mundo exterior, buscando, assim, o escapismo – o desejo de evasão, de fuga da realidade – e a “satisfação na natureza”⁸⁴, a qual se torna abrigo das almas desiludidas e confidentes das dores humanas. Destarte, o culto da natureza tornou-se um dos temas mais explorados pelos autores românticos, pois ela se converte em espaço que acolhe o herói solitário e infeliz, dando-lhe a expressão concreta do seu estado de espírito.

Em outros casos, em conflito entre um ideal inatingível e o real, e sem pensar nas consequências, o herói romanesco acaba procurando uma saída para sua desventura. Ampara-se, então, em seus ideais, buscando sua fuga na solidão, na luta ou até mesmo na morte, desejoso de modificar a sua realidade; outras vezes, o herói se envolve em uma série de aventuras. Uma das características dos heróis do Romantismo é o gosto pelo arrebatamento, independentemente de ele ser causado por uma paixão avassaladora ou pelo sentimento de uma aventura. Para o

⁸² FEHÉR, Ferenc. *O Romance Está Morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. 17-18.

⁸³ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005, p. 51, grifo do autor.

⁸⁴ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 143.

herói, as aventuras são um convite à felicidade, pois, assim como as paixões, elas fazem com que ele se afaste do contato com a realidade, a ciência, o cotidiano e a razão, tornando-se cultuadas pelos românticos.

No romance, também nos deparamos com a figura do herói picaresco, aquele que se destaca na narrativa por ser um homem sem ofício determinado, que vive no mundo de forma irregular e vagabunda, tendo como grande preocupação de sua vida a sobrevivência ao cotidiano repleto de dificuldades. Essa figura é considerada um anti-herói, por se deixar levar pelos impulsos primários e não apresentar um ideal de vida ou buscar satisfações espirituais. O desenvolvimento do capitalismo, da indústria cultural, e a ascensão da tecnologia levaram a fragmentação e o individualismo social à desumanização do ser humano. A literatura acabou se aproximando do cotidiano, o que possibilitou a representação da real condição do homem. Nesse contexto, o herói se aproximou mais da dimensão humana – mas isso não significa que ele se configure exatamente um ser imperfeito. Segundo Brombert,

[...] esses personagens não são fatalmente “fracassos” nem estão desprovidos de possibilidades heroicas. Podem corporificar outros tipos de coragem, talvez mais sintonizados com nossa época e nossas necessidades. Tais personagens podem cativar nossa imaginação, e até chegar a parecer admiráveis, pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal”⁸⁵.

A obra espanhola *Lazarillo de Tormes*⁸⁶, publicada no século XVI, acabou desconstruindo o mito do herói na literatura. Se antes o herói representava o modelo ético de comportamento a ser atingido, a personagem da novela espanhola se apresenta como um anti-herói – como o ser que foge do padrão estabelecido pela sociedade dotada de valores e princípios medievais. Despido de honra e glória, o pícaro – como a personagem anti-heroica é chamada – não narra ao leitor nenhuma batalha épica, mas suas desventuras em uma sociedade que ainda aprecia a honra e a nobreza.

O certo é que a influência da cultura grega foi determinante para a sobrevivência do mito literário do herói, possibilitando o ressurgimento de certas particularidades do herói épico na tragédia e no romance, como a sua origem nobre, a destreza, a força e a habilidade de superar os demais homens. A tragédia caracteriza-se por um período de transição no qual o herói ainda divino vai se aproximando do herói cada vez mais humano, do indivíduo que almeja a superação dos valores heroicos a partir da tomada das rédeas de seu destino, opondo-se aos princípios

⁸⁵ BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 19, grifos do autor.

⁸⁶ ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Tradução de Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

divinos. O herói trágico, porém, ainda se equipara ao épico, visto que suas ações visam à proteção de uma coletividade⁸⁷. O herói romanesco, por sua vez, é marcado pelo confronto entre o seu eu e o mundo que o rodeia, por isso “sua natureza é intrinsecamente contraditória”⁸⁸: daí a necessidade do indivíduo de dar sentido à sua vida por meio de aventuras extraordinárias ou voltando-se para si, interiorizando-se.

2.5 O herói alencarino

No Brasil, o Romantismo conquista seu espaço em meio ao processo de independência da nação brasileira do jugo português. Nascia, assim, uma literatura profundamente engajada, preocupada com a identidade nacional e a melhor maneira de representá-la. Motivados pela criação individual e pela ideia coletiva de mito heroico, os escritores românticos buscaram construir heróis que representassem a coletividade e as particularidades da sociedade brasileira, como a nossa natureza, a nossa cultura, as nossas tradições e a diversidade de tipos humanos brasileiros. O mundo romântico caracterizado pelo individualismo e pelo historicismo não abria brechas para o culto aos neoclássicos, marcados pela íntima relação com a Metrópole. Surgia, então, com o novo movimento literário, o sentimento de amor à pátria a fim de tornar o Brasil conhecido pelos próprios brasileiros – a saber, a sua terra, o seu povo, a sua fauna e a sua flora. Nesse processo de construção da nacionalidade, cumpre-nos salientar, a literatura desempenhou um papel importantíssimo:

Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações etnográficas – podia ser instrumento para atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado – útil e precioso para a pátria⁸⁹.

É nessa época que surge a figura de José Martiniano de Alencar, que – com uma crítica ferrenha a respeito do poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, no *Diário do Rio de Janeiro* – entra no cenário literário nacional reivindicando uma literatura que apresentasse ao povo brasileiro a sua história construída a partir de elementos que a erguesse ao nível mais elevado dos mitos pátrios, edificando nossos antepassados nos moldes de um homem com características superiores. Assim, tendo como baliza a língua, a natureza e

⁸⁷ FREITAS, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁸ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Editora Almedina, 1979.

⁸⁹ ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 17.

o homem, José de Alencar se destaca na literatura romântica ao construir, em suas obras, um passado que o Brasil não teve, uma língua inspirada em sua gente e personagens que deram origem ao típico brasileiro, de acordo com o pensamento vigente do nosso Romantismo.

A obra de Alencar assinala o “advento do herói”⁹⁰ na literatura brasileira. Diferentemente dos escritores românticos europeus – que se voltaram para a Idade Média para criar seus heróis, e tendo em conta que não tivemos um passado medieval –, Alencar constrói um mito heroico nacional recorrendo à figura do indígena, descrito de forma nobre e guerreira, uma imagem exemplar dos ideais de liberdade da jovem nação. Para o criador de *Mãe*, a mitologia é uma história fundamental, portadora de conhecimento, e contribui para a concepção de um povo⁹¹, sendo imprescindível para dar explicações sobre a formação – não somente de sua terra natal, mas – do povo brasileiro. Mais tarde, o escritor utilizou sua pena para valorizar outros aspectos da nacionalidade brasileira, passando a escrever narrativas que enalteciam a diversidade da nação através de heróis que representavam as diversas regiões do país, como o sertanejo, o vaqueiro, o caipira, o gaúcho e o cidadão.

Em “Benção Paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), o escritor cearense preconiza uma classificação da própria obra em três fases distintas. A primeira foi denominada de primitiva ou aborígene, composta pelas “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou”⁹², na qual se insere a obra *Iracema*. A segunda, chamada de histórica, “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”⁹³, à qual pertencem *O guarani* e *As minas de prata*.

Para criar a figura do herói nacional, o escritor cearense recorreu ao período da colonização portuguesa, escolhendo a figura dos indígenas, mas precisou desmitificar preconceitos e intolerâncias – enraizados na sociedade brasileira – em relação aos povos nativos, substituindo a visão dos cronistas, que os tachavam de selvagens e canibais, por um modelo idealizado, em que o indígena figurava na narrativa como uma raça bela, nobre e guerreira, da qual se originaria o povo brasileiro: “N’*O guarani*, o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e

⁹⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014, p. 537.

⁹¹ ALENCAR José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 101.

⁹² ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d’ouro*. Romance brasileiro. Vol. XII. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 34.

⁹³ *Ibidem*.

arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça”⁹⁴. Peri, o herói das páginas d’*O guarani*, foi arquitetado pela imaginação do autor quando tinha ainda nove anos de idade e empreendeu uma viagem do Ceará à Bahia: “[...] a inspiração d’*O guarani*, por mim escrito aos 27 anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia...”⁹⁵. A obra veio a lume em 1857, depois dos livros *Cinco minutos* e *A viuvinha*, para atingir seu desejo de escrever a obra de fundação nacional. *O guarani* foi, primeiramente, publicado em formato de folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, e lançado em livro somente depois. Peri nos é apresentado como símbolo nacional, o mito heroico do povo brasileiro. É dotado de qualidades sobre-humanas, sendo capaz de dominar animais selvagens, lutar bravamente contra seus inimigos e conhecer todos os mistérios da floresta que habita. É o herói apaixonado por Cecília, capaz de empreender desafios para vê-la feliz ou protegida, como ocorre no episódio em que o herói se lança em um precipício para pegar a joia perdida pela amada, ou quando arrisca sua própria vida ao tomar veneno para que, em ritual antropofágico, os aimorés fossem mortos ao se alimentarem de sua carne, impedindo, assim, a invasão da tribo inimiga na casa de D. Antônio de Mariz, pai de Ceci. Peri é apresentado aos leitores como personagem inteligente, corajoso, calculista e de uma alma nobre e pura. Em vários momentos da narrativa, o escritor cearense compara-o à natureza, enaltecendo sua beleza em relação à exuberância da natureza brasileira. Na narrativa, ora Peri nos é apresentado como um semideus, ora assemelha-se a um cavaleiro medieval, tanto por suas atitudes com Ceci – registradas por meio da submissão e fidelidade incondicional – como por ter sido batizado na fé cristã por D. Antônio de Mariz. Assim, Peri acaba atendendo “à exigência de nobreza do herói épico; como cristão e cavaleiro, torna-se um civilizado, ou seja, deixa de ser o outro exótico e pode ser assimilado como herói brasileiro”⁹⁶, em virtude de sua inteligência e do fato de ser o detentor do saber acumulado de sua raça.

N’*As minas de prata*, Alencar nos apresenta Estácio, um herói nos moldes dos heróis das epopeias. O propósito do escritor cearense era criar uma consciência histórica que reforçasse, nos brasileiros, os sentimentos de nacionalidade. O fio condutor da narrativa é a procura do roteiro das minas de prata descobertas por Robério Dias, pai de Estácio. O herói luta pelas minas com o Pe. Molina. Estácio almeja resgatar a memória do pai e casar-se com Inesita, que pertence a uma família abastada. Na obra, os dois vão travar uma luta entre opostos, pela

⁹⁴ ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva, 2020, p. 47.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁹⁶ GUTIÉRREZ, Angela. O guarani e a construção do mito nacional. *Rev. de Letras*, v. 2, n. 29, jan./jul. 2009, p. 10.

busca do tesouro: “do lado de Estácio está a virtude, a pátria, a justiça e o amor; do lado de Molina, o vício, a invasão estrangeira, o embuste e a ambição”⁹⁷. Estácio é um mestiço das raças fundadoras do país, traz em si o conhecimento e o domínio da natureza americana, o que lhe permite vencer “batalhas por terra e por mar e serem os únicos a chegarem às minas, conseguindo superar as deficiências do roteiro e os obstáculos do caminho”⁹⁸. Por suas virtudes, espírito guerreiro e caráter de justiceiro, Estácio alcança a tão sonhada honra do nome do pai, acaba se casando com Inês e recebe o tesouro encontrado por Robério Dias.

Consoante Alencar, a terceira fase de suas obras seria a “infância da nossa literatura”⁹⁹, iniciada com a independência política e ainda não concluída, prolongando-se até o momento em que o romancista produzia, podendo ser dividida, ainda, em duas vertentes distintas: de um lado, os romances que abordam a vida das comunidades que vivem no interior do país, como se vê em *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho*, nos quais o escritor cultiva o regionalismo, descrevendo a vida e o homem que viviam nas regiões afastadas da capital do país; de outro, as narrativas ambientadas na corte, onde a sociedade recebia a influência estrangeira de forma mais direta, como ocorre em *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela* e *Sonhos d’ouro*.

É com suas heroínas que temos a dimensão da sociedade brasileira do século XIX, a partir da figura forte de mulheres que destoam das de seu tempo. *Lucíola* é o quinto romance de José de Alencar, publicado em 1862. Veio à luz depois do grande sucesso de *O guarani*. A heroína da trama é a cortesã Lúcia, personagem ousada para os padrões da época, numa sociedade povoada por sinhazinhas e moças puras de família que sonhavam com um casamento, mantendo-se castas até a noite de núpcias. Lúcia, na realidade, chama-se Maria da Glória, entra para o mundo da prostituição quando, ainda adolescente, vê os familiares doentes e sem recursos. A heroína se considera impura e indigna para o amor, por isso rejeita Paulo; no entanto, o sentimento acaba falando mais alto e Lúcia decide entregar-se a ele. Na trama, a protagonista morre, mas o amor é responsável por purificar sua alma. José de Alencar busca, com a narrativa, transcrever os valores de uma sociedade que dava mais importância às aparências, ao *status* e ao dinheiro. Lúcia sofre preconceito por ser prostituta numa sociedade em que uniões eram arranjadas em troca de favores financeiros – os chamados “casamentos de conveniência”. A heroína é, assim, a mulher que não se deixa submeter a esses padrões. É uma

⁹⁷ DE MARCO, Valéria. As minas de prata: o rosto brasileiro. *Língua e Literatura*, v. 14, 1985, p. 131.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁹⁹ ALENCAR, José de. *Sonhos d’ouro*. Romance brasileiro. Vol. XII. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 34.

mulher ousada, destemida, à frente de seu tempo. Simboliza a mulher dona de si, dona de seu destino, diante de uma sociedade em que as mulheres sofriam forte opressão social.

Em *Senhora*, romance publicado em 1875, a heroína é Aurélia, uma jovem que também subverte os padrões femininos da época, transgredindo as normas e as convenções sociais moldadas na figura masculina. Aurélia detém as rédeas de sua vida, não se deixa subjugar pelo tio e nem, depois, pelo marido. A heroína, impulsionada pelo desejo de vingança por ter sido abandonada por Fernando Seixas, que, movido pelo dinheiro, a deixa por outra, acaba recebendo uma herança, e é através de sua fortuna que procura, na humilhação de Seixas, a maneira de se sentir satisfeita diante do humilhado. Aurélia deixa a sociedade das matronas fluminenses da época chocada com a *transação matrimonial*. Diferentemente das mulheres recatadas de seu tempo, a heroína faz de Fernando um objeto que, para ela, tem um certo valor e que ela pôde comprar. Em uma sociedade em que era comum a prática do dote, que consistia em um acordo financeiro entre o pai da noiva e seu futuro esposo, Aurélia refuta as regras da sociedade e compra o seu próprio marido.

Seguindo, ainda, a produção literária que narra as lendas e os mitos da terra selvagem e conquistada, o escritor de *O homem pré-histórico na América* criou a figura de Jaguarê, o herói da obra *Ubirajara* (1874). No romance, o indígena não é apresentado relacionando-se com o branco, como ocorre em *O guarani* e *Iracema*. Há, na obra, apenas os povos indígenas do período pré-cabralino. Jaguarê é um nativo puro, visto que ainda não fora corrompido pela cultura europeia. O herói é um jovem caçador da tribo dos araguaia, está prestes a se tornar o chefe de sua aldeia, mas, para isso, almeja um combate glorioso com um rival à sua altura.

Ele chama-se Jaguarê, o mais feroz jaguar da floresta; os outros fogem espavoridos quando de longe o pressentem. Não é esse o inimigo que procura, porém outro mais terrível para vencê-lo em combate de morte e ganhar nome de guerra¹⁰⁰.

A procura o leva à luta com Pojucã, “feroz matador de gente, chefe da tribo mais valente da poderosa nação dos tocantins, senhores do grande rio”¹⁰¹. O guerreiro araguaia vence o combate, “sua primeira façanha”, e passa a se chamar Ubirajara, significado de “o senhor da terra”. Para conquistar o amor de Araci, uma bela virgem tocantim, filha de Itaquê, o guerreiro entra em uma jornada heroico-romântica, vencendo todos os seus pretendentes. Suas atitudes heroicas o tornam símbolo de lealdade, fidelidade, bravura, destemor e valentia para o seu povo. Conquista o amor de Araci, da tribo rival, e toma por esposa também Jandira, da tribo araguaia.

¹⁰⁰ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 3. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2013, p. 13.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 25.

O herói une as duas tribos, as nações dos araguaiaias e dos tocantins, “forma[ndo] a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói”¹⁰².

Alencar não se limitou a narrar as lendas, as tradições e os sentimentos do povo, em suas narrativas, o escritor registrou também, e com agudo engenho,

[...] hábitos de vida e processos de trabalho, modismo de linguagem, crenças e festas, o ambiente doméstico e social do campo e da cidade, trazendo-nos em romances e em artigos de jornal, informações que nos permitem uma visão ampla e minuciosa da época¹⁰³.

Em *O gaúcho*, o herói Manuel Canho destaca-se também por ser um homem destemido, valoroso e leal aos seus ideais. Na trama, vive uma sequência de aventuras, ao sair para vingar a morte do pai, vista como uma questão de honra, o que vai servir para afirmar seu valor e bravura.

Assim, na galeria de seus romances, um desfile de tipos humanos é apresentado aos seus leitores: da mocinha indefesa à mulher dona de si, do indígena guerreiro a João Fera, capaz de realizar qualquer façanha pela menina Inhá. Porém, dois de seus heróis se destacam, não somente pelas qualidades superiores que exercem dentro das narrativas, que os consagram heróis da literatura brasileira, mas por serem compatriotas do escritor: Iracema e Arnaldo.

Com esses romances, José de Alencar pretende mostrar uma imagem heroica do povo cearense, a partir da construção dos dois heróis: Iracema (do romance homônimo), e Arnaldo (d’*O sertanejo*). O autor de *Alfarrábios* deixou sua terra natal ainda criança, em 1837, quando seu pai viajou do Ceará à Bahia com a família, e essa viagem deixou marcas na memória e na escrita do literato cearense. Assim descreve Proença esse momento na vida do pequeno Alencar:

Foi em 1837, ao deixar o governo, que viajou por terra, do Ceará à Bahia, com toda a família. [...] Essa viagem memorável, desde Fortaleza, descendo pelo vale dos rios, varando caatingas, trepando as encostas quase a pique da Chapada do Araripe, navegando o baixo São Francisco – que os olhos do menino pareceram um mar – rompendo o sertão baiano, imprimiu indelevelmente na memória do pequeno José o cenário em que faria viver os seus heróis, a cor local que combinaria em nuances de muita beleza, em sua obra romântica¹⁰⁴.

São cenas da infância que Alencar irá, anos mais tarde, transcrever para seus romances de abordagem cearense. No prólogo de *Iracema*, José de Alencar deixa transparecer a saudade

¹⁰² *Ibidem*, p. 94.

¹⁰³ PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 4.

de sua terra natal na carta que escreve ao amigo, o Dr. Jaguaribe, descrevendo a terra e as lembranças de quando, ainda garoto, vivia no Ceará.

O escritor cearense revela que o livro foi imaginado como se estivesse na sua terra natal, “na limpidez desse céu de cristalino azul e vazado no coração cheio de recordações”¹⁰⁵. Em outra passagem da carta, Alencar expõe que o assunto da sua obra se achava na viagem que fez à sua terra de origem, quando teve a ideia de aproveitar suas lendas e tradições¹⁰⁶. Também relata que, no período que esteve em São Paulo, já havia começado a escrever uma biografia sobre Antônio Felipe Camarão, além de escrever sobre sua amizade com Martim Soares Moreno e sobre Jacaúna, aliado dos portugueses contra os holandeses – estes últimos, personagens do livro *Iracema* e figuras da história do Ceará. Fica evidente, portanto, que o propósito do escritor era escrever sobre sua terra e, que esse desejo já era algo antigo e pensado. O romance *Iracema* “brota, no limite da poesia, como o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica”¹⁰⁷, evocando, na expressão literária, a plástica e a musicalidade. Para a composição d’*O sertanejo*, publicado em 1875, José de Alencar recorre, mais uma vez, à sua terra: o enredo agora descreve o sertão nordestino e o que vai prevalecer, na narrativa, é o homem cearense que vive no sertão.

No enredo dos dois livros, o escritor cearense mescla literatura e história. Partindo das narrativas colhidas dos cronistas do Brasil colonial, Alencar re(constrói) a história de sua terra natal. Segundo Benedict Anderson¹⁰⁸, o século XIX foi marcado por diferentes contextos políticos e sociais e pelos desdobramentos dos ideais iluministas, oriundos da Revolução Francesa. O individualismo e a liberdade criadora são marcas do período, tomadas como uma espécie de missão por seus escritores. Conforme Célia Pedrosa, no Romantismo,

[...] o homem se conscientiza de sua identidade própria, em que a subjetividade individual interage com contingências sócio-históricas específicas. Conflituosa e diversificada, essa consciência rompe com a ideia de ordem transcendente, natural e universal que antes dava sentido e estabilidade à existência. Para recuperá-los, faz-se necessário o conhecimento profundo da realidade subjetiva onde estaria oculta a verdadeira natureza de cada indivíduo e do espírito humano, em suas inúmeras manifestações. Tal busca se apoia e se desdobra num movimento de apreensão particularizada e afetiva da realidade física. Ela passa a representar a terra natal onde se enraízam a origem e a essência da identidade individual e os fortes e harmoniosos laços que lhe dão uma inserção familiar, coletiva, nacional¹⁰⁹.

¹⁰⁵ ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 46.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 193.

¹⁰⁷ CANDIDO, *op. cit.*, 2014, p. 536.

¹⁰⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁰⁹ PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 279.

O novo estilo literário procura, no retorno às origens, um modo de elevar o passado histórico de seu povo e de sua nação – é o que vemos ocorrer em importantes países da Europa, como Alemanha, Inglaterra, França, que buscam, na Idade Média, o espaço e o tempo que melhor representem esse passado. No Brasil, José de Alencar elege o indígena como símbolo de nossas raízes, o qual, em meio à exuberância da natureza local, representará os elementos de nossa nacionalidade. Na verdade, busca-se, nos primórdios, a ideia de um mito fundador que represente o berço da nação brasileira.

Ao falarmos em mito, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade¹¹⁰.

Fica claro, na citação de Chauí, que alguns escritores brasileiros tomaram para si a missão de construção da identidade brasileira, através da literatura, visto que o Brasil havia se tornado uma nação independente de Portugal e necessitava de um passado, de uma história. Muitos de nossos intelectuais, sobretudo escritores, contribuíram com o despertar do sentimento nacionalista, abrandando os conflitos e edificando a imagem de pátria soberana. Nesse contexto, José de Alencar – o principal representante da prosa do Romantismo – seleciona aqueles que serão os símbolos de um Brasil independente, com o objetivo de que seus escritos fossem úteis para o processo de nacionalização da pátria. É o que Rouanet destaca em seu ensaio “Nacionalismo” (1999), sobre a argumentação dada por Joaquim Manuel de Macedo:

A literatura tornou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou, aí, uma função efetiva. Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações sobre etnografia – podia ser instrumento para se atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado — útil e precioso para a — pátria¹¹¹.

José de Alencar soube tirar, das crônicas históricas sobre o passado colonial, o elemento para compor os seus romances. Na obra *Como e porque sou romancista*, o escritor “delineia o percurso por ele trilhado, que o teria feito escolher a carreira de romancista e a literatura como

¹¹⁰ CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Perseu Abramo, 2010, p. 9.

¹¹¹ ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís. *Introdução ao Romantismo*. Série Ponto de partida. Rio de Janeiro: Uerj, 1999, p. 17.

forma de expressar a face nova de um país recém-emancipado”¹¹². Segundo o crítico Marcelo Peloggio, “a obra ficcional alencarina põe à luz nossa historicidade em linguagem poética vasta e profunda”¹¹³, graças a seu engenho, o que possibilitou dar vida aos conteúdos internos dos documentos históricos com a realidade externa que ele buscava explicar.

Aristóteles, em sua *Poética* (1966), distingue História e Poesia. Segundo o filósofo, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”¹¹⁴. Assim, apesar de haver uma separação entre o que denominamos fato e ficção, as duas áreas possuem algo que as interligam: o caráter discursivo. Isto é, ambas precisam da linguagem para existirem. Dessa maneira, poderíamos dizer que a história não estaria totalmente isenta de traços ficcionais, assim como os textos ficcionais não estariam distantes de caracteres históricos¹¹⁵, particularidade comum aos textos românticos: o entrelaçar entre literatura e história.

Destarte, a literatura busca transformar o fato histórico em *corpus mimético* através de um trabalho elaborado pela imaginação criadora, na qual a identidade histórica se torna elemento dos entrecos textuais. Foi o que Alencar operou na feitura de seus escritos. Dados da história, bem como elementos etimológicos e linguísticos de um determinado local, passaram a fazer parte das narrativas que, por sua habilidade inventiva, adquiriram valor literário, poético, universal e atemporal.

Na obra de Alencar, “uma voz fala, contando o que, para ela, ocorreu”¹¹⁶, e, desse modo, o escritor cearense traz a lume, por meio de *Iracema* e *Arnaldo*, a história do Ceará. Os heróis são filhos de sua terra natal, a imagem do povo cearense que o autor quer elevar a partir da literatura, pois, assim como afirma Hauser em *História social da arte e da literatura*, é difícil criar uma “arte afastada da vida e da natureza”¹¹⁷. Em *Iracema* e *O sertanejo*, José de Alencar combinou elementos que propiciaram uma atmosfera própria da região em que nasceu, unindo a história do Ceará, a língua indígena (em *Iracema*) e o falar do sertanejo (n’*O sertanejo*) para compor seus romances. Assim Marcelo Peloggio descreve o escritor de *Antiguidade da América*:

¹¹² TAPIOCA NETO, Renato Drummond. *O Império e a Senhora: memória, sociedade e escravidão em José de Alencar*. São Paulo: Dialética, 2023, p. 37.

¹¹³ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea*, v. 6, n. 1, jan./jun. 2004, p. 92.

¹¹⁴ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁵ CAVALCANTE, Luisa Rosiete Gondim. Entre registro e poesia: História e construção literária em *Iracema* de José de Alencar. *Revista Crítica Histórica*, ano VI, n. 11, jul. 2015.

¹¹⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. III. Campinas: Papyrus, 1997, p. 324.

¹¹⁷ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 1.

Força é dizer que ultrapassará, e muito, o século XIX; pois quem haverá de ganhá-lo para si é a posteridade.¹¹⁸ [...] Em verdade, a literatura pátria pouco ou nada seria sem o nome de José de Alencar; isso pelo tanto que ele empunhou em defesa de nossa autonomia cultural¹¹⁹.

Nas duas tramas do autor de *A raça primogênita*, não faltam episódios de aventura, bravura, honra e lealdade protagonizados na sua terra natal. São vários os momentos em que José de Alencar descreve o estado em que nasceu, relatando, com a precisão de um filho da terra, os locais por onde passou. Certo é que o amor à terra natal e a saudade por estar longe do lugar em que nasceu fizeram com que o escritor escrevesse sobre seu estado com admirável força poética e deixasse registrada, para os seus contemporâneos e as futuras gerações, a imagem viva do Ceará de gente forte e guerreira, através das personagens Iracema e Arnaldo.

É importante ressaltar que José de Alencar, sendo o grande fundador da literatura brasileira, pretendia fornecer, aos leitores que viviam nos centros urbanos à época, uma visão do Brasil diverso, “em que a exuberância do meio, das raças locais, bem como o sincretismo de povos e línguas fossem apresentados”¹²⁰ às demais regiões do país. Tanto em *Iracema* como n’*O sertanejo*, José de Alencar descreve a história, o povo e a cultura cearenses. A obra *Iracema* foi escrita em 1865 e narra a história de amor entre a indígena tabajara e o colonizador, Martim. Iracema apresenta, na sua constituição, aspectos da heroína mítica, da beleza que personifica a exuberância da natureza brasileira, das particularidades físicas (agilidade, rapidez e destreza no domínio do arco e da flecha), além do *status* de ser a sacerdotisa de seu povo. Filha do pajé de sua tribo, era detentora do segredo da jurema, a bebida de Tupã, dada aos guerreiros tabajaras em rituais sagrados para que se purificassem antes dos combates e tivessem sonhos de vitória. Desta forma, a indiana tabajara era guardiã do “mistério do sonho, atribuição que somente alguém que transita entre o sagrado e o profano poderia assumir”¹²¹.

Nas páginas dos romances *Iracema* e *O sertanejo*, Alencar procura engrandecer o Ceará, descrito em *Iracema* de forma idílica, um paraíso de natureza exuberante e exótica. Esse cenário é evocado pelo escritor de forma magistral, e sua heroína é símbolo da beleza, força e vitalidade desta terra. Por isso, em diversos momentos, Alencar a compara à própria natureza local. Iracema representa a força, a coragem e a hospitalidade do povo cearense. Na verdade, Iracema e a natureza cearense se aglutinam, e, apesar do fim trágico que teve na narrativa, a

¹¹⁸ PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 98.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹²⁰ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 17.

¹²¹ VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. Reflexões sobre a narrativa de fundação em ‘Iracema, a virgem dos lábios de mel’. *Revista Rumores*, v. 11, n. 21, 2017.

personagem permanece viva, até os dias de hoje, pela carga simbólica que representa: a fortaleza do povo cearense. José de Alencar, como afirma Antonio Candido, desejava construir uma memória para a nação recém-criada e explicar, por meio da literatura, a formação do nosso povo, transformando o passado colonial dos portugueses em um passado brasileiro, dando-lhe o estatuto de processo civilizatório.

Na obra *O sertanejo* (1875), deparamo-nos com Arnaldo, a figura mítica do sertanejo, apresentada como símbolo da força e do heroísmo do sertão nordestino. Tal como fez com o indígena, José de Alencar a escolhe como representação ideal do homem brasileiro. Na narrativa, o sertanejo não apenas se associa ao indígena como é apresentado como um descendente deste: “[...] no momento em que chegava a seu lado, Arnaldo arrancando o cardão em um salto, disparava pela colina abaixo, soltando esse brado pujante, que o sertanejo aprendeu do índio, seu antepassado”¹²². Arnaldo é dotado de certos atributos que o equiparam aos cavaleiros medievais, ou mesmo aos heróis da mitologia grega.

Através da historiografia e do imaginário popular, José de Alencar cria a imagem poética do homem brasileiro – valente, astuto, inteligente e honesto. Arnaldo Louredo é filho de um antigo vaqueiro da fazenda Oiticica, propriedade do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. É um jovem simples, que se habituou com a vida selvagem e livre da floresta e, por isso, se nega a se submeter à vontade do capitão-mor para que suceda ao pai no ofício de vaqueiro da sua herdade; porém, ao mesmo tempo, por amor, apresenta a dona Flor uma fidelidade subserviente, protegendo a família de Campelo das ameaças externas que rondam a fazenda. Assim, o criador de *A pata da gazela* constrói um referencial de identidade a partir do sertanejo, o qual, em nenhum momento, é considerado inferior aos homens que vivem nos grandes centros urbanos, escolhendo, como seu atributo, a honra, que o torna tão nobre como qualquer membro da fidalguia portuguesa, visto que, no sertão, ela é medida pela palavra e vale mais do que qualquer posse, sendo uma das qualidades que tornam o nordestino um “cabra macho”.

Nos dois romances cearenses aqui tratados, a apresentação dos protagonistas é realizada com base na beleza da natureza local. Tanto a floresta habitada por Iracema quanto o sertão nordestino de Arnaldo vão ser pano de fundo para que as ações dos protagonistas se desenvolvam. Dessa maneira, os traços nacionais que Alencar pretende expressar em seus romances ficam mais evidentes, visto que ambas as personagens não apenas nasceram no Brasil, mas são exemplos das belezas locais incomparáveis existentes no país. Para Candido, o sucesso de Iracema e Arnaldo está na ideia de um povo brasileiro heroico, pois eles “traduzem a vontade

¹²² ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 169.

profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário”¹²³. As duas personagens cearenses representam tanto o processo de conquista quanto o de colonização do Ceará, na forma imaginada pelo engenho de José de Alencar, e tornam-se, na escrita, símbolos de sua terra natal. As qualidades nobres inerentes ao indígena e ao sertanejo passam a ser interpretadas, assim, não somente como símbolo cearense, mas como características do povo brasileiro.

¹²³ CANDIDO, *op. cit.*, 2014, p. 538

3. IRACEMA: A HEROÍNA CEARENSE DE ALENCAR

3.1 A imagem do indígena na literatura brasileira: dos cronistas aos românticos

Foi com a carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei Dom Manuel, no século XVI, que o indígena passou a figurar nas letras brasileiras do período colonial. A carta enviada por Caminha registra o primeiro momento dos portugueses ao chegarem nas terras brasileiras, em 22 de abril de 1500. Ela narra as primeiras impressões do “Novo Mundo”, deixando transparecer a admiração do escrivão português pelos habitantes da terra. Neste momento das primeiras manifestações escritas através da literatura de viagem ou de informação, o autóctone aparece apenas no registro em que os viajantes descreviam sua fisionomia e seus costumes, bem como as paisagens da terra “recém-achada”.

Interessava, portanto, a descrição edênica do Novo Mundo, registrada por um olhar surpreso diante da nova terra e de seus habitantes, os quais foram interpretados nessas experiências somadas à imaginação minuciosa das observações da realidade. Foram escritas incontáveis narrativas que enalteciam a flora, a fauna e os indígenas brasileiros. O registro minucioso do país, sob vários ângulos, possibilitou, às gerações seguintes, imagens que estamparam os textos ficcionais da literatura nacional. Foram textos que, a princípio, apresentavam valor histórico e, posteriormente, serviram de objeto de estudo no campo literário. Assim o indígena é descrito na Carta de Caminha:

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Ambos traziam os beiços de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, de comprimento duma mão travessa, da grossura dum fuso de algodão, agudos na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beiço; e a parte que lhes fica entre o beiço e os dentes é feita como roque de xadrez, ali encaixado de tal sorte que não os molesta, nem os estorva no falar, no comer ou no beber. Os cabelos seus são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta, mais que de sobrepena, de boa grandura e rapados até por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte para detrás, uma espécie de cabeleira de penas de ave amarelas, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena e pena, com uma confeição branda como cera (mas não o era), de maneira que a cabeleira ficava mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguia mais lavagem para a levantar¹.

¹ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel I*. Porto Seguro, 26 de abril a 02 de maio de 1500. [S.l.]: Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro.

Caminha descreve a beleza física dos nativos e a ingenuidade com que exibiam seus corpos nus sem nenhum tipo de pudor. Essa imagem do indígena impressionou os portugueses que aqui aportaram, pois vinham de uma Europa extremamente conservadora, cheia de tabus e proibições. No trecho, percebe-se o estranhamento do português com a figura dos nativos, tanto pela diferença da cor da pele como pelo fato de os encontrarem nus. Segundo Alfredo Bosi, esses primeiros textos

[...] são informações que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro. [...] a pré-história das letras interessa como reflexo da visão de mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país. É graças a essas tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes, que captamos as condições primitivas de uma cultura que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte².

Cronistas como Américo Vespúcio, Hans Staden, José de Léry, Pero de Magalhães Gandavo, além do já citado Pero Vaz de Caminha, esboçaram a figura do indígena em suas narrativas, lidas no período árcade e romântico da literatura brasileira como base histórica e antropológica para a sua caracterização. É importante ressaltar que, desde o “descobrimento” da América e o “achamento” do Brasil, inúmeros mitos e histórias fantasiosas foram criadas em torno dos primeiros habitantes das terras americanas. Diante do colonizador, ora o autóctone era visto como cruel e canibal, ora como bom e ingênuo, sendo caracterizado como uma extensão da própria natureza. Dessa maneira, esses relatos colaboraram para criar a imagem de uma nação que se abria aos olhos do mundo e, bem como revelam os viajantes, configuraram a imagem do nativo para os estrangeiros que recebiam as notícias do Novo Mundo. Lembremos que a denominação dada ao nativo, pelos europeus, foi de “índio”, em virtude da concepção equivocada de Cristóvão Colombo em pensar que tivesse chegado às Índias, e não a terras americanas, como afirma Arinos:

[...] Colombo supôs que tivesse aportado à Índia. Índia ficou se chamando o nosso continente, índio a os seus habitantes. [...] É também verdade que o homem americano nem sempre era chamado de índio, sendo tratado, de vez em quando, por canibal, selvagem, negro, bárbaro e outras denominações. Mas as ideias de Índia e de índio foram as que mais rapidamente se difundiram no século dezesseis e as que devem ter marcado, por conseguinte, mais fundamente, a imaginação popular³.

² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 53. Ed. São Paulo: Cultrix, 2021, p. 13.

³ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976, p. 12.

Segundo Antonio Candido, essas crônicas foram produzidas com o intuito de descrever o período da colonização, e apresentavam determinados propósitos:

[...] O que houve foi uma produção de crônicas e relatos no sentido já exposto, segundo quatro grandes linhas: informação sobre a natureza e os índios; narrativa dos acontecimentos; edificação religiosa e catequese; defesa da Colônia contra invasores estrangeiros, sobretudo franceses e holandeses. As quatro podem misturar-se na mesma obra, é claro, mas sempre há alguma predominância [...]⁴.

Como já relatado, as primeiras crônicas acabaram por criar uma imagem edênica do indígena, visto que era considerado “um homem bem constituído física e moralmente, que desfrutava duma existência idílica e descuidosa, sem deveres nem obrigações, no meio duma natureza acolhedora próspera e feliz”⁵. Essa perspectiva edênica foi, mais tarde, resgatada com a teoria do “bom selvagem”, do filósofo Jean-Jacques Rousseau, a qual será uma das bases do Romantismo brasileiro. Aos olhos do colonizador, o indígena, nos primeiros escritos, foi caracterizado como belo e inocente, porém, com o processo de colonização, ele passou a ser considerado um ser bárbaro que precisava ser domesticado, devendo ser catequizado para satisfazer os anseios mercantilistas da metrópole. Esse projeto de colonização acabou por dizimar milhares de indígenas nos confrontos com o invasor, uma vez que os nativos foram obrigados a praticar a fé católica e os costumes dos europeus. Segundo Bosi, merecem destaque os seguintes textos dos viajantes e cronistas, os quais descreveram a realidade brasileira sob o ponto de vista de quem apresentava, como intuito, a exploração das nossas terras:

*Carta de Pero Vaz De Caminha a el-rei D. Manuel, referindo o descobrimento de uma nova terra e as primeiras impressões da natureza e do aborígene; o Diário de navegação, de Pero Lopes e Sousa, escrivão do primeiro grupo colonizador, o de Martim Afonso de Sousa (1530); o Tratado da Terra do Brasil e a História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil, de Pero Magalhães Gandavo (1576); a Normativa Epistolar e os Tratados da Terra e da Gente do Brasil do jesuíta Fernão Cardim (a primeira certamente de 1583); o Tratado descritivo do Brasil, de Gabriel Soares de Sousa (1587); os Diálogos das grandezas do Brasil, de Ambrósio Fernandes Brandão (1618); as Cartas dos missionários jesuítas escritas nos dois primeiros séculos de catequese; o Diálogo sobre a Conversão dos gentios, do Pe. Manuel da Nóbrega; a História do Brasil, de Frei Vicente do Salvador (1627)*⁶.

Isto posto, essas narrativas são descrições da terra brasileira e de sua gente, bem como relatórios administrativos que esboçavam nossas riquezas, a serem posteriormente exploradas, e textos líricos de caráter religioso, destinados ao trabalho de conversão dos nativos, realizado

⁴ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. Ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 21.

⁵ FRANCO, *op. cit.*, p. 15.

⁶ BOSI, *op. cit.*, p. 14.

pelos padres jesuítas. Um dos textos que merece destaque é a carta *Mundus Novus*, de Américo Vespúcio, que apresenta uma descrição romanceada dos indígenas sobre seus modos de vida em comunidade, a liberdade social e moral em que viviam e sua caracterização física, sobretudo das mulheres:

Sobre a índole dos seus habitantes diz que era cheia de cordura e de inocência. Viviam num regime de absoluto comunismo, pois que ignoravam a propriedade, a moeda, o comércio e assim se davam muito bem. Inteiramente livres, não tinham reis, nem chefes, sendo cada um rei de si próprio. Esta liberdade social era completada por absoluta liberdade moral, pois não tinham nenhuma espécie de religião e desconheciam os templos e os ídolos. Os homens e as mulheres eram de grande perfeição física. Sobretudo as últimas, e na sua descrição se demora o viajante com particular agrado. Eram elas bem feitas, sólidas, carnudas. Os seios duros, não se encontrando infelizes que os exibissem flácidos e pendentes. A pele dos ventres unida e lisa, mesmo nas múltiparas, que apresentavam corpos virginais⁷.

Ora os indígenas foram representados pelos invasores como símbolos de resistência e bravura, ora como selvagens de atitudes e linguagem inversos à cultura do colonizador, que, por este motivo, deveriam ser domesticados. Por exemplo, em seu livro, Hans Staden – viajante alemão que esteve duas vezes no Brasil e, na sua última vinda, foi capturado e preso por indígenas tupinambás durante nove meses – fez uso de gravuras para mostrar seu espanto em relação ao paganismo e ao canibalismo dos povos ameríndios – o qual nunca compreendeu como um ritual de antropofagia. Staden concebe os indígenas como “selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos”⁸, de forma que era comum compará-los a bárbaros e selvagens, compreendendo o canibalismo como prática de atos demoníacos, o que levou os europeus a criarem e projetarem imagens de medo e ideias negativas sobre os nativos. A narrativa de canibalismo tornou-se, assim, uma justificativa para a escravização dos nativos e da própria colonização do território brasileiro.

Para Gandavo, em *História da província de Santa Cruz*, era necessário que a fé divina chegasse à “bárbara gente”, e esse propósito vinha aliado à exploração da Nova Terra, o que deu fundamento às práticas violentas dos colonos contra os indígenas. A simpatia ao nativo no primeiro momento foi sendo substituída por uma imagem de indivíduos de alma vingativa e selvagem, visto que os indígenas não aceitaram passivamente as ações da exploração das riquezas naturais da terra. Em contrapartida, na crônica do calvinista francês Jean de Léry, o indígena é apresentado de forma positiva, sendo enfatizados o seu aspecto físico e a sua

⁷ FRANCO, *op. cit.*, p. 22.

⁸ STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971, p. 17.

coragem e bravura. Léry descreve os nativos segundo os preceitos clássicos, distanciando-os da imagem de animais selvagens, criada por muitos europeus.

Quanto aos jesuítas, estes apresentaram um duplo propósito, ao chegarem ao Brasil: o de zelar pela religiosidade católica entre os colonos; e o de catequizar os povos nativos, o que consistia não apenas em repassar os princípios católicos, mas também em direcioná-los à civilização, mediante o ensinamento dos códigos culturais estabelecidos pelos europeus. A transmissão da fé católica não foi uma tarefa fácil para os missionários. A recusa por parte dos indígenas fez com que Manuel da Nóbrega os denominasse de “inconstantes”, vocábulo que designa a sua indiferença pelos preceitos da religiosidade católica. Para os jesuítas, os nativos careciam de fé, visto que não adoravam coisa alguma. Faltava a eles um rei, uma lei que os tornasse “políticos” e através da qual adquirissem a “razão” que os livraria da ignorância e bestialidade em que viviam.

Nos textos dos jesuítas, sobretudo os de José de Anchieta e Antônio Vieira, o indígena aparece em uma posição de destaque, visto que o intuito das narrativas era a catequese do nativo e o seu convencimento para o trabalho em prol da Coroa. Segundo Certeau, a relação dos indígenas com os jesuítas “torna-se o instrumento de um duplo trabalho que se refere, por um lado à relação com o homem ‘selvagem’, por outro à relação com a tradição religiosa”⁹.

Anchieta concebe duas imagens dos indígenas: uma que os ilustra como seres dóceis, adaptados à fé católica; e outra em que o nativo é apresentado como um selvagem temido pelas ações antropofágicas, despojado de qualquer atributo positivo que o ligasse à cultura do colonizador. Os textos de Antônio Vieira destacaram-se por enfatizar a questão das terras e do indígena, bem como os confrontos provocados pela colonização. Padre Antônio Vieira teve grande evidência em seu tempo. Seus textos destacam-se pelo engenho, pela ornamentação do discurso; sua vida religiosa foi marcada pelo caráter político, sobretudo devido à sua ideologia na propagação da fé. Atacou inúmeras vezes o governo colonial em defesa dos indígenas, mas seus objetivos não se distinguiram daqueles dos colonos, uma vez que isentava os que estavam a serviço das ações missionárias. Seus textos foram grande instrumento de propagação da fé católica. O inaciano não concordava com a exploração da mão de obra nativa, pois esta atrapalhava o processo de catequese dos indígenas. Assim, os autos e poemas de Vieira tinham como objetivo desvincular os nativos de seus rituais para inseri-los na religião católica.

No século XVIII, o nativo aparece como personagem do período colonial no poema épico *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e em *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. Em

⁹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 212, grifo do autor.

ambos os poemas, observa-se que o indígena figura em segundo plano, visto que o tema dos textos circula em torno do apoio à Igreja ou ao Marquês de Pombal, este responsável pela expulsão dos jesuítas do Brasil.

O Uruguai narra a expedição realizada pelos espanhóis e portugueses contra os indígenas e jesuítas que habitavam a Colônia de Sete Povos das Missões do Uruguai, a qual, segundo o Tratado de Madri, de 1750, deveria ser de domínio de Portugal, em troca da Colônia do Santíssimo Sacramento, possessão portuguesa situada em águas do território espanhol. Na epopeia, Basílio da Gama ressalta o ambiente natural e os sentimentos do indígena, sendo importante ressaltar que, apesar do lirismo e da exaltação concebidos ao indígena, o propósito da obra é exaltar os feitos do Marquês de Pombal e fazer uma crítica às práticas jesuíticas. A figura de antagonista da obra fica a cargo do jesuíta Balda. Na voz poética, o padre é apresentado como um influenciador dos indígenas, instigando-os a lutar contra os portugueses, ao fazê-los crer que o objetivo dos lusitanos era apenas a exploração das riquezas da terra. Assim, no poema, os nativos são descritos como personagens secundários que vivem subjugados pela retórica jesuítica, representada pela figura do Padre Balda.

Em contrapartida, na obra *Caramuru*, Durão valoriza a figura dos padres jesuítas. No poema, o protagonista é Diogo Álvares Correia, conquistador da capitania da Bahia que apresenta como missão ampliar o reino espiritual português, ao ensinar aos indígenas os preceitos da fé católica. Assim, o nativo não aparecerá na obra como uma personagem de destaque, mas como aquele que deve ser “civilizado” e convertido ao catolicismo. Dessa maneira,

[...] o que verdadeiramente anima a epopeia do frade mineiro é a sua visão de mundo, ou seja, a inspiração religiosa. O poeta lírico pode dispensar convicções extrapoéticas, porque o seu impulso se constrói em torno do seu coração e do seu canto. O épico, todavia, deve amparar-se num elemento ideológico profundamente sentido, para enfunar e dirigir a inspiração. O alto cismo de Virgílio, a religiosidade e a paixão política de Dante, o patriotismo de Camões a devoção cristã de Tasso e Milton são molas essenciais e talvez a própria razão de ser dos respectivos poemas. A forte e sincera visão religiosa de Durão ampara e dá significado ao *Caramuru*¹⁰.

Segundo Candido, apesar de Basílio da Gama e Santa Rita Durão serem frequentemente associados pelos poemas épicos que compuseram e pela sua abordagem sobre o indianismo, as obras *O Uruguai* e *Caramuru* se opõem quanto à temática abordada, visto que

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014, p. 192.

[...] este é visivelmente uma réplica ao primeiro e, para além dele, a toda a Ilustração portuguesa. À elegante pseudoepeia voltariana, pombalina e antijesuítica, elaborada em moldes desafogados e naturais, opõe a sua estrutura camoniana, devota e jesuítica, numa verdadeira tentativa de restauração intelectual, bem ao sabor da Viradeira¹¹.

O que fica evidente em *O Uruguai e Caramuru* é a imagem do indígena atrelada aos propósitos ideológicos dos autores. Em *O Uruguai*, o intuito é “fazer um panfleto antijesuítico para conciliar as graças de Pombal”¹², enquanto no *Caramuru*, “a ideologia [...] consiste em justificar e louvar a colonização como empresa religiosa desinteressada, trazendo a catequese ao primeiro plano”¹³. O indígena é visto como um ser sem luz e desnorteado, o qual atingiria a completude pela religião de Cristo.

Com o advento do Romantismo, cresce o desejo de se definir uma identidade nacional ao país pós-independência. Com o fim dos laços coloniais com a metrópole portuguesa, em 1822, o Brasil apresentava um quadro de instabilidade política e multiplicavam-se movimentos separatistas por toda a parte. Diante de tal cenário, o governo imperial, aliado a grupos de intelectuais, lançou o projeto de produzir uma identidade nacional, a fim de abrandar os efeitos da crise política. Candido assevera que

A Independência import[ou] de maneira decisiva no desenvolvimento da ideia romântica, para a qual contribuiu pelo menos com três elementos que se podem considerar como redefinição de posições análogas do Arcadismo: (a) desejo de imprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma literatura independente, diversa, não apenas uma literatura, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literários a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; finalmente (c) a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional¹⁴.

Coube aos primeiros românticos brasileiros a missão de nacionalizar a nossa literatura, visto que as letras de então constituíam-se mais como uma herança clássica francesa do que como uma literatura produzida por brasileiros. Além disso, era necessário buscar um representante para a nação que acabara de se tornar independente de Portugal, e essa incumbência recaiu sobre os intelectuais do Romantismo. Os europeus se voltaram para a Idade Média e escolheram o cavaleiro medieval como representante de sua identidade cultural. Nós não tínhamos esse passado, então, como escolher um representante, se os brasileiros são uma

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 131.

¹³ *Ibidem*, p. 193.

¹⁴ *Ibidem*, p. 329.

fusão de culturas e etnias? Nossos escritores românticos escolheram o indígena como herói nacional, o que se justificava por razões ideológicas: éramos um país escravocrata e os nossos literatos buscaram não fazer referência à exploração do negro na sociedade. Como afirma Júlio Cezar Bastoni da Silva, o negro “será incluído na questão nacional principalmente na crítica naturalista, sobretudo com Sílvio Romero”¹⁵.

O indígena foi a opção estética para a construção de um mito fundacional do Brasil e, como “o Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de Independência”¹⁶, ele foi escolhido como símbolo de nossa liberdade, passando a figurar como herói tanto na poesia como nas narrativas em prosa. Os românticos, inspirados pela ideia do “bom selvagem”, de Rousseau, passaram a interpretar o nativo como um herói valente, nobre e valoroso, distante das corrupções sociais e dos vícios da civilização. No entanto, a imagem do indígena teve que se adequar aos padrões da literatura europeia: o nativo passou a ser idealizado pelos autores, sendo descrito nos moldes europeus nas virtudes e costumes, equiparando-se a um cavaleiro medieval e afastando-se de sua verdadeira identidade.

Ávidos em elaborar uma história que representasse as particularidades naturais da nova nação independente, os intelectuais brasileiros não tardaram em organizar “acervos documentais, publicar romances históricos e textos historiográficos, além de veicular compilações de documentos ou artigos na Revista do IHGB”¹⁷, a fim de que o Brasil tivesse, de fato, sua literatura e história, e conquistasse a tão desejada emancipação, não somente política, mas também cultural. Alargou-se, no período, “o empenho dos românticos em estabelecer um cânone [...], antes dos românticos havia literatura brasileira produzida por escritores nascidos no Brasil, mas não propriamente literatura brasileira como algo consciente”¹⁸. Ferdinand Denis foi o primeiro, no século XIX, a dar destaque para a figura do indígena como uma raça nobre e guerreira que, juntamente com a natureza, possibilitaria a liberdade da literatura brasileira em relação aos cânones portugueses, a exemplo de sua emancipação política:

¹⁵ SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *Era construção, já é ruína?* Nacionalidade, identidade e os impasses da modernização na literatura brasileira. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2014, p. 75.

¹⁶ CANDIDO, *op. cit.*, p. 312.

¹⁷ FERREIRA, Cristina; LENZ, Thiago. Duas narrativas para o lugar dos indígenas nas origens da nação: a história ficcional de Magalhães e Alencar. *Almanak*, n. 23, Guarulhos, dez. 2019, p. 208.

¹⁸ RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 86.

O Novo Mundo não poderá passar sem tradições respeitáveis; dentro de alguns séculos, a época presente, na qual se fundou a sua independência, nele despertará nobres e comovedoras evocações. A sua idade de fábulas misteriosas e poéticas serão os séculos em que viveram os povos que exterminamos e que nos surpreendem por sua coragem, e que retemperam talvez as nações saídas do Velho Mundo: a recordação de sua grandeza selvagem cumulará a alma de orgulho, suas crenças religiosas animarão os desertos; os cantos poéticos, conservados por algumas nações [aborígenes], embelezarão as florestas. O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos, como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos [...]¹⁹.

A obra de Ferdinand Denis influenciou profundamente os intelectuais brasileiros no momento vigente do Romantismo. Seus textos foram cruciais na determinação da natureza e no destino de nossas letras. Logo após a nossa independência política, seu livro *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé del'histoire littéraire du Brésil* (1826) acabou influenciando no “programa indianista que tanto marc[ou] o romantismo brasileiro”²⁰, pois determinou os principais temas nos quais nossos escritores românticos deveriam se fundamentar para a criação de uma literatura que se apoderasse da “cor local”. Segundo o viajante francês, o indígena e seus feitos heroicos, bem como a natureza exuberante e exótica do Brasil, seriam os temas essenciais para a literatura de caráter nacional. Assim, seguindo as propostas de Denis, Gonçalves de Magalhães publicou o ensaio *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* (1836), na revista *Niteroy, Revista Brasiliense*, reafirmando a tese do francês sobre o emprego do nativo como símbolo de identidade nacional, o qual, posteriormente, seria tão bem exposto nas obras de Gonçalves Dias e José de Alencar. Com o objetivo de desenvolver um ideal literário em consonância com a consolidação do Estado nacional, Gonçalves de Magalhães publica, em 1856, seu poema épico *A Confederação dos Tamoios*, dando destaque à paisagem e ao indígena brasileiros.

A Confederação dos Tamoios, poema épico de Magalhães, foi uma obra encomendada pelo imperador D. Pedro II, que tinha como objetivo um projeto-estético que validasse a literatura nacional, centrando-se na figura dos heróis indígenas e destacando, ao longo do poema, seus atos de bravura e gestos de sacrifício. A obra de Magalhães narra, em seus versos, a saga da valente nação dos Tamoios contra os portugueses, no período de 1554 a 1567, por conta da escravização indígena. O objetivo do poeta era elaborar uma grande epopeia nacional em que o indígena figurasse como herói nacional, num “momento em que um falso critério sociológico e um desvairado sentimentalismo queriam fazer do índio um elemento demasiado

¹⁹ DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 36.

²⁰ RICUPERO, *op. cit.*, p. 87.

interessante da nossa nacionalidade”²¹. Porém, apesar de a obra ter sido bem aceita pelo imperador – que, tão logo ouviu o poema, ordenou que fosse publicado por Paula Brito, o impressor da casa imperial –, fato é que a obra não foi consenso no meio intelectual e político da época: “tanto a mensagem como o código de *A Confederação dos Tamoios* pareciam (e eram) insuficientes aos olhos dos próprios românticos”²². José de Alencar, então um jovem no mundo da literatura, sob o pseudônimo de Ig, tece uma dura crítica ao poema de Gonçalves de Magalhães em um conjunto de oito artigos intitulados *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* no período entre 18 de junho e 15 de agosto de 1856. No julgamento de Alencar, a primeira crítica quanto à obra de Magalhães estava na escolha da epopeia para cantar a natureza e os costumes dos indígenas. Segundo o autor de *Rio de Janeiro*,

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas da Guanabara, e as tradições dos selvagens da América. Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro do verso?²³

Conforme Alencar, a epopeia estava ultrapassada para a época; era preciso cantar a natureza e o herói brasileiro no gênero que despontava com o Romantismo, ou seja, no romance, pois estava “mais adaptado à expressão dessa face capital da nossa nacionalidade”²⁴. Magalhães destaca, no poema, um sentimento patriótico, porém, além do amor à pátria, fica evidente o quanto ele atendia aos interesses políticos do monarca, o que era comum no período, visto que era o Estado que financiava boa parte das obras literárias. Para Alencar, “a primeira parte [do poema de Gonçalves de Magalhães] é fria: o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia”²⁵. O escritor cearense continua sua crítica revelando que, em *A Confederação dos Tamoios*, “falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro”²⁶. Alencar não deixa escapar nada na sua crítica. Seus pareceres versam sobre o tema, o conteúdo e, sobretudo, a

²¹ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 206.

²² BOSI, *op. cit.*, p. 104.

²³ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos por Ig*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856, p. 25.

²⁴ LIMA, Alceu Amoroso. “José de Alencar, esse desconhecido?”. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 47.

²⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1856, p. 5.

²⁶ *Ibidem*, p. 6.

forma do poema de Gonçalves de Magalhães. Na verdade, o que lhe incomodou no poema foi o fato de o poeta não aproveitar a oportunidade para cantar seu belo e nobre país. O autor de *Guerra dos Mascates*, porém, desde a primeira carta, expõe que sua intenção não era criticar o autor de *A Confederação dos Tamoios*, mas apenas comunicar as impressões que a leitura lhe causou, apresentando opiniões embasadas por seu amplo conhecimento estético e literário. Consoante o escritor de *Cinco Minutos*, faltou-lhe poesia ao descrever os indígenas,

[...] o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico d'essas raças extintas, a origem d'esses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias²⁷.

Fato é que a pena de Magalhães não conseguiu retratar a grandeza da natureza e dos primeiros habitantes do Brasil e, apesar de alguns esforços de D. Pedro II e de Araújo Porto Alegre para apagar a má impressão da obra, *A Confederação dos Tamoios* foi motivo de ironia pela falta de qualidade até mesmo por Alexandre Herculano, que, ao ler duas passagens da obra, saltou a Gonçalves Dias aos gritos: “— Mate-me este homem; matem-no”²⁸.

Outras poesias do período romântico colocam em relevo a figura do indígena. Acízelo de Souza destaca as seguintes composições:

Niterói, metamorfose do Rio de Janeiro (1822), de Januário da Cunha Barbosa; “*Metamorfose original: Moema e Camarogi*” e *Paraguaçu* (1833), de Ladislau dos Santos Titara; “*Nênia...*” (1837), de Firmino Rodrigues Silva; “*O filho do prisioneiro*” (1844), de Joaquim Norberto; “*Cântico do Tupi*”, “*Imprecação do índio*” e “*Prisioneiro índio*” (1844), de Cardoso de Meneses. Cabe ainda registrar a contribuição do grupo que Antonio Candido (1971, v. 1, p. 279-286) caracterizou como representante de um “pré-romantismo franco-brasileiro”, constituída por obras de autores franceses dedicadas ou relacionadas à questão do índio brasileiro e da natureza, que exerceram influência sobre os nossos primeiros românticos: *Élegies brésiliennes* (1823), de Édouard Corbière; “*Les Machacalis*”, novela inserida nas *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie* (1824), de Ferdinand Denis; “*Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*”, de Ferdinand Denis; *Caramuru, ou La découverte de Bahia, roman-poème brésilien* (1829), tradução do poema de Santa Rita Durão, por Eugène de Monglave; *Jakaré-Ouassou, ou Les Tupinambas* (1830), novela de Daniel Gavet e Philippe Boucher; *Idylles brésiliennes* (1830), de Théodore Taunay, escritos em latim, com tradução paralela para o francês por Felix Émile Taunay²⁹.

²⁷ *Ibidem*, p. 8.

²⁸ MONTELLO *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e a sua época*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1977.

²⁹ SOUZA, Roberto Acízelo de. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. *Versalete*, v. 7, n. 13, Curitiba, jul./dez. 2019, p. 293-294.

É, contudo, com a publicação de *Primeiros Cantos*, de Gonçalves Dias, em 1846, que o indianismo revelará uma importância maior na literatura, “processo que se estende até por volta de 1875, ano em que aparece uma das últimas realizações dentro do seu espírito, o volume de poesia *Americanas*, de Machado de Assis”³⁰. O escritor é tido como o principal poeta do Romantismo brasileiro, destacando-se pela exaltação da natureza e pelo sentimento de honra e coragem atribuído aos indígenas. Foi graças aos seus poemas indianistas que o nativo brasileiro se tornou símbolo do nacionalismo na literatura. Aos indianistas cabia não somente tomá-lo como tema e assunto da literatura, mas mostrá-lo acima da figura do europeu. Era necessário dar-lhe uma nova roupagem, construindo uma visão de indígena com realidade cultural e moral que fosse distinta da sociedade europeia. Com Gonçalves Dias surge a imagem heroica e nobre do indígena brasileiro inserido em uma natureza exuberante e intocada pelos colonizadores. Nos poemas de Gonçalves Dias, o eu-lírico (o indígena) descreve seus grandes feitos nas guerras que trava com o inimigo, relata suas caçadas, além de exibir os seus costumes e tradições. Assim, no poema, o indígena é o eu-lírico retratado em perfeita harmonia com os seus e com a natureza, sempre expressando características positivas e enaltecidas, como a valentia, a honra e a lealdade.

Para Antônio Soares Amora, Gonçalves Dias “criou o mito poético da vida edênica no seio do indígena, e o símbolo da grandeza moral do herói índio, e da perfeição sentimental do homem em ‘estado natural’”³¹, no qual “I-Juca Pirama” é o seu mais significativo exemplo. No poema, Gonçalves Dias reflete as nobres qualidades do nativo, reunindo valores épicos e dramáticos, ao mesmo tempo em que equipara as atitudes heroicas do indígena brasileiro aos padrões da cavalaria medieval, o que Antonio Candido define como “medievismo coimbrão”³². O autor deixa evidente a forma de pensar dos nativos brasileiros, dando destaque para o sentimento de honra do silvícola, tal como criado pelos intelectuais do Romantismo³³. Gonçalves Dias mostra que, para os indígenas, a morte decorrente de um ritual antropofágico era sinônimo de honra e coragem, diferentemente de alguns cronistas que descreveram a prática indígena como abominável.

³⁰ *Ibidem*, p. 294.

³¹ AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 5. Ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1965, p. 59, grifo do autor.

³² CANDIDO, *op. cit.*, 2014, p. 403.

³³ O texto narra a história de um prisioneiro indígena que será sacrificado ritualmente por uma tribo inimiga, mas, por ter o pai cego, o jovem guerreiro suplica para não morrer. O indígena é posto em liberdade, porém promete voltar, pois não quer que os timbiras o considerem um covarde. O pai do jovem tupi repudiou a atitude de fraqueza do filho oferecendo-se aos timbiras, porém o jovem guerreiro se retrata e luta bravamente até provar que é digno de ser devorado pelos inimigos. Mesmo diante da dor de ter o filho morto pelos timbiras, o velho ancião chora, na certeza de que a morte do filho não desonra os valores de sua comunidade.

Não faltam, na obra, os elementos que caracterizam as virtudes heroicas do nativo, como a coragem, a honra e o heroísmo cavalheiresco. Gonçalves Dias “figuratiza o nativo por uma lente panorâmica, que não o particulariza como personagem, mas dá-lhe uma identidade padrão, uniforme”³⁴ em que o indígena é pintado “com as cores de seus costumes e ligado à tradição de sua cultura”³⁵. Assim, interessa ao poeta mostrar a bravura e a coragem do indígena guerreiro em contato com seus costumes e em seu ambiente natural. Outro notável poema de natureza indianista do poeta é o “Canto do Piaga”, escrito em 1846, no qual apresenta as profecias do Piaga (o pajé), que revela as mensagens enviadas pelos deuses sobre o futuro trágico dos povos indígenas, ou seja, a chegada dos portugueses que atacaram no Brasil trazendo a morte e a escravidão aos nativos.

Além desses dois valiosos poemas, Gonçalves Dias versou sobre a temática indianista nos poemas “Marabá”, “Canção do Tamoio”, “O Gigante de Pedra”, “Leito de Flores Verdes” e *Os Timbiras*, poema épico que ficou incompleto. Conforme Antonio Henriques Leal, com *Os Timbiras*, Gonçalves Dias tencionava escrever uma epopeia, como se constata na correspondência do poeta com o biógrafo:

Imaginei um poema ... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de quatis, de cascavéis; imaginei mangueiras e jabuticabeiras, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jameiros, de palmeiras nem falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta; enfim um gênesis americano, uma *Iliada Brasileira*, uma criação recriada. Passa-se no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos Timbiras, guerras entre eles e depois com os portugueses³⁶.

Na obra, evidencia-se a força guerreira dos indígenas na figura de Itajuba, o chefe dos Timbiras, e a relação harmoniosa entre os nativos e a natureza, desfeita com o prenúncio da chegada dos portugueses, o que, segundo Acízelo de Souza, “ressalta a tragédia da conquista, e não o conagraamento de raças”³⁷, tendo como desfecho a destruição dos nativos, ocasionada pelo processo de colonização. *Os Timbiras* narra a história da tribo homônima cujos integrantes partem em direção à Amazônia depois da derrota contra os Gamelas, no século XVII. Na obra, o indígena é fortemente idealizado, descrito com adjetivos valorosos que exaltam a sua valentia, coragem e honra. Com o desenrolar do poema, o poeta passa a descrever o contato dos indígenas

³⁴ SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2009, p. 157.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ LEAL, Antonio Henriques. *Pantheon Maranhense*. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. T. III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874, p. 89-90.

³⁷ SOUZA, Roberto Acízelo de Souza. Os timbiras: o poema que podia ter sido e que não foi. *Revista Brasileira Literatura Comparada*, v. 22, n. 40, Niterói, 2020, p. 60.

com o homem branco, a catequese como forma de impor aos nativos a cultura do colonizador, e, por fim, a destruição da tribo pelas imposições perversas da dominação portuguesa no Brasil. Evidencia-se, assim, que as qualidades dos nativos descritas nos poemas de Gonçalves Dias representam um indígena qualquer, incorporado à sua tribo e em perfeita harmonia com seus costumes, ou seja, as qualidades destacadas por um passam a ser integradas por todos. Bravura, força, valentia, honra e virtude são interpretadas como características inerentes aos povos indígenas, dos quais adviriam os brasileiros.

A figura do indígena também se fez presente na prosa do Romantismo com a trilogia indianista de José de Alencar: *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). É com esses romances que o escritor cearense fez brotar, em meio a uma natureza exuberante, modelos exemplares de heróis indígenas dos quais o povo brasileiro poderia descender com orgulho. Como afirma Silviano Santiago, foi com Alencar que se recuperou a imagem positiva do indígena, diferente daquela criada por inúmeros viajantes, aventureiros e missionários que apresentavam o indígena como um “bárbaro” ou uma “tábula rasa”³⁸. O escritor cearense confere ao nativo uma efígie de coragem e valentia que lhes tinha sido negada nas narrativas dos cronistas. Alencar adverte: “Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa”. E acrescenta: “Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?”³⁹.

Com José de Alencar nascem Peri, Iracema e Jaguarê, filhos da natureza idílica do Brasil, personagens-protagonistas que percorrem as matas nativas e, através de seus gestos nobres, participam do processo de nascimento da nação brasileira.

Nas três obras indianistas, José de Alencar constrói uma imagem nobre do indígena. A nobreza do primitivo é determinada por sua força e bravura, além de suas virtudes morais, que, muitas vezes, remetem à cavalaria medieval, comum no Romantismo europeu. No entanto, o cunho medievalista é mais notório nos romances *O guarani* e *Ubirajara*. Na nota anexa a *Ubirajara*, Alencar contesta a visão dos cronistas e viajantes a respeito dos indígenas:

[...] queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de ideias e costumes. [...] Releva ainda notar que, duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos aventureiros. Em luta uma com a outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem selvagens como feras humanas. Os missionários

³⁸ SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 103, grifos do autor.

³⁹ ALENCAR, José de. Advertência. In: *Ubirajara*. 3. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2013, p. 9.

encareciam assim a importância da catequese, os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios⁴⁰.

José de Alencar não se esquivou de abordar a colonização portuguesa. Nas entrelinhas de *Iracema*, percebemos que o escritor cearense reflete sobre esse período de brutalidade contra os nativos e, com extrema agudeza de estilo e imaginação criadora, constrói um universo próprio de representação em que o passado histórico do Brasil vem à tona. Como assevera o professor e pesquisador Júlio Cezar Bastoni da Silva, o autor de *O gaúcho* destaca-se por ser

[...] dono de extensa obra, sempre orientada pela responsabilidade que se atribuía frente ao país, Alencar versou sobre temas tão díspares como a escravidão, o indígena, a constituição de uma língua e de uma literatura genuinamente brasileiras, as crises econômicas e políticas do império, e outros. Todos estes interesses estão contemplados nos seus textos literários – romance, teatro e poesia – em ensaios inseridos como prefácios ou posfácios de suas obras, nas cartas, nas polêmicas, nos escritos políticos e também nas crônicas⁴¹.

Ainda segundo Júlio Bastoni, Alencar exerceu uma dupla jornada: seu foco era o Brasil, por isso participou ativamente não somente da vida cultural do país, mas também da política, versando sobre temas delicados e polêmicos na sociedade, como a escravidão, os indígenas e os direitos das minorias, principalmente no tocante à participação popular nos processos decisórios. Pouco pôde fazer diante do sistema cultural e político vigente, onde apenas uma pequena parcela da população usufruía seus direitos de cidadania, contudo soube deixar registrado, em seus inúmeros textos, seu modo de pensar a sociedade. E, mesmo que haja críticos ainda hoje que condenem sua obra sem realmente estudá-la de forma mais profunda para conhecer sua verdadeira visão sobre determinados assuntos, certo é que seus textos ficaram para a posteridade como uma prova de seu “compromisso com a literatura brasileira e com o país”⁴².

Segundo Valéria de Marco, há um constante diálogo entre as obras de Alencar e a história do Brasil: “ora a História é vista como fonte inspiradora dos romances, ora estes dão a ela uma feição poética”⁴³. A literatura apresenta como uma de suas principais características o poder de forjar imagens, em certos momentos, próximas do caráter instantâneo e fixo da foto, em outros, moventes como um longa-metragem, as quais trazem consigo certas marcas e

⁴⁰ *Ibidem*, p. 9-10.

⁴¹ SILVA, *op. cit.*, 2014, p. 110.

⁴² *Ibidem*, p. 111.

⁴³ DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, p. 14.

interpretações dos tempos e daquele que as criou⁴⁴. Assim, os romances indianistas de José de Alencar buscaram a construção de uma identidade nacional em meio aos conflitos da sociedade brasileira oitocentista que vislumbrava o progresso já em ascensão na Europa. Se os primeiros românticos trataram de “glorificar o indígena em oposição ao português”, com a consolidação da Independência do Brasil o que se pretendia era “construir uma nação que não pod[ia] prescindir da influência do conquistador”⁴⁵, como observamos nas obras *O guarani* e *Iracema*, visto que, no romance *Ubirajara*, a narrativa situa-se nos tempos pré-cabralinos.

Na obra *O guarani*, Alencar cria o protagonista Peri. Na narrativa, o indígena é descrito como um guerreiro, um corajoso e valente herói das matas. O autor cearense evidencia na personagem as características que seriam marcas do povo brasileiro, como suas virtudes morais e sua paixão pela natureza. Alencar não economiza nas descrições de Peri, acentuando e valorizando seus traços físicos:

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam *aimará*, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até o meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem. Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente: a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência⁴⁶.

Com Peri, José de Alencar constrói, na literatura brasileira, a imagem do indígena como herói nacional. O chefe dos goitacá reúne em si não apenas as características físicas que o fazem um herói invencível, sendo também dotado de uma inteligência perspicaz e de bons sentimentos que o tornam um verdadeiro rei das florestas brasileiras. Assim, o herói indígena de Alencar é oriundo de pressupostos filosóficos da corrente romântica universal, como o ideal medieval centrado na figura do bom guerreiro e no mito do bom selvagem. Na narrativa alencarina, Peri abandona sua tribo e se submete, por vontade própria, à família de D. Antônio de Mariz. O guerreiro goitacá realiza grandes feitos para proteger e atender aos desejos de sua amada, Cecília. Pela jovem filha de D. Antônio de Mariz, Peri sente um amor nos moldes da vassalagem amorosa da literatura medieval europeia, sendo capaz de arriscar sua vida para proteger a mocinha indefesa.

No romance, não faltam momentos épicos contracenados pelo indígena, como o episódio em que salva a jovem Ceci, que, por vingança, iria ser assassinada pelos indígenas

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ RICUPERO, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁶ ALENCAR, José de. *O guarani*. 4. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 37.

aimorés pela morte, por engano, de uma indígena durante uma caçada do filho de D. Antônio de Mariz. Peri não teme os desafios postos à sua frente, doma os animais selvagens da floresta, é capaz de entrar em uma gruta repleta de serpentes venenosas, luta sozinho com uma tribo de inimigos aimorés, vence a própria morte quando reverte a ação do veneno que tomara na tentativa de exterminar os aimorés ao deixar-se vencer e ser devorado em ritual antropofágico pelos indígenas inimigos que ameaçavam invadir a propriedade de D. Antônio de Mariz, além de arrancar uma palmeira do solo para usá-la como barco para salvar sua amada da enchente do rio Paraíba.

Como afirma Antonio Candido, “Alencar foi o único escritor de nossa literatura a criar um mito heroico, o de Peri [...]”; e explica que, “Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal”⁴⁷. O romance alencarino aborda a relação do indígena com o português, e o fruto desse contato – a miscigenação – originará uma nova nação – a brasileira. Para que essa união pudesse acontecer, foi necessária a conversão do nativo à fé católica do fidalgo. Assim, Peri se rende ao Cristianismo e ao sobrenome Mariz, em nome do amor pela portuguesa Ceci. Ao abordar a questão da colonização do Brasil, Alencar faz o leitor perceber que esse acontecimento histórico resultou na perda de identidade cultural dos povos indígenas.

Na prosa poética *Iracema*, obra considerada ícone do indianismo romântico brasileiro, José de Alencar destaca a figura da heroína tabajara. Na sua tribo, “a virgem dos lábios de mel” é a guardiã do segredo da jurema de seu povo, uma espécie de bebida sagrada preparada por ela para os rituais religiosos. Por isso, Iracema deve manter-se virgem, sob a pena de ser castigada e perder a própria vida – e é justamente o que vemos com o desenrolar da trama de Alencar. O encontro da indígena com o colonizador português, o espanto ao ver um desconhecido nas terras de seu povo, a flecha encravada na face do mancebo português, como afirma o pesquisador Marcelo Peloggio, seriam motivos “para a morte certa, e não o prenúncio de um idílio amoroso com consequências funestas à autora do disparo e toda a sua gente”⁴⁸. Diferentemente do que ocorre em *O guarani* – onde a natureza aparece como cenário da narrativa –, em *Iracema*, José de Alencar descreve a heroína sempre comparando-a aos elementos da natureza exuberante e exótica, que surge como elemento de comparação, dando à protagonista “uma maneira de ser e existir, de atuar, de reagir e de se expressar”⁴⁹.

⁴⁷ CANDIDO, *op. cit.*, 2014, p. 538.

⁴⁸ PELOGGIO, Marcelo. *Iracema: um novo percurso até o Ipu? In: PELOGGIO, Marcelo. O olhar de Gagarin: Escritos de literatura, filosofia e arte.* Jundiaí: Paco Editorial: 2017, p. 244.

⁴⁹ AMORA, Antônio Soares. *Classicismo e Romantismo no Brasil.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966, p. 128.

Assim como ocorre na narrativa de Peri, em *Iracema* há a entrega do indígena ao branco de maneira incondicional, sentimento amoroso que acaba “implicando [ao nativo] sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem”⁵⁰. Com a obra, vem à luz a questão do genocídio praticado contra os povos indígenas pelos portugueses em nome da ganância e do poder.

Ubirajara completa a tríade indianista de José de Alencar. Enquanto em *O guarani* e *Iracema* o elemento indígena se relaciona com o branco europeu, em *Ubirajara*, o enredo é marcado por uma grande idealização de uma terra cercada de mistério e desconhecimento: o Brasil antes da chegada dos colonizadores portugueses, dotado de uma natureza exuberante e grandiosa em meio a um país ainda primitivo, ou seja, o escritor cearense recorre à narrativa mítica para a construção de um passado para a nossa pátria. Esse cenário natural acaba corroborando a personalidade do protagonista, conferindo um clima de aventura à obra. Alencar pretendia infundir nos leitores a crença de uma “fase paradisíaca do país através de vasta munção historiográfica usada para formular a tese de terem existido homens puros, ciosos de sua honra e tradição”⁵¹ antes da chegada dos colonizadores. Como os europeus voltaram-se para a Idade Média para buscar sua identidade através do cavaleiro medieval, assim o fez José de Alencar. Com seu engenho imaginativo, foi capaz de construir um passado grandioso para o Brasil, mostrando aos leitores o mundo dos costumes e tradições indígenas do seu tempo primevo, um passado apropriado ao ideal de liberdade conquistado com a independência diante de Portugal.

A narrativa de Alencar se desenvolve às margens dos rios Araguaia e Tocantins. Em meio a uma natureza intocada, o autor evidencia a figura do jovem caçador Jaguarê, que, estando prestes a ser o chefe da tribo dos araguaias, almeja um rival grandioso. Tal combate fará com que o indígena ganhe um título nobre, passando de caçador a guerreiro de sua tribo: “Jaguarê chegou à idade em que o mancebo troca a fama de caçador pela glória de guerreiro”⁵².

O herói da nação Araguaia encontra um guerreiro a sua altura – o guerreiro da nação tocantin – e ambos se destacam pela força e coragem. Assim, como um guerreiro homérico, o protagonista da obra *Ubirajara* lança-se destemido para a batalha em busca de conquistar o *kléos* (glória) e, como consequência, a honra que o acompanha. No combate, Jaguarê se consagra vencedor, tornando-se o guerreiro Ubirajara e levando o vencido para sua tribo para

⁵⁰ BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo em Alencar. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 179.

⁵¹ ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página*: a dupla narrativa em José de Alencar. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas - SP, 2002, p. 6.

⁵² ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 3. Ed. – São Paulo: Martin Claret, 2013, p. 13.

que seja morto em ritual antropofágico, ato religioso entre os indígenas que é valoroso para ambos – vencedor e vencido.

Ubirajara, apesar de ter a fúria de um jaguar, humaniza-se pelo amor. Depois de vencer o guerreiro Pojucã, ele segue para a tribo dos Tocantins para conquistar Araci, a mais bela indígena da tribo rival. Porém, a nação indígena de sua amada estava ameaçada e Ubirajara teve que unir os dois povos – Tocantim e Araguaia – para o combate contra os tapuias. Mais uma vez, o grande guerreiro vence a batalha. Casa-se com Araci (indígena tocantim) e com Jandira (indígena araguaia), fortalecendo a aliança entre os dois povos que tornara uma só nação: a grande nação dos Ubirajara. Fica evidente que o herói mítico criado por Alencar percorreu um longo caminho recheado de adversidades até, enfim, conquistar a glória, inaugurando um novo tempo para o seu povo. A nobreza do indígena em *Ubirajara* está presente na sua força, coragem, honestidade e fidelidade ao seu povo, o que o encoraja a vencer os empecilhos de sua jornada, como os grandes heróis de Homero.

Com as obras *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, observa-se que o indianismo de Alencar não se encontra apenas nos momentos iniciais de sua vida literária, mas “está na raiz de sua concepção do mundo como presença constante ao longo de toda sua obra”⁵³, não foi um reflexo das obras lidas pelo escritor, como Gonçalves Dias ou Chateaubriand, mas um “aspecto capital de sua concepção total do universo”⁵⁴, o que faz do seu universalismo a causa do seu nacionalismo literário e de seu indianismo. Sua escrita, além de trazer seu vasto conhecimento – não apenas literário, mas filosófico –, possibilita aos seus leitores refletirem e raciocinarem sobre questões ligadas à existência.

3.2 A imagem heroica do povo cearense a partir do romance *Iracema*

“Um filho ausente”⁵⁵ – assim José de Alencar se declara no prólogo da obra *Iracema*. É com esse tom saudoso da terra que deixara ainda criança que o escritor inicia a narração do seu romance indianista publicado em 1865. Era um romântico, mas sua pena não foi guiada apenas pelos sentimentos que embalavam um coração nostálgico do lugar que nascera. Além da saudade que o animava a cantar sua terra natal, havia a paixão pelo documento. Para escrever a obra-prima do Romantismo brasileiro, a qual conta a história de seu povo, Alencar munuiu-se das informações dos cronistas coloniais, de materiais que abrangiam história, geografia,

⁵³ LIMA, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 46.

linguística e um razoável conhecimento da língua tupi. Além disso, o autor de *Lucíola* valeu-se da mitologia – para ele, “a mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude. O povo que não a possui é como o enjeitado, órfão de tradições e privado de família”⁵⁶.

No romance, o autor de *Antiguidade da América* busca construir um passado coletivo não somente para o país recém-descoberto, mas também para seu estado, o Ceará. Por meio do mito, José de Alencar cria uma imagem heroica do povo cearense a partir da indígena tabajara Iracema, que se enamora de Martim, colonizador português aliado dos pitiguaras, nação indígena inimiga da sua. O encontro entre os dois mancebos dá início à trama que conta o surgimento de sua terra natal. Em 23 de janeiro de 1866, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis escreveu o método adotado por Alencar para a elaboração de *Iracema*:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. [...] A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos⁵⁷.

Assim veio a lume uma das mais representativas obras da literatura brasileira. Por meio do mito, o autor de *A raça primogênita* “revela que [sua terra], o homem e a vida têm uma origem e uma história [...], e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”⁵⁸. No romance, a heroína vive na mais perfeita harmonia com os elementos da natureza. Iracema é a própria representação do espaço selvático que habita. Para engrandecer sua protagonista, Alencar intensifica seus atributos físicos: “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.”⁵⁹ A visualização ampliada de suas características remete à superioridade da personagem em relação aos demais seres da trama, o que pode ser comprovado, ainda, pela sua agilidade em relação aos animais da floresta, reforçando seu modo livre e selvagem: “Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação

⁵⁶ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 25.

⁵⁷ ASSIS, Machado de. José de Alencar: *Iracema*. In: _____. *Obra completa*. v. 3, cit., p. 848-852. Publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 23 de janeiro de 1866, p. 849.

⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 22.

⁵⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 56.

tabajara”⁶⁰. Porém, ao mesmo tempo que a indígena carrega em si a essência selvática, ela se apresenta dócil e graciosa, em contato com a natureza: “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas”⁶¹. A beleza natural que reside em Iracema está não apenas em seus atributos físicos, expressando-se também em sua configuração emotiva, resultado da harmonia entre a heroína e o espaço natural por ela habitado, criando uma atmosfera mítica – propícia para a narrativa – em que tudo é perfeito: “perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição”⁶².

Com o escritor cearense, o leitor passa a ter contato com suas origens, tomando consciência de sua história. Iracema é uma espécie de Eva da mitologia cearense criada pelo autor – a que deu origem ao povo do Ceará. Alencar busca conscientizar o brasileiro de que, em sua progênie mítica, sua ascendência é fruto de “uma nova raça, uma nova cultura, não mais índia, porém não puramente branca, também metaforizada na narrativa em Moacir, luso-tabajara”⁶³. O intuito do escritor cearense com a lenda do surgimento do Ceará era deixar claro aos brasileiros que a origem da nossa história se caracterizava tanto pela primitividade do povo nativo quanto pelo contato com o “mundo civilizado” dos dominadores europeus. Assim, para aproximar o leitor de suas origens, José de Alencar dá à linguagem uma importância exponencial, pondo-nos em contato com a língua tupi, alicerçada em uma construção linguística extremamente poética, em que se concretiza a fusão da língua indígena com a língua portuguesa. Ademais da carga poética das imagens criadas ao longo do romance indianista, a relação entre Iracema e a natureza acaba corroborando o aspecto mítico do romance, ou seja, a relação da indígena com os animais e plantas da floresta que habita remetem aos tempos passados, transportando o leitor para um mundo paradisíaco, o que colabora para a criação do maravilhoso épico na obra indianista de José de Alencar. Para construir esse universo imagético, o escritor recorre a figuras elocutivas, de forma especial ao símile, que propicia o engrandecimento da natureza brasileira até mesmo em relação à própria natureza real, concreta.

Na carta dirigida ao Dr. Jaguaribe no posfácio da obra *Iracema*, o autor de *O reino social* afirma, defendendo-se das acusações de alguns críticos portugueses de que ele queria

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*

⁶² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 31.

⁶³ OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de. Os filhos de Marte na América – “Iracema” e “Martín Fierro” enquanto romances-símbolos de seus países. In: ANTELO, Raul (org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 327.

“diferençar a língua do Brasil do velho idioma português, criando assim uma língua brasileira”⁶⁴:

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências do seu espírito, e até as menores particularidades da sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino⁶⁵.

Para José de Alencar, era necessário afastar-se da forma e linguagem clássicas, herança dos portugueses, e encontrar a expressão que refletisse a alma do povo brasileiro, pois carecíamos de uma linguagem original, que fosse inspirada na nossa própria natureza e nos primeiros habitantes de nossa terra. Ora, “a linguagem era tudo”⁶⁶ para o escritor; desde muito cedo, afirma que uma espécie de instinto impelia sua imaginação para cantar a raça indígena como representação do nacional e, lendo as produções publicadas acerca dos nativos, percebeu que tais obras não realizavam a poesia nacional, tal como havia apreendido nos estudos sobre a vida selvagem dos nativos brasileiros, visto que

[...] muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas, não se encontrava ali. Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos Timbiras, propôs-se a descrever a epopeia brasileira. Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica⁶⁷.

Assim, para dar a verdadeira expressão do nativo, Alencar buscou se aproximar, da forma mais natural possível, da voz do indígena. O escritor estudou a língua dos nativos a partir de várias pesquisas, o que pode ser comprovado através das Notas que acompanham suas obras indianistas e a famosa “Carta ao Dr. Jaguaribe”, ou seja, Alencar soube como nenhum outro escritor (re)criar “a beleza da expressão selvagem”. Na prosa poética de José de Alencar, observamos todo um cuidado com a língua, os ornamentos e as figuras de estilo aplicados, o que nos lembra os preceitos do teólogo e filósofo Marco Girolamo Vida sobre a Arte Poética. Para ele,

⁶⁴ MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a “língua brasileira”*. 3. ed. Conselho Federal de Cultura, 1972, p. 8.

⁶⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 191.

⁶⁶ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. José de Alencar: perfil literário. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 15.

⁶⁷ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 190-191.

[...] nem todas [as palavras] são aptas para os versos, nem, de igual modo, a todas debes ter na mesma conta. Além disso, elas próprias são distribuídas pelos versos e, na medida em que os poemas diferem uns dos outros, nessa mesma medida também as palavras são diferentes entre si, embora às vezes se encontrem muitas que são comuns e que estão espalhadas por toda a espécie de versos. Há muitas que são adequadas ao teatro mas que devem ser evitadas por quem canta os louvores dos deuses ou os ínclitos feitos dos heróis⁶⁸.

No romance *Iracema*, percebe-se o que Bakhtin denomina de plurilinguismo, ou seja, “o discurso de outrem na linguagem de outrem que serve para refratar a expressão das intenções do autor”⁶⁹. Como a obra de José de Alencar é considerada um poema em prosa, é possível percebermos a própria voz do autor, ao revelar seus sentimentos não somente frente ao seu país, mas sobretudo à sua terra natal – o Ceará. Assim, observa-se, do início ao fim da narrativa, a intenção de o escritor expressar o seu amor e a história da terra em que nasceu, de dar uma identidade gloriosa a seu povo – não somente o brasileiro, mas o cearense. Para o teórico, a língua é entendida como um fenômeno ideológico, histórico e social que acaba recebendo influência do plurilinguismo real da linguagem, de maneira que cada enunciação do autor representa a aplicação de cada um desses fenômenos. É, portanto, a partir dessas condições multiformes que o romance se desenvolve.

A descrição dos elementos da natureza, da terra, dos hábitos, dos costumes e da língua dos autóctones trouxe um aspecto de veracidade da vida dos aborígenes na obra. Conforme Haroldo de Campos, afastando-se do português clássico, o autor de *O garatuja* cria “uma poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”⁷⁰, em que a língua tupi se tornou um componente da linguagem literária. Segundo José de Alencar,

[...] o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem⁷¹.

Por ter fugido do padrão linguístico lusitano, o romancista cearense foi vítima de críticas severas. O escritor e crítico português Pinheiro Chagas, logo após a primeira edição de *Iracema*, dedicou à obra um capítulo do livro *Novos Ensaios Críticos*, sob o título de “Literatura

⁶⁸ VIDA, Marco Girolamo. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). *Do mito das musas à razão das letras*. Textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014, p. 217.

⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 127.

⁷⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueologia de vanguarda*. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 127-45.

⁷¹ ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, op. cit., 1965, p. 191.

Brasileira — José de Alencar: *Iracema*, lenda do Ceará”, ressaltando o seu valor literário; porém, tece duras críticas, ao afirmar que o defeito do escritor estava na mania de querer tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, distanciando-se do padrão linguístico de Portugal:

[...] é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiserem tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato⁷².

Para Chagas, apesar de muitos talentos que se avultavam na literatura brasileira, não se podia dizer que havia no país uma literatura de caráter nacional. Já o maranhense Antônio Henriques Leal, seguindo o caminho do crítico Pinheiro Chagas, acusa o escritor cearense de ferir a norma clássica da língua portuguesa, além de tachar a sua linguagem e estilo de “descuidados, desiguais e frouxos”: “é pena que talento tão superior [de Alencar] não se aplique no estudo da língua, com mais interesse e sem prevenções. Por enquanto sua linguagem e estilo são descuidados, e, por vezes, desiguais e frouxos.”⁷³ Alencar, por sua vez, não ficou passivo diante das acusações, respondeu duramente no pós-escrito da segunda edição de *Iracema*. O crítico maranhense revida os ataques de Alencar num artigo intitulado “Questão Filológica”, mais uma vez destacando a questão da diferenciação da língua, o que gerou nova resposta do mestre da literatura brasileira. Segundo Gladstone Chaves de Melo, José de Alencar nunca “pretendeu criar nenhuma língua brasileira”⁷⁴, nunca houve “nenhuma insubordinação sistemática contra as normas da verdadeira língua literária”⁷⁵. Alencar era ciente do processo de transformação por qual toda língua passa, em contato com outras: “fala, sim, em ‘dialecto brasileiro’, e em abasileiramento da língua portuguesa”⁷⁶.

O autor de *Senhora* também sofreu acusações de José Feliciano de Castilho, cujo pseudônimo era Lúcio Quinto Cincinato, no *Questões do dia*, uma revista-panfleto que teve apenas quarenta tiragens no Rio de Janeiro, no ano de 1871. As críticas a Alencar eram, na verdade, uma espécie de campanha de desmoralização e de descrédito não somente contra o escritor, mas contra o político, o jurista, o dramaturgo e o romancista cearense. Ao lado de Cincinato estava Franklin Távora, de pseudônimo Semprônio, e o objetivo de ambos era reduzir

⁷² PINHEIRO CHAGAS *apud* MELO, *op. cit.*, p. 11-12.

⁷³ HENRIQUES LEAL *apud* MELO, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴ MELO, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 35-36.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 23.

os méritos literários de Alencar, difamando sua qualidade como escritor. Castilho se deteve na análise das obras *O gaúcho* e *Til*, enquanto Távora analisou *O gaúcho* e *Iracema*. Os dois críticos acusaram Alencar de impropriedades vocabulares e de equívocos cometidos acerca da etnografia dos indígenas brasileiros. Porém, os censuradores foram além da medida: se realmente detectaram algumas impropriedades nas obras do romancista cearense, também “incorreram em equívocos”. Assim assevera Carlos D’Alge:

A quem atribuiu a José de Alencar intenções de criar uma língua brasileira não examinou detidamente a sua obra crítica. Alencar não se refere a uma língua brasileira, mas sempre à língua portuguesa falada com estilo brasileiro ou ao “abrasileiramento” da língua portuguesa⁷⁷.

José de Alencar soube responder à altura seus adversários e, lido que era nos velhos modelos e grande artista da palavra, soube construir um estilo próprio. Sendo um grande erudito, tinha consciência de que a língua não poderia ficar estacionada no tempo, era necessário ajustá-la “a manifestações dos novos gostos, das novas instituições, das novas condições de vida”⁷⁸.

Sabemos que, para a feitura da narrativa que versa sobre o Ceará, José de Alencar se baseou nos cronistas do tempo colonial e manuseou os vocábulos indígenas com grande destreza e habilidade. *Iracema* é a formosa indígena que abandona sua tribo para viver seu grande amor ao lado do português colonizador, Martim. Na obra, o escritor evidencia o encontro entre as etnias branca e indígena no período da colonização do território cearense. Era ciente do drama sofrido pela população indígena no processo de colonização do Brasil e sua posição a esta questão nunca foi dúbia: as observações descritas na primeira *Carta sobre a Confederação dos Tamoios* mostram que Alencar tinha ciência do destino trágico daqueles que foram colonizados – “tantas raças que desaparecerão da face da terra, que perecerão ou emigrarão para regiões desconhecidas”⁷⁹ – e buscou erguer a figura do nativo de forma sublime, através da literatura. Em *Iracema*, Alencar procurou destacar este lado perverso da dominação, compondo uma narrativa de caráter épico à altura da magnitude dos primeiros filhos da terra. O escritor cearense estava em pleno período vigente do Romantismo, momento em que, segundo Bornheim,

[...] o sentimento passa a ser considerado um fator básico na vida individual, pois só nele se traduz a autêntica interioridade do homem. [...] Só através dos sentimentos é

⁷⁷ D’ALGE, Carlos. A literatura portuguesa perante as realidades contextuais luso-afro-brasileiras. *Revista Letras*, v. 26, 1977, p. 60, grifo do autor.

⁷⁸ MELO, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 1856, p. 6.

que as ideias e o mundo racional podem adquirir sentido, podem ser de fato apreciados, porque o sentimento é a medida da interioridade do homem⁸⁰.

Assim, sendo um historiador da realidade brasileira à sua maneira, visto que a literatura emerge de uma determinada realidade histórica, o literato procurou enfatizar, em sua narrativa, a brutalidade do extermínio de milhares de indígenas no processo de colonização do Brasil. Alencar criou uma história nos moldes da estética literária vigente e, a partir do sentimento amoroso entre Iracema e Martim, reflete sobre o período da colonização das terras brasileiras. Na busca por uma identidade nacional, o romancista escolhe como cenário de seu romance a terra natal que tanto amava. Na verdade, o romance *Iracema* entrelaça o local e o nacional. A indígena Iracema foi a escolhida por sua pena não somente para representar sua terra de origem, mas também o Brasil: é a heroína cearense que, na obra de José de Alencar, sofre as dores da colonização.

Iracema foi escrito anos depois dos poemas indianistas de Gonçalves Dias e do romance *O guarani*. Nessa época, como afirma Mário de Alencar, o escritor cearense “ocupava-se das cenas da atualidade, e começara, com a sua obra austera de político, a aplicação mais assídua à obra de jurista”⁸¹; era um momento em que parecia não haver mais nada a descrever sobre o indianismo literário. Mas eis que uma viagem de Alencar à sua terra natal, em 1848, aviva-lhe a memória da infância e o escritor – levado pelo espírito cearense, pelas cores de sua terra, pelas dunas, pelo vento, pelo mar verde e bravio, assim como pelo sertão, com suas serras – escreve o mais lindo poema sobre o Ceará – não um de “verso culto e medido”⁸², mas um “sem rimas”, ou melhor, um poema em prosa, como assevera Machado de Assis. Alencar nos oferece um texto com estrutura em prosa cujas ordenação das palavras, sequência de sons e disposição de imagens fazem-no parecer uma das mais elaboradas e belas composições líricas, porém revestida de dor e sofrimento, percebida por aqueles que são capazes de ler nas entrelinhas de seu texto.

José de Alencar se sentiu chamado a interpretar a história da civilização brasileira. Perspicaz e de grande engenho imaginativo, quando lhe faltavam fatos e fontes, soube se valer da capacidade criadora. Longe de querer ser um historiador, o desejo do escritor era oferecer aos seus leitores uma alternativa histórica, compensando as lacunas dos conhecimentos históricos sobre o Brasil, a fim de que todos os que lessem seu texto tivessem acesso aos

⁸⁰ BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, *op. cit.*, 1985, p. 80.

⁸¹ ALENCAR, Mario de. José de Alencar. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. *Alencar: 100 anos depois*. Homenagem da academia Cearense de Letras ao escritor José Martiniano de Alencar, no centenário de sua morte. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977, p. 23.

⁸² *Ibidem*.

primórdios da nação brasileira. Assim, por meio do mito, Alencar busca convencer seus leitores de que o nascimento do país se deu no Ceará.

Defendendo a ideia de que a civilização brasileira era oriunda de um passado glorioso, o escritor cearense se propôs a construir uma narrativa mítica sobre a origem da jovem nação, alçando o indígena ao nível de herói, visto que era testemunha desse passado recoberto de glória. Ao se valer do processo de colonização do Ceará para a construção de sua obra *Iracema*, José de Alencar aborda a chegada dos invasores portugueses nas terras cearenses, retratando o primeiro contato dos dominadores com os povos indígenas.

Ancorado na crônica histórica da colonização do Ceará, o escritor pôde persuadir seus leitores de que *Iracema* se tratava de uma realidade que poderia ser comprovada através das inúmeras notas com alusões a viajantes e cronistas, do prefácio, do posfácio, da carta e do pós-escrito. Esses textos tinham como intuito comprovar e dar credibilidade aos fatos narrados por Alencar, fazendo com que o romance deixasse de ser uma mera distração e tivesse “o propósito de fornecer e fundamentar os emblemas distintivos de nacionalidade”⁸³. Porém, o autor cearense não se submeteu fielmente à verdade dada pelos cronistas sobre nosso passado histórico. Para ele, havia que se levar em conta também o relato do povo, uma fonte importante da história, como afirma no Argumento Histórico da obra *Iracema*:

Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira. Ora, na província do Ceará, em Sobral, não só se referiam entre gente do povo notícias do Camarão, como existia uma velha mulher que se dizia dele sobrinha. Essa tradição foi colhida por diversos escritores, entre eles o conspícuo autor da *Corografia Brasílica*⁸⁴.

Ao usar esses recursos, José de Alencar não estava negando as bases do conhecimento histórico. Na verdade, o autor estava propondo novos meios de obtê-los, através do conhecimento que abrangesse também a imaginação e a poesia. Este artifício é, portanto, coroadado no romance em que história, imaginação e poesia andam lado a lado na construção da narrativa. Na obra, o assunto de maior relevo não é o amor entre a bela indígena tabajara e o jovem guerreiro português: toda a trama gira em torno do processo de colonização no Ceará, o qual será conduzido a partir do relacionamento entre eles. Com seu engenho imaginativo, o autor cearense deixa a cargo dos leitores a leitura das entrelinhas. Por isso, engana-se quem considera que o dado histórico foi tratado de forma atenuada pelo escritor; pelo contrário, José

⁸³ ABREU, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁴ ALENCAR, José de. Argumento Histórico. In: ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 51.

de Alencar abordou a questão de acordo com o modelo estético da época, ou seja, à luz do Romantismo.

A força motriz que conduz seu enredo é a lógica irracional e perversa da colonização que dizimou milhares de indígenas em terras brasileiras. Dessa maneira, em seu romance, José de Alencar deixa claro a dominação lusitana sobre a nação brasileira, fato que o levava a querer se apartar de toda a herança portuguesa. Na verdade, na obra *Iracema*, “Alencar refletiu sobre a brutalidade do genocídio que fundou a colonização”⁸⁵.

Para descrever a superioridade das terras brasileiras frente aos portugueses e, ao mesmo tempo, inspirar nos cearenses – e, conseqüentemente, em todos os brasileiros – o orgulho pela pátria, Alencar se expressa por meio de uma linguagem eloquente, ao apresentar o cenário da trama. Assim, o Ceará do mestre da literatura brasileira é descrito de forma idílica, dotado de uma natureza exuberante e exótica. Nas páginas iniciais do romance, podemos vislumbrar o ambiente onde vive Iracema:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcóne buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?⁸⁶

A saudade da terra natal conduziu o escritor na escolha do espaço narrado, convertendo a narrativa para a forma de lenda, *a lenda do Ceará*, na qual o autor “traduziu a imaginação primitiva e concreta dos indígenas”⁸⁷. Essa lenda seria, então, a da origem do povo cearense e, conseqüentemente, da nossa nacionalidade, conquistada mediante muitas dores e muito sofrimento dos nativos – os verdadeiros donos das terras brasileiras. A narrativa de Alencar põe em destaque cenas de um Ceará do século XVII, retratando a chegada dos colonizadores portugueses nas terras brasileiras, marcando o contato de uma sociedade indígena local do Ceará com o estrangeiro colonizador⁸⁸. A obra é vista como “uma verdadeira epopeia

⁸⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. José de Alencar e um projeto de Brasil. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (orgs.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: Edições UFC, 2015, p.38.

⁸⁶ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 53.

⁸⁷ ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁸ AZEVEDO, Sânzio de. Releitura de *Iracema*. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS, *op. cit.*, p. 263-264.

nacional”⁸⁹, de maneira que está situada “num terreno discursivo fértil que funde (e faz confundir), mito e história por meio do ‘como se’ que constitui o universo do ficcional”⁹⁰.

Na narrativa alencarina, Martim é a representação da dominação portuguesa sobre as terras brasileiras, é o símbolo da astúcia do colonizador diante dos nativos. Iracema é a alegoria da terra mãe brasileira que se apaixona por Martim, e, ao enamorar-se do estrangeiro, a jovem tabajara abandona sua tribo, sua cultura e sua história. Assim, nessa simbiose entre história e literatura, Alencar vai tecendo não somente a identidade nacional, mas também a local, dos primórdios da jovem nação brasileira.

A história de amor entre Iracema e Martim é apenas um pretexto do escritor para (re)criar fatos históricos ocorridos no Brasil durante a chegada dos portugueses. O encontro do cristão com a tabajara acontece quando Iracema está em perfeita harmonia com a natureza, no doce regaço da floresta. É a partir desse encontro entre a indígena e o branco português, em meio à natureza, que tem início a história do Brasil e, lançando mão da prosa poética, José de Alencar escreve o que poderia ser o nosso épico brasileiro.

Alencar era consciente da fase paradoxal da colonização, das consequências funestas da relação dos nativos com os portugueses, apontando-a como

A beleza horrível e fascinadora do relâmpago, que num momento brilha, se abrsa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro, — é a mesma beleza terrível do pensamento trágico, que penetra em nosso espírito, nos faz estremecer e arrepiarem-se os cabelos, e passa rapidamente, deixando-nos a emoção⁹¹.

Fica evidente que José de Alencar não procurou apenas embelezar de forma poética a primeira grande tragédia da história brasileira. Com sua engenhosa imaginação, o escritor cearense trouxe a lume essa experiência dolorosa dos povos indígenas, através de um testemunho majestoso em que o contato dos nativos com os colonizadores resultou em dor, perdas e sofrimento.

Na obra *Iracema*, identificamos o que Alencar denomina, nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de “belo horrível”, comumente denominado de sublime. Tal preceito, segundo o autor de *O sótão de quatro janelas*, esteve ausente no poema épico de Gonçalves de Magalhães e diz respeito a cenas impactantes que costumamos admirar “nos combates navais como nas lutas dos elementos, e nas grandes comoções da natureza”⁹²,

⁸⁹ SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: UFC; Casa de José de Alencar, 1990, p. 10.

⁹⁰ HELENA, Lucia. Nação e invenção. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 29, 2009, p. 67, grifo da autora.

⁹¹ ALENCAR, *op. cit.*, 1856, p. 22.

⁹² *Ibidem*, p. 21.

trazendo ao texto lances que saltam aos olhos do leitor pela grandeza do trágico. O belo horrível definido por Alencar assemelha-se ao conceito de sublime de Kant. Segundo o filósofo alemão, “denominamos sublime o que é absolutamente grande”⁹³, que suscita, ao mesmo tempo, prazer e pavor⁹⁴ na alma humana, e que também se manifesta na literatura. Assim, a passagem em que a protagonista está prestes a matar seu irmão para defender Martim, no romance *Iracema*, seria um exemplo do sublime definido por Kant. No episódio da obra alencarina, a tensão gerada pelo possível final trágico acaba prendendo a atenção dos leitores, que se sentirão aterrorizados e fascinados tanto com a grandeza de sentimento e coragem da indígena tabajara quanto com o provável desfecho nefasto da ação.

Iracema é a virgem consagrada a Tupã, responsável pelo segredo da jurema, uma espécie de bebida sagrada preparada por ela para os rituais em sua tribo, que geralmente ocorrem durante a lua cheia:

E brandindo os arcos, lançaram ao céu com a chuva das flechas o canto da lua nova:
“Veio no céu a mãe dos guerreiros; já volta o rosto para ver seus filhos. Ela traz as águas que enchem os rios e a polpa do caju.

“Já veio a esposa do sol; já sorri as virgens da terra, filhas suas. A doce luz acende o amor no coração dos guerreiros e fecunda o seio da jovem mãe.”

Cai a tarde.

Folgam as mulheres e os meninos na vasta ocará; os mancebos, que ainda não ganharam nome de guerra por algum feito brilhante, discorrem no vale.

Os guerreiros seguem Irapuã ao bosque sagrado, onde os espera o Pajé e sua filha para o mistério da jurema. Iracema já acendeu os fogos da alegria. Araquém está imóvel e extático no seio de uma nuvem de fumo.

Cada guerreiro que chega depõe a seus pés uma oferenda a Tupã. Traz uma suculenta caça; outro a farinha d’água; aquele o saboroso piracém da traíra. O velho Pajé, para quem são estas dádivas, as recebe com desdém⁹⁵.

No entanto, o encontro com o português Martim a faz renunciar lentamente à sua cultura. Apaixonada, Iracema esquece de seu compromisso com seu povo e acaba oferecendo o licor sagrado ao estrangeiro. O guerreiro português toma a erva preparada pela nativa e, numa espécie de transe por conta da bebida dos sonhos, a virgem tabajara torna-se sua esposa. Iracema tem consciência do erro que cometeu, pois sabia que, por ser a guardiã do segredo da jurema, deveria permanecer virgem. Ao quebrar o voto de castidade, traindo sua tribo, ela tinha conhecimento

⁹³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 93.

⁹⁴ Segundo a pesquisadora Sandra Mara Alves da Silva, em sua dissertação intitulada “*Formas embrionárias dos romances indianistas alencarinos: uma contribuição à nacionalidade literária brasileira*”, a concepção de “belo horrível” formulada por José de Alencar em muito se aproxima ao conceito de “sublime”, de Edmund Burke, na obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, visto que algumas cenas n’*O guarani* e em *Iracema* suscitam o sentimento de terror e fascínio no público leitor, a partir de vários elementos majestosos, terríveis e impressionantes nas narrativas.

⁹⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 116-117.

de que as consequências de seu ato seriam terríveis. Iracema é a heroína trágica de José de Alencar. A protagonista é a representação da rebeldia contra seu destino, visto que, ao se entregar ao amado, transgride sua condição de guardiã da tribo. A heroína indiana sabia de sua posição: “— 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”⁹⁶.

Como vimos no primeiro capítulo, o herói trágico surgiu na Antiguidade clássica, configura-se como um ser superior, sendo oriundo de uma *hbris*, ou seja, da união de um ser divino e um ser humano. Segundo Kothe, o herói trágico é considerado uma personagem de tipo elevado. Na obra, a guerreira tabajara é filha de Araquém, pajé de sua tribo, o que lhe confere a mais alta hierarquia de sua aldeia; além disso, Iracema executa ações divinas e sobre-humanas: a indígena tabajara é a sucessora da proteção do segredo da jurema, o que a torna um ser sagrado, intocável, uma divindade para seu povo. As características da heroína tabajara se mostram, assim, sempre mais elevadas que as das demais personagens da narrativa, sendo suas qualidades superiores até mesmo diante dos seres da natureza: “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 recendia no bosque como seu hálito perfumado”⁹⁷. Ademais, a guerreira indiana é capaz de correr longas distâncias em um curto espaço de tempo, e percorre o trajeto “com a celeridade de quem levita”⁹⁸, ação impossível a um simples mortal, se levarmos em consideração critérios racionais ou quantitativos:

Mais rápida que a 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 águas⁹⁹.

Como assevera Aristóteles em sua *Poética*, “os homens... são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam”¹⁰⁰. Iracema, a partir de seu ato falho diante de sua tribo, decide sair de sua aldeia pois sua atitude provocara a ira de seu povo e a vida do homem que amava estava em perigo. O herói trágico é aquele que vive um estado de bem-aventurança ou de infortúnio, como consequência de suas ações. Assim como nas tragédias gregas, Iracema irá responder por seus atos. A guerreira indiana ousou ir contra sua tribo, os valores religiosos de seu povo e a

⁹⁶ *Ibidem*, p. 64-65.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁹⁸ PELOGGIO, *op. cit.*, 2017, p. 241.

⁹⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 56.

¹⁰⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, Biblioteca Universitária, 2003, p. 111.

consciência coletiva, desobedecendo as ordens de Araquém (seu pai e chefe de sua tribo). Diante de sua insolência, sofrerá em si as dores e o sofrimento do povo cearense, advindos com a chegada do colonizador: “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras”¹⁰¹. Como na tragédia grega, um presságio anunciou o futuro doloroso que se abateria sobre o herói e seu povo. Na narrativa de José de Alencar, o velho pajé Araquém pressentiu o sinal da grande desventura que cairia sobre a nação tabajara:

No recanto escuro o velho pajé, imerso em funda contemplação e alheio às coisas deste mundo, soltou um gemido doloroso. Pressentira o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou n'alma de Araquém?¹⁰²

É uma partida sem retorno e o momento em que se inicia toda a desventura da heroína. Iracema, a forte e valente guerreira tabajara, passa a viver em total submissão ao português colonizador. Machado de Assis, em artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1866, logo após a publicação do romance de Alencar, afirma sobre a protagonista indiana: “Não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão.” Por Martim, Iracema luta contra seu próprio povo, o qual fora vencido pelos pitiguaras. Depois do terrível combate, muitos indígenas fogem e o que se vê pela floresta são numerosos corpos dos tabajaras vencidos em combate. Iracema lamenta e se sente envergonhada de seu ato. Assim como o herói trágico, a guerreira tabajara reconhece sua culpa:

Os olhos de Iracema, estendidos pela floresta, viram o chão juncado de cadáveres de seus irmãos; e longe o bando dos guerreiros tabajaras que fugia em nuvem negra de pó. Aquele sangue, que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha¹⁰³.

A partir desse momento, a tristeza começa a abater o coração da heroína tabajara. Iracema sabia que era a causa dos infortúnios de seu povo. O casal parte do campo dos pitiguaras, em busca de um local para viver, refugiando-se em uma praia no litoral, onde o português constrói uma cabana. A heroína havia deixado os campos do Ipu e “achara ali nas praias do mar um ninho do amor, [uma] nova pátria para seu coração”¹⁰⁴. Porém, o esposo de Iracema parte em combate para defender, junto com Poti, a tribo dos pitiguaras, que está sob

¹⁰¹ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 115.

¹⁰² *Ibidem*, p. 112-113.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 126.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 146.

nova ameaça de ataque. A jovem tabajara passa muito tempo sozinha e sofre com a distância do amado. Todos os dias, a guerreira indiana se banhava na lagoa da Porangaba (a lagoa da virtude da beleza), mas a saudade do amado a fazia visitar a lagoa de “Mecejana” (que significa “a abandonada”), onde estava encravada a seta com a qual Martim a avisara para não o seguir:

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava junto à flecha, até que descia a noite; então se recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora, encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada¹⁰⁵.

Martim amara Iracema, “a amizade e o amor o acompanharam e fortaleceram durante algum tempo; mas agora, longe de sua casa e de seus irmãos, sentia-se no êrmo. O amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições”¹⁰⁶. Martim viera ao Brasil com o objetivo de colonizar nossas terras, de lutar contra aqueles que se opunham aos objetivos portugueses. Não era seu intuito permanecer em solo brasileiro: daqui, almejava apenas extrair as riquezas de nossas terras – sua grande e nobre ambição. Além disso, o português voltou a pensar na amada que deixara além-mar.

Iracema também fuge dos olhos do esposo, porque já percebeu que esses olhos tão amados se turbam com a vista dela, e, em vez de se encherem de sua beleza, como outrora, a despedem de si. Mas os olhos dela não se cansam de acompanhar à parte e de longe o guerreiro senhor, que os fez cativos. Ai da esposa!... Sentiu já o golpe no coração e, como a copaíba ferida no âmago, destila lágrimas em fio¹⁰⁷.

Mesmo grávida, Iracema é abandonada à própria sorte pelo português, que retorna somente quando o filho já havia nascido. Desiludida, sozinha e triste, deixou-se morrer, mas a sua morte não é a morte individual de uma jovem que falece por saudades de seu grande amor. A morte de Iracema é a morte anunciada de sua tribo, a derrota de seu povo perante o dominador português. É a morte simbólica da cultura, das tradições e dos costumes dos povos indígenas diante do colonizador lusitano.

Fica assim evidente, no romance, que José de Alencar não se esquivou de tratar do drama dos indígenas frente à chegada dos exploradores das terras brasileiras. E, diferentemente do pensamento de Roberto Acízelo de Souza, em artigo intitulado “O indianismo e a busca da

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 162.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 165.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 166.

identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais”, que vê nas obras indianistas duas versões sobre o processo de colonização do Brasil – uma primeira versão, a dos poemas de Gonçalves Dias, a qual trata a conquista portuguesa como uma catástrofe; e uma segunda, a alencarina, que se refere à colonização portuguesa “como um feliz encontro de civilizações, caracterizado por uma pronta aceitação pelos ‘selvagens’ da superioridade dos brancos”¹⁰⁸, apontando que José de Alencar apresenta um posicionamento brando em relação aos impactos da colonização do Brasil sobre as populações indígenas –, ressaltamos que, se o leitor fizer uma leitura mais detida da obra *Iracema*, observará que Alencar seguiu os caminhos de Gonçalves Dias, ao descrever o massacre das tribos tupis pelos portugueses. O escritor de *Sonhos d’ouro* deixa transparecer uma certa atmosfera de tristeza que atravessa a narrativa, lamentando o destino trágico dos colonizados, ao mostrar o sofrimento da jovem tabajara. Nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, Alencar já descrevia os nativos como uma “raça infeliz”¹⁰⁹, além de se referir aos portugueses como invasores, reconhecendo o rastro de destruição deixado pelos conquistadores, “essa luta gigantesca que deve acabar pelo extermínio de uma raça e pela conquista de um país”¹¹⁰ – daí os sentimentos de nostalgia e melancolia que perpassam todo o texto, oriundos da linguagem do escritor, expressam a dominação, a conquista e a morte dos filhos da terra no processo violentíssimo de colonização portuguesa.

José de Alencar constrói nossa nacionalidade a partir da imagem heroica de Iracema como aquela que representa as dores e o sofrimento dos primeiros habitantes das terras cearenses/brasileiras perante as atitudes atroz dos colonizadores. O autor de *Agnete – Romance biológico* converteu os fatos da história do Brasil em representação literária, e, com sua pena, guiado por uma imaginação criadora aguçada, reconstruiu os fatos do passado, aglutinando literatura e história na criação poética. Com suas obras indianistas, Alencar oferece aos brasileiros a exaltação de temas nacionais, dando ênfase às belezas de nossa natureza e de nossas paisagens, às características originais do indígena, conferindo a este a “essência” brasileira. Assim, com seus romances indianistas, o escritor cearense dá ao país uma literatura eminentemente brasileira, com heróis que verdadeiramente representavam nossa gente e falavam o idioma “brasileiro”; e, se o país se tornara independente mas ainda estava preso culturalmente aos lusitanos, é com Iracema, a indígena cearense, que vemos a presença do elemento nacional, da cor local, na criação dos traços físicos da heroína tabajara a partir de sua

¹⁰⁸ SOUZA, Roberto Acízelo de. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. *Versalete*, v. 7, n. 13, Curitiba, jul./dez. 2019, p. 297, grifo do autor.

¹⁰⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 1856, p. 5.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

comparação com os elementos da fauna e da flora brasileiras, especificamente da natureza do Ceará. O escritor cearense já havia escrito alguns romances quando decidiu escrever *Iracema*, a obra-prima da nossa literatura. Morando longe de seu estado, o escritor guardava na lembrança passagens de sua terra natal, recordações de menino que ficaram avivadas em sua memória:

Em Olinda onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de S. Bento a ler os cronistas da era colonial; desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará. Eram agora seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras como a araróia verde do guerreiro tabajara. E através destas esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso S. Francisco transformando em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia¹¹¹.

O certo é que a terra onde Alencar nasceu trazia-lhe lembranças boas e vivas da infância. A história, a natureza e a gente de seu estado o impulsionaram a criar uma das mais lindas narrativas da literatura brasileira. O aclamado romance de José de Alencar tornou-se o ícone do estado do Ceará e a fábula que marca a identidade nacional. Sua obra permanece eternizada na cultura cearense em estátuas da “virgem dos lábios de mel” pelos principais pontos turísticos da cidade, em nomes de praça e de teatro. A heroína tabajara também é inspiração para esculturas e pinturas que são comercializadas à beira-mar, principalmente na praia que leva seu nome, a famosa Praia de Iracema.

Iracema é a imagem heroica do povo cearense; sua derrota é gloriosa, visto que representa extraordinária nobreza, honra e superioridade na forma de suportar seus sofrimentos, diante da colonização. Tornou-se imortal para a literatura brasileira porque, assim como na tragédia grega, a obra de José de Alencar provoca no público o que Aristóteles chama, na *Poética*, de catarse: um certo prazer próprio da tragédia, suscitando terror e piedade, tendo por efeito a purificação das emoções do espectador/leitor, visto que este vai se envolvendo com a trama e deixando-se sofrer juntamente com a heroína e seu destino. *Iracema* expressa nossa humanidade diante do drama da indígena tabajara; desperta no leitor a compaixão diante do desaparecimento de milhares de tabajaras perante a pertinácia do invasor. A heroína trágica cearense nada pôde fazer contra a força da história, mas é através de seu martírio que – assim como os heróis das tragédias gregas – resplandece em sua grandeza, visto que é de seu ventre que nasce Moacir, o “redentor”, aquele que simbolizará a origem de uma nova raça: a cearense/brasileira.

¹¹¹ ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva, 2020, p. 35-36.

3.3 O “Argumento Histórico”: a História do Ceará nas páginas de *Iracema*

No prólogo da primeira edição de *Iracema*, José de Alencar escreve ao amigo Dr. Jaguaribe a respeito do livro que acabara de lhe endereçar, de imprevisto, da Corte. Diz que o “livrinho” era para distraí-lo em meio às preocupantes ocupações do dia a dia. Segundo o escritor cearense, a obra em apreço foi fruto das “reminiscências da infância avivadas recentemente”, a partir de uma viagem que fizera ao Ceará. O autor de *Diva* deixa claro que, ao rever sua terra, em 1848, teve “a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária”¹¹². José de Alencar desejava criar uma identidade nacional para o Brasil e acabou escolhendo o Ceará como o espaço idílico do romance *Iracema*. Ao escolher a terra natal, o escritor cearense concede ao lugar natalício um passado, uma identidade. Até porque sua terra de origem fora um espaço esquecido pelo governo português.

Segundo Valdelice Carneiro Girão, “as terras do Siará Grande não provocaram interesse, nem mesmo do invasor”¹¹³. No Nordeste, Pernambuco e Bahia aparecem como opção econômica para a metrópole portuguesa devido à exploração de pau-brasil e, mais tarde, ao cultivo da cana-de-açúcar. O donatário responsável pela Capitania do Ceará, Antônio Cardoso de Barros, nem sequer tentou tomar posse das terras a ele concedidas. A justificativa do atraso na colonização da região se deveu a fatores de ordem político-econômica, como também aos obstáculos enfrentados pela aridez do clima, à agressividade de alguns povos nativos e às correntes aéreas e marítimas da costa nordestina, que dificultavam a navegação em boa parte do ano. Assim, o solo cearense somente veio a ser colonizado após cem anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, e apenas porque as terras do Ceará, “consideradas sem proveito algum, seriam importantes, [...] em razão de sua posição geográfica”¹¹⁴, ponto estratégico para defesa, escala e evasão de suprimentos para as forças portuguesas que lutavam contra os invasores.

Ao escrever *Iracema*, o escritor cearense acaba não somente dando um passado glorioso ao Brasil, mas também criando uma identidade cearense da qual seus patrícios pudessem se orgulhar. Nesse período, correspondente à década de 1860, crescia o número de narrativas que abordavam o passado do Ceará. O primeiro livro veio à luz em 1867, *História da Província do Ceará desde os tempos primitivos até 1850*, do pioneiro no gênero, Tristão de Alencar Araripe. Ambos, escritor e historiador, almejavam escrever a história do Ceará, cada um na sua área,

¹¹² ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 193.

¹¹³ SOUZA, Simone (coord.). *História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1994, p. 25.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

para dar testemunho do “amor à terra natal”¹¹⁵. Alencar, em meio à narrativa amorosa de sua obra ícone da literatura brasileira, vai revelando aos seus leitores a história de um pretérito primitivo de sua província natal. Foi justamente por essa fusão entre história e ficção que o livro, imaginado na segunda metade do século XIX, conseguiu chegar aclamado até os nossos dias, ficando evidente o quanto Machado de Assis estava certo ao afirmar que *Iracema* era uma “obra do futuro”.

Logo após o prólogo da obra, no qual Alencar nos transporta para o tempo e espaço da narrativa, deparamo-nos com o “Argumento Histórico”, que tem como objetivo dar veracidade aos fatos narrados. Foi por meio do “Argumento Histórico” e das “Notas” que José de Alencar ofereceu aos seus leitores informações sobre o grande amor de Iracema, o português Martim; o período de colonização no Ceará; e as tribos indígenas que habitavam o solo cearense. No enredo de *Iracema*, José de Alencar dá vida à personagem Martim, figura que faz referência ao colonizador do Ceará, Martim Soares Moreno, porém, na trama, não menciona Pero Coelho – português enviado para a primeira tentativa de colonização das terras cearenses, mas que não obteve êxito em sua empreitada. A ele, o autor de *A roceira* fará menção no “Argumento Histórico”. Fica evidente, portanto, que Alencar não escolheu um herói sem glória para a sua narrativa, mas aquele que fez história junto aos indígenas da época. Para situar a existência de Martim Soares Moreno, Alencar descreve:

Em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios. Chegou à foz do Jaguaribe e aí fundou o povoado que teve o nome de Nova Lisboa. Foi esse o primeiro estabelecimento colonial do Ceará. Como Pero Coelho se visse abandonado dos sócios, mandaram-lhe João Soromenho com socorros. Esse oficial, autorizado a fazer cativos para indenização das despesas, não respeitou os próprios índios do Jaguaribe, amigos dos portugueses. Tal foi a causa da ruína do nascente povoado. Retiraram-se os colonos, pelas hostilidades dos indígenas; e Pero Coelho ficou ao desamparo, obrigado a voltar à Paraíba por terra, com sua mulher e filhos pequenos. Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608 por ordem de D. Diogo Meneses voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania: o que levou a efeito fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611¹¹⁶.

A figura de Martim Soares Moreno não surge a esmo no romance, não é fruto da pura imaginação do escritor cearense: sua existência na narrativa justifica-se porque sua personagem representa a figura do colonizador e conquistador das terras cearenses; e porque, do seu

¹¹⁵ RAMOS, Francisco Régis Lopes. José de Alencar: entre o Romance e a História. *Projeto História*, v. 43, São Paulo, dez. 2011.

¹¹⁶ ALENCAR, José de. Argumento Histórico. In: ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 49.

relacionamento amoroso com a indígena tabajara, nasceu Moacir, fruto da miscigenação das raças que formou o povo cearense e, conseqüentemente, o brasileiro.

Na obra de José de Alencar, conforme proposto por Bakhtin, deparamo-nos com “uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilinguismo no romance: os gêneros intercalados”¹¹⁷, ou seja, um “prólogo”, as “notas”, uma “carta endereçada ao Dr. Jaguaribe” e um “Argumento Histórico”, os quais exercem um papel fundamental no romance e conferem à obra a sustentação do que é descrito. Segundo Mirhiane Mendes de Abreu, esses textos não ficcionais “estabelece[m] a função dupla da leitura, isto é, deleitar e fortalecer os elementos pátrios”¹¹⁸, tornando-se “um elemento estrutural básico”¹¹⁹, como um recurso intencional do autor. Esses recursos literários, que fazem parte das obras indianistas, permitem-nos compreender as leituras realizadas pelo escritor cearense e como estas influenciaram sua escrita na construção do ideário nacionalista, conferindo aos seus livros um aspecto verossímil, ao trazerem, à narrativa de Alencar, esclarecimentos sobre a língua, os elementos da natureza, a paisagem, o indígena e os fatos históricos. Também é possível perceber, no Argumento Histórico de *Iracema*, uma espécie de tomada de posição do escritor, em que se vê a contestação a respeito da pátria de Antônio Felipe Camarão, um grande líder indígena militar que lutou contra os invasores holandeses no norte brasileiro. No século XIX, grandes homens das letras do país, dentre eles José de Alencar, Francisco Adolfo de Varnhagen e Antônio Joaquim de Melo, por exemplo, produziram textos que giravam em torno da polêmica a respeito do local em que Camarão havia nascido. Para José de Alencar, não havia dúvidas: o indígena era natural do Ceará, e não de Pernambuco, como afirmavam alguns teóricos.

De acordo com fontes históricas, Pero Coelho foi o primeiro a chegar ao Ceará e, apesar de ter uma importância relativa, acabou não tendo sucesso em sua missão. Acuado pelos indígenas inimigos e pela seca que castigou o estado nos anos de 1605-1607, “Pero Coelho foi obrigado a retirar-se, primeiro para o Jaguaribe, seguindo depois para o Rio Grande, a fim de não ver morrer de fome outros membros da família e seus companheiros de infortúnio. Frustrava-se, assim, a primeira empresa colonizadora no Ceará.”¹²⁰ Segundo o historiador Alencar Araripe, os motivos que levaram ao fracasso de Pero Coelho foram a escravização e a matança de indígenas, que o fizeram ser excluído do título de Fundador do Ceará.

¹¹⁷ BAKHTIN, *op. cit.*, 1993, p. 124.

¹¹⁸ ABREU, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1993, p. 124.

¹²⁰ SOUZA, *op. cit.*, 1994, p. 26-27.

Dessa maneira, José de Alencar escolhe para esposo da heroína Iracema o português Martim Soares Moreno – aquele que, conforme a opinião dos historiadores, é o responsável pela colonização do Ceará, “Martim Soares Moreno é o vulto culminante da primitiva história do Ceará; tudo que lhe diz respeito reveste-se de capital interesse, porque, mais afortunado que Pero Coelho [...], é ele o fundador do Ceará.”¹²¹ Conforme o estudo de Ricoeur sobre tempo e narrativa, a obra do escritor cearense torna-se “significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”¹²². Assim, o romance alencarino não apenas concedeu ao país uma identidade nacional, mas também recriou um passado glorioso para os filhos de sua terra natal, a fim de que pudessem se orgulhar.

Consoante Studart, o jovem colonizador português Martim Soares Moreno chegou às terras cearenses no dia 20 de janeiro de 1612 disposto a consolidar amizade com os indígenas e fundar um povoado, a pedido de Diogo de Menezes¹²³. Afrânio Peixoto, referenciando dados de Capistrano de Abreu, afirma que o colonizador Martim Soares Moreno nasceu em 1586 e teria 17 ou 18 anos quando aportou no Brasil. O jovem viera como um simples soldado do governador Diogo Botelho, porém, logo que chegou a Pernambuco foi incorporado à expedição de Pero Coelho de Sousa, a qual tinha como objetivo descobrir e conquistar a Província de Jaguaribe, Seará e Mel Redondo. Logo dominou o linguajar dos nativos, além de ter facilmente se adaptado aos seus costumes: “aprendi muita parte da língua daqueles índios e travei com eles participar amizade – escreveu Martim em *Relação do Siará*, escrita em 1618”¹²⁴. Dentre as amizades conquistadas por Martim Soares Moreno estão a do chefe potiguar Jacaúna e de seu irmão Poti, que recebeu o nome cristão de Antônio Felipe Camarão. Esses três personagens conferem à obra alencarina sua base histórica. De acordo com o “Argumento Histórico”, de *Iracema*:

Jacaúna, que habitava as margens do Acaracu, veio estabelecer-se com sua tribo nas proximidades do recente povoado, para o proteger contra os índios do interior e os franceses que infestavam a costa. Poti recebeu no batismo o nome de Antônio Felipe Camarão, que ilustrou na guerra holandesa. Seus serviços foram remunerados com o foro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios. Martim Soares Moreno chegou a mestre-de-campo e foi um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa¹²⁵.

¹²¹ STUDART *apud* RAMOS, *op. cit.*, p. 324.

¹²² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1997, p. 15.

¹²³ STUDART, Carlos (Barão de). *Documentos para a História de Martim Soares Moreno*. Colligidos e publicados pelo Barão de Studart. Fortaleza: Minerva – Assis Bezerra, 1905, p. VI.

¹²⁴ GIRÃO, Raimundo. *Pequena história do Ceará*. 5. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019, p. 45.

¹²⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 50.

No início do “Argumento Histórico”, o autor cearense apresenta o processo de colonização das terras do Ceará, que uniu portugueses e indígenas contra os invasores que ameaçavam o recente povoado colonial cearense “para [protegê-lo] contra os índios do interior e os franceses que infestavam a costa”¹²⁶. Na Carta ao Dr. Jaguaribe, Alencar revela que, para a construção da personagem Poti, levou em consideração sua pesquisa biográfica sobre Antônio Felipe Camarão publicada na revista *Ensaio Literários*, “um dos jornais acadêmicos mais conhecidos do periodismo paulista”¹²⁷. A revista, veículo do Instituto Literário Acadêmico e criada por José de Alencar e seus amigos no período que cursava Direito em São Paulo, circulou entre setembro de 1847 e 1850. A publicação contou com nomes que se tornaram ilustres na literatura no período do Romantismo brasileiro, como Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Joaquim Felício dos Santos, José Bonifácio, dentre outros.

A revista *Ensaio Literários* contou com três ensaios de Alencar: “A carnaúba”, “A vida de D. Antônio Felipe Camarão”, e “O estilo da literatura brasileira”. O primeiro dos ensaios – “A carnaúba” – mostra-nos um escritor dedicado à análise e ao estudo da natureza. Esse interesse e amor pelo tema veríamos mais tarde em suas obras. No ensaio sobre Antônio Felipe Camarão, José de Alencar já dá indícios da base sólida de suas pesquisas, sempre pautadas em estudos minuciosos do escritor sobre a história do Brasil para compor suas narrativas. No ensaio, a imagem de Poti é a mesma que Alencar traçou em *Iracema*: um indígena cristianizado, dotado de coragem e virtudes cavaleirescas, qualidades comuns aos heróis românticos¹²⁸. O terceiro ensaio – “O estilo na literatura brasileira”, trazido por Valéria de Marco em seu livro *O império da cortesã* – revela o parecer do escritor sobre linguística e arte literária. Apesar de ser um texto inacabado, merece atenção pelo fato de o escritor tecer uma reflexão que ficaria gradativamente mais profunda sobre a questão do estilo na obra literária. Ao definir o estilo clássico, Alencar “assume a posição de purista de conservar a língua a salvo das ingerências alienígenas, considerando o contacto entre mouros e lusitanos uma fonte de degeneração para a língua portuguesa”¹²⁹, porém, “o tempo, a experiência e a reflexão leva-lo-iam a reformular radicalmente essa posição”¹³⁰, passando a considerar que as “transformações [sofridas pela]

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. A imprensa oitocentista na construção dos ensaios literários de Álvares de Azevedo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 30, n.1, Belo Horizonte, 2021, p. 124.

¹²⁸ OLIVEIRA, José Quintão. Apresentação de um jovem escritor José de Alencar nos Ensaio literários. *Remate de Males*, v. 36, n. 2, Campinas, jul./dez., 2016, p. 629.

¹²⁹ DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 11.

¹³⁰ *Ibidem*.

língua são inevitáveis”¹³¹ a fim de “acompanhar a evolução dos costumes, dos hábitos [e] do espírito da sociedade”¹³².

Há, ainda, um outro texto de José de Alencar sobre Antônio Felipe Camarão – o manuscrito “A pátria de d. A. F. Camarão”, publicado em 2022 pelo professor e pesquisador Marcelo Peloggio no livro *José de Alencar: dispersos e inéditos*. O texto inicia-se com José de Alencar confessando que, nos momentos vagos, se ocupava a estudar as crônicas do nosso país. Mais adiante, o autor reitera que é filho do Ceará e toca na polêmica questão que também citou no “Argumento Histórico” da obra *Iracema* sobre a pátria de Felipe Camarão, ao contestar os estudiosos que afirmam ser Pernambuco a terra natal do herói da expulsão dos holandeses:

Filho do Ceará, não posso consentir que roubem à minha província, que tão pobre é de cabedais e de consideração, uma de suas glórias mais brilhantes, e a deem a Pernambuco, bastante rica de feitos heroicos e de homens ilustres, para não invejar de sua irmã¹³³.

O romancista cearense confessa os motivos que o levaram a escrever tal texto na imprensa com o objetivo de reivindicar que os estudiosos não fraudassem a história de sua província, exigindo o título que a ela seria de direito: “de ser a pátria de d. Antônio Felipe Camarão”¹³⁴. No “Argumento Histórico”, Alencar assim se refere ao fato:

Há uma questão histórica relativa a este assunto: falo da pátria do Camarão, que um escritor pernambucano quis pôr em dúvida, tirando a glória ao Ceará para a dar à sua província. Este ponto, aliás somente contestado nos tempos modernos pelo Sr. Comendador Melo em suas Biografias, me parece suficientemente elucidado já, depois da erudita carta do Sr. Basílio Quaresma Torreão, publicada no Mercantil nº 26, de 26 de janeiro de 1860, 2ª página. Entretanto farei sempre uma observação. Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira. Ora, na província de Ceará, em Sobral, não só se referiam entre gente do povo notícias do Camarão, como existia uma velha mulher que se dizia dele sobrinha. Essa tradição foi colhida por diversos escritores, entre eles o conspícuo autor da *Corografia Brasileira*. O autor do Valeroso Lucideno é dos antigos o único que positivamente afirma ser Camarão filho de Pernambuco; mas além de encontrar este asserto a versão de outros escritores de nota, acresce que Berredo explica perfeitamente o dito daquele escritor, quando fala da expedição de Pero Coelho de Souza a Jaguaribe, sítio naquele tempo e também no de hoje da jurisdição de Pernambuco. [...] Em todas as crônicas se fala das tribos de Jacaúna e Camarão como habitantes do litoral, e tanto que auxiliam a fundação do Ceará¹³⁵.

¹³¹ MELO, *op. cit.*, p. 24.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ PEREIRA RAMOS, Danielle C. M.; PELOGGIO, Marcelo; SOARES, Marcus Vinicius N.; SANTOS CUNHA, Washington Dener dos (orgs.). *José de Alencar: dispersos e inéditos*. Salvador: EDUFBA, 2021, p. 248.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 50-51.

José de Alencar se munuiu de leituras de filosofia e história desde muito cedo. Seu objetivo era “compreender o passado e natureza e as razões dos homens”¹³⁶, o que foi decisivo para a elaboração dos seus escritos. De acordo com Proença, desde a infância, o pequeno Cazuzu, como era chamado pela família, começou a sonhar com a glória a partir das letras, com o misterioso dom de tocar o coração dos leitores, criando, “com simples palavras, mundos e vidas infinitos”¹³⁷. Seus enredos, porém, não foram frutos apenas da engenhosa imaginação herdada da mãe. Ao lado da fantasia, agregava um alicerce sólido a partir de leituras e de exercícios que o autor de *Beotices* considerava imprescindíveis para conhecer a história do país e de seu estado natal, a fim de poder transitar com segurança aliando os fatos históricos com a ficção:

Houve um tempo em que me ocupei, com prazer e até com entusiasmo das cousas velhas do meu país; em que lia com mais satisfação do que um romance, as crônicas de Simões de Vasconcellos, de Rocha Pita, de Pizarro, de Brito Freire, e as viagens de Maw [...] Deste tempo conservo ainda muitas ideias graciosas, que não escrevo porque tenho medo de tirar-lhes o encanto da simplicidade; porque não me reconheço com força de reproduzi-las como as sinto; e também porque não tenho ânimo de prosseguir num trabalho sério¹³⁸.

O autor de *Encarnação*, ao criar a personagem Martim, pôde convencer seus leitores de que ele realmente existiu, de que se tratava da figura do colonizador Martim Soares Moreno, resgatando um fato do passado a fim de criar elementos que pudessem fazer parte da identidade do Ceará e, conseqüentemente, do Brasil. Como afirma Heron de Alencar, o romance indianista de Alencar não deixa de ser um romance histórico¹³⁹, pois o escritor estava inserido na tendência universal do Romantismo, que tinha como uma de suas características a volta ao passado nacional em busca do que melhor representava a alma e a tradição de cada povo. Assim, ao lado do indígena, José de Alencar coloca o descobridor, aquele que fez história na terra do sol.

O escritor cearense defende uma literatura que seja nacional, que tire do próprio ambiente a matéria de seus escritos. Por isso, ao ser acusado por Joaquim Nabuco de ter copiado autores estrangeiros na composição de seu romance, em especial Chateaubriand, Alencar defende a originalidade de sua matéria brasileira:

¹³⁶ SILVA, Odalice de Castro. Outra “Nota à Iracema”: O corpo escrito de Martim. *Revista de Letras*, n. 29, Dossiê Alencar: 180 anos, Fortaleza, jan./jul. 2009, p. 102.

¹³⁷ PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 5.

¹³⁸ ALENCAR, *op. cit.*, 1856, p. 85.

¹³⁹ ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo (Dir.). *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2002.

O mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria¹⁴⁰.

Em seu projeto nacionalista, José de Alencar busca dar uma feição brasileira à literatura e, ao mesclar personagens históricos e ficcionais, acaba construindo uma identificação do leitor com tais personagens, fazendo-o se sentir parte da história do país, um único povo, o que faz nascer o sentimento de unidade nacional. Tal fato fica evidente na fala de Thiesse ao afirmar que “pertencer a uma nação é ser um dos herdeiros desse patrimônio comum, reconhecê-lo, reverenciá-lo”¹⁴¹. Na literatura, o nacionalismo se traduziu pelo gosto de cantar o que representava o que é nosso: nossa história, nossos mitos e nossas lendas. Conforme Valéria de Marco, a história do país sempre se fez presente na obra de José de Alencar:

É possível rastrear esse foco de preocupação em toda atividade crítica de Alencar. Mas é certamente em “Benção Paterna” (1872), prefácio de *Sonhos d’Ouro*, que o olhar do autor delinea sua obra como um painel da geografia e da História do Brasil. Para recriar o primeiro momento do mundo primitivo do selvagem, estariam as lendas, como *Iracema*. O retrato da convivência entre as duas raças que primeiramente formaram o país – o índio e o português – marcando a época colonial poderia ser encontrado em *O Guarani* e *As Minas de Prata*. O terceiro momento ter-se-ia inaugurado com a Independência e, para retratá-lo, Alencar estabelece dois caminhos, dois tipos de romance: a história da vida urbana, marcada pelas relações com ideias e hábitos estrangeiros (*Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *Sonhos d’Ouro*) e o retrato da vida rural (*O Gaúcho*, *Til*, *O Tronco do Ipê*). Com esta sistematização, Alencar explicita que o eixo central de sua proposta para a construção da literatura nacional consiste na exploração do texto literário como recriação da história do país¹⁴².

Segundo Junito Brandão, já na Antiguidade, vemos esse entrelaçar de fatos históricos com a obra de arte: “A *Ilíada*, ao revés, descreve um fato histórico, se bem que revestido de um engalanado maravilhoso poético”¹⁴³, com seus deuses e heróis. Assim, em *Iracema*, o dado histórico envolto em uma atmosfera artística promove a valorização do passado da terra natal do escritor, desempenhando importância não somente na formação da identidade do estado do Ceará, mas também do Brasil.

¹⁴⁰ ALENCAR, *op. cit.*, 2020, p. 45.

¹⁴¹ THIESSE *apud* FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*, n. 1, 2009, p. 116.

¹⁴² DE MARCO, *op. cit.*, 1993, p. 15.

¹⁴³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 116.

4. ARNALDO: O HERÓI DO SERTÃO CEARENSE

4.1 A imagem do sertanejo na literatura brasileira

Como vimos nos capítulos anteriores, é no Romantismo que a imagem de um país grandioso surge aos olhos dos leitores. Depois da figura heroica dos indígenas, desponta, nas páginas dos romances, a descrição de espaços e costumes desconhecidos pelos brasileiros, o que proporciona a confrontação entre os tipos rurais e urbanos, trazendo à tona um Brasil diverso, na segunda metade do século XIX. Brota, nas narrativas românticas, a imagem dos gaúchos, nos pampas, e dos vaqueiros e sertanejos, no Nordeste. Aflora, nesse período, a descrição dos costumes e das belezas de regiões mais afastadas do litoral. O romance de cunho regionalista acaba divulgando uma sociedade rural com características bem diversas da realidade da corte fluminense. Esse Brasil agora apresentado configura-se gigantesco, na sua extensão, e arcaico, nos seus costumes.

Aos poucos, as diversas regiões do país são apresentadas por escritores como José de Alencar, Alfredo d'Escagnolle Taunay, Franklin Távora e Bernardo Guimarães. O projeto literário dos romances regionalistas era revelar o país aos brasileiros. Na primeira metade do século XIX, as pessoas que viviam nos centros urbanos eram influenciadas pelos modelos importados da Europa. Muitas obras literárias da época contribuía para a divulgação desses padrões estrangeiros, de forma que era preciso fazer os brasileiros conhecerem seu próprio país, dando às regiões um *status* de grandiosidade, através da literatura. O objetivo era oferecer obras que retratassem a história e a geografia de um Brasil diversificado.

Alguns escritores românticos acreditavam que se afastando do litoral, da presença dominante dos colonizadores, poderiam abordar, em suas narrativas, elementos mais genuínos, que representassem o instinto de nacionalidade, tão caro aos românticos. O romance regionalista nasce do desejo de construir uma imagem nacional a partir do local. Aparece, então, tal qual o romance indianista, como símbolo de uma nação nova e grandiosa que desejava firmar sua liberdade tanto no campo político quanto literário. Conforme Afrânio Coutinho:

O Regionalismo foi uma das formas que assumiu o nacionalismo literário brasileiro, a partir do Romantismo. É uma das respostas à pergunta do séc. XIX sobre como deveria ser a literatura para ter caráter e identidade nacionais, isto é, para ser brasileira¹.

¹ COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia da Literatura brasileira*. Global, São Paulo 2001, p. 1353.

Assim, “houve a supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social”², mas essa observação do real, da vida afastada dos centros urbanos, não significou uma observação crítica e aguçada da sociedade ou dos indivíduos que dela faziam parte. A intenção era a busca da idealização do sujeito e do ambiente retratados: “sujeito e sociedade aparecem como elementos cuja harmonia seria determinada pela intenção de tornar o primeiro forte e a segunda, exuberante”³.

Dessa maneira, as narrativas passam a representar o povo oriundo do interior: o sertanejo. Esse novo herói romântico origina-se da necessidade de imortalizar o homem aguerrido do nordeste brasileiro, como assevera Coutinho: “Cria-se, inclusive, um tipo de herói – o herói regional – de estatura quase épica em seus aspectos de super-homem, em luta contra um destino fatal, traçado pelas forças superiores do ambiente”⁴. Esse fato justifica-se porque os autores do período passaram a enxergar o interior e seu povo como os grandes representantes da nacionalidade brasileira, significando o que o país possuía de mais brasileiro, pois representavam a essência da nacionalidade, incontaminada pela vida degradada e corrompida dos centros urbanos. A literatura sertanista ou sertaneja, situada dentro de uma corrente maior da literatura regionalista, passou a abordar o sertão como espaço em que se desenrolam as ações e, mais que isso, como ambiente que se destaca por influenciar o próprio desenrolar da narrativa. É importante, porém, definir que “região implica uma parte dentro de um todo mais amplo – o país como tal –”⁵ e, conforme Almeida, a arte regionalista “seria aquela que buscava enfatizar os elementos diferenciais que caracterizam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional”⁶. De acordo com o dicionário Houaiss, a definição correspondente para sertão é:

1. Região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, afastado do litoral. 3. A terra e a povoação do interior; o interior do país. 4. Toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos [...] ⁷.

² CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140.

³ SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, 2014, p. 116.

⁴ COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista*. v. IV, 7. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 237.

⁵ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 47.

⁶ *Ibidem*.

⁷ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009, p. 1737.

A primeira menção ao vocábulo sertão em textos brasileiros foi na carta de Pero Vaz de Caminha, datada de 1500, enviada ao rei de Portugal, D. Manuel. Na narrativa, o português faz referência às terras que se encontravam mais afastadas do litoral e que apresentavam outra vegetação: “Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa”⁸.

O percurso literário de enfoque sertanista iniciou-se nas primeiras manifestações árcades, com alguns sonetos de Cláudio Manuel da Costa; perpassou os nossos românticos, imbuídos pela missão patriótica; o Realismo; o Naturalismo; o Pré-modernismo; o Modernismo; atingindo as tendências contemporâneas.

Ao longo de nossa história literária, diversos tipos regionais foram construídos para marcar a presença do sertão. O romance *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, escrito logo após *O sertanejo*, de José de Alencar, traz a figura do cangaceiro pela primeira vez na literatura. *Luzia Homem* (1903), obra realista de Domingos Olímpio, coloca em destaque a “mulher macho sertaneja”⁹. Nela, o sertão ressequido é o responsável por fazer a família de Luzia ir para a cidade grande, em busca de sobrevivência. Em *Aves de arribação* (1914), obra essencialmente naturalista, Antônio Sales narra um Ceará sem seca e, mesmo em tempo bom, o autor compara o homem às aves de arribação, que levantam voo em épocas de estiagem.

Na fase pré-modernista da literatura brasileira, Euclides da Cunha, em *Os sertões* (1902), analisou cientificamente a geografia do sertão nordestino, a figura do sertanejo e a luta em Canudos – evento histórico que exterminou aproximadamente 25 mil pessoas no sertão. Segundo o escritor, o homem é fruto do meio, sendo condicionado pelo próprio destino. Enfatiza a questão da mistura de raças – que seria um fator prejudicial ao sertanejo – e que, mesmo assim, este homem do sertão soube driblar as adversidades e formar uma raça forte, fruto do isolamento do deserto em que vive. Assim, esse nordestino é psicologicamente um homem forte, corajoso e resistente, ao enfrentar as batalhas impostas pela vida, como a seca, a fome e a morte. A característica física do sertanejo, no entanto, opõe-se à psicológica: “A sua aparência, [...] ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas”¹⁰. Esses traços evidenciam a vida sofrida por que passa o sertanejo, a qual deixa sua aparência abatida e feia, havendo, porém, nesses homens do sertão, uma força interior que os faz resistir.

⁸ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel I*. Porto Seguro, 26 de abril a 02 de maio de 1500. [S.l.]: Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro.

⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino* (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013, p. 157.

¹⁰ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 146.

O “romance de trinta”, que marca a segunda geração modernista da literatura brasileira, traz a representação do homem em suas múltiplas vivências. Buscando um olhar crítico sobre a terra e sua gente, alguns escritores despontam na literatura, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, dentre outros. Com esses autores, “o Nordeste, [foi] representado na sua realidade viva pela literatura”¹¹. O sertão torna-se o foco das narrativas, com descrições minuciosas do ambiente e a construção de personagens que configuram, de forma verossímil, o homem sertanejo. Esse romance se destaca por apontar as injustiças sociais, os abusos do capitalismo e os vários problemas sofridos pela população da sociedade regional.

Porém, essas narrativas só foram possíveis graças ao espírito inventivo de José de Alencar, que, ainda na estética romântica, pôs em relevo certas regiões do Brasil afastadas dos centros urbanos. Segundo Antonio Candido, a literatura do período romântico caracteriza-se por ser “empenhada”, ou seja, “depois da 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”¹². Assim, como destacamos no capítulo anterior, o escritor cearense buscou com afinco, através de sua escrita, fortalecer a ideia de construção de uma nova nação, liberta dos mandos do rei de Portugal. Em “Bênção paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), Alencar exprime sua concepção acerca da missão dos literatos frente ao processo de formação da nacionalidade e identidade de um povo:

[...] 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 povo¹³.

Primeiramente, Alencar buscou vincular a origem do povo brasileiro à figura do indígena; assim nasceram Peri, Iracema e Ubirajara. Depois, prosseguindo em seu desejo de criar uma identidade nacional, o autor de *As asas de um anjo* passou a apresentar aos seus leitores tipos regionais de um Brasil escondido que precisava ser explorado. Esse desejo está presente nas obras *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875). Almeida, no livro *A tradição regionalista no romance brasileiro*, afirma que:

¹¹ CANDIDO, Antonio. Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, *op. cit.*, 1989, p. 186.

¹² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014, p. 28.

¹³ ALENCAR, José de. *Bênção paterna*. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d’Ouro*. São Paulo: Ática, 2000, p. 8.

O mesmo impulso nacionalista que promove o culto do selvagem leva, em uma etapa ulterior, à mitificação do sertanejo. O sertanismo pode ser considerado, ainda que com certas restrições, como a primeira forma de regionalismo na ficção brasileira. José de Alencar, dominando do alto o romance do seu tempo, é quem nos vai fornecer os exemplos mais notáveis e característicos tanto do indianismo, como do sertanismo romântico¹⁴.

A imagem do sertão sempre esteve viva nas lembranças do escritor cearense. As fortes impressões deixadas da viagem que fez em família quando criança, atravessando o Ceará em direção à Bahia, foram descritas com sua pena ao retratar o interior cearense nas páginas d’*O sertanejo*:

Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras como ararroia verde do guerreiro tabajara. E através destas também se esfumavam outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso S. Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia. 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 cearense¹⁵.

Impregnadas de saudades, as palavras do romancista referem-se à região do sertão de sua terra natal como um espaço de dimensões a perder de vista, uma localidade desprovida de habitações e pessoas. Para Alencar, o sertão se caracterizava como uma região imensa, dando ideia de plenitude e grandiosidade. É o espaço de onde o escritor cearense lembra a “aurora serena e feliz de [sua] infância”¹⁶, o qual já havia mencionado no romance *Iracema*: “O maior chefe da nação tabajara, Irapuã, descera do alto da serra Ibiapaba, para levar as tribos do sertão contra o inimigo pitiguara.”¹⁷; “Era o tempo em que o doce aracati chega do mar, e derrama a deliciosa frescura pelo árido sertão.”¹⁸; “Todos os ligeiros rumores da mata tinham uma voz para a selvagem filha do sertão”¹⁹. Na narrativa, José de Alencar “rompe com a suposta imobilidade e esvaziamento do sertão, povoando-o com tribos indígenas vivendo e lutando e fazendo alianças entre si e com os brancos conquistadores”²⁰. A ênfase dada aos povos indígenas em *Iracema* constrói uma imagem do sertão que o distingue do litoral, definido como

¹⁴ ALMEIDA, *op. cit.*, 1999, p. 13-14.

¹⁵ ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020, p. 36.

¹⁶ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 11.

¹⁷ ALENCAR, José de. *Iracema*: Lenda do Ceará. Edição Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 65.

¹⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

²⁰ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão*: um lugar incomum – O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza. CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000, p. 67.

espaço do guerreiro branco: “Diante dela e todo a contemplá-la está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar”²¹.

Conforme Almeida, a escolha do sertanismo na literatura estava ligada a duas razões. Em primeiro lugar, às mudanças operadas na cultura brasileira no fim da década de 1860 devido ao surgimento das modernas correntes filosóficas e estéticas europeias, as quais implicaram em uma crescente recusa do idealismo romântico, a fim de demonstrar um olhar mais apurado sobre a realidade por parte do romancista: esse movimento tornou menos aceitável a mitificação do indígena e levou a uma procura por outros símbolos que suprissem os anseios ainda atuantes de afirmação do nacional. A segunda razão estava no fato de o sertanejo apresentar vários elementos a seu favor: via de regra, caracteriza-se por ser um mestiço, descendente do branco com o indígena, que vive em regiões isoladas, sem contato com as zonas litorâneas, apresentando uma evolução cultural mais autônoma, sendo mais autêntico e fiel às suas tradições, costumes, linguagem e à própria natureza brasileira, pelo que seria a imagem do brasileiro legítimo.

A questão da autenticidade cultural era defendida no período não somente por ser uma aspiração nacionalista, mas devido a um fenômeno que começou a se definir em meados do século XIX e que era importante na gênese do sertanismo: “o sentimento de ameaça aos valores tradicionais, provocado pela penetração cada vez mais intensa da influência estrangeira no Brasil de então”²². É importante ressaltar que, com a chegada da Família Real e a abertura dos portos, cresceu o número de estrangeiros no país, o que propiciou a difusão de novos valores e costumes que partiam da Corte e das cidades litorâneas em direção ao interior do país; porém, no meio rural, a propagação desses novos padrões se fazia de forma mais lenta e menos expressiva. Era necessário, então, preservar esses valores originais do país – responsabilidade assumida pela literatura.

É na segunda metade do século XIX que essa nova europeização provoca profundas mudanças no Brasil: o país sai da fase agrícola e patriarcal para a fase industrial e burguesa; chegam as primeiras estradas de ferro, símbolo da modernidade no Velho Mundo, as quais davam indícios das futuras transformações do país. José de Alencar não ficou alheio a essas mudanças, pelo contrário, toda a problemática oriunda das modificações pelas quais passavam o país encontrou repercussão em seus escritos, principalmente nos romances indianistas e

²¹ ALENCAR, *op. cit.*, 1965, p. 58.

²² ALMEIDA, *op. cit.*, 1999, p. 35.

regionalistas. Assim, conforme Almeida, para a compreensão da obra de José de Alencar, é necessário ressaltar algumas posições do escritor:

I. A consciência do perigo da importação da cultura em um país ainda jovem, que não possuía sua identidade definida;

II. A consideração por tudo que representasse uma tradição autêntica brasileira, ou seja, a busca pela essência de nossa nacionalidade;

III. A ciência da oposição entre campo/cidade, natureza/cultura, a qual aparece em sua obra de forma bem definida, visto que a cidade constitui o foco da difusão da influência europeia, gerando a corrupção dos valores básicos do ser humano, diferentemente do homem do campo, que preserva a sua pureza original;

IV. A forma ambígua com que encara a ideia da civilização, visto que o seu padrão se caracterizava pelo burguês, industrial e capitalista, o que poderia descaracterizar a herança cultural brasileira formada a duras penas;

V. O culto à natureza visto como uma reação ao caráter opressor da sociedade industrial-capitalista.

Alceu Amoroso Lima, em ensaio sobre o centenário de *Iracema*, chama-nos a atenção para a forma alarmada como o romancista cearense reagiu às transformações trazidas ao país pelo processo de industrialização. Para o estudioso, o objetivo de composição da obra era a “consciência de defender o Brasil autêntico e marcado pela natureza e pela simplicidade rústica contra a invasão do progresso, que naquele meado do século se apresentava com arrogância e imediatismo”²³. O autor de *Ex-homem* compreendeu o progresso como uma ameaça, e sua forma de protesto se revelou através de seus escritos. A invasão da máquina era, a seu ver, um perigo ao domínio da Natureza, símbolo da nova pátria, que conquistara sua independência em 1822. Para Alencar, “não era um não ao progresso, mas uma negativa enfática à descaracterização. O Brasil que ele entendia como pátria autônoma era marcado pela natureza, não pela máquina”²⁴.

Fica clara, em José de Alencar, a simbiose entre a percepção crítica e a realização estética, que veremos em Machado de Assis. Podemos dizer que Alencar foi “tão romântico, como realista e como historicista”²⁵. Assim, em suas obras, encontraremos a realidade externa e a natureza, bem como a realidade interna, as paixões humanas e o contexto social, além da

²³ LIMA, Alceu Amoroso. “José de Alencar, esse desconhecido?”. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 49.

²⁴ *Ibidem*, p. 58.

²⁵ *Ibidem*, p. 43.

realidade transcendental, a realidade sobrenatural e a primazia do Espírito. Somente compreendendo seu posicionamento teórico é que iremos compreender os fenômenos estéticos do seu indianismo e sertanismo.

Por isso, nas obras indianistas e sertanistas do escritor, observamos a exaltação da natureza como uma de suas marcas ideológicas. Seu objetivo era valorizar o interior e o campo, procurando enaltecer a pureza primitiva da jovem nação brasileira. Assim o romancista cearense destaca a natureza sertaneja no período da estiagem na obra *O sertanejo*:

Pela vasta planura que se estende a perder de vista, se eriçam 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 do verde alcatifa, roído até à raiz pelo dente faminto do animal e triturado pela pata do gado, ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas.

O sol ardentíssimo coa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos.

Apenas ao longe se destaca a folhagem de uma oiticica, de um juazeiro ou de outra árvore vivaz do sertão, que elevando a sua copa virente por sobre aquela devastação profunda, parece o derradeiro arranco da seiva da terra exausta a remontar ao céu²⁶.

José de Alencar acaba se voltando para regiões que estavam mais distantes do contato com culturas estrangeiras, como a zona rural e o sertão. O intuito de sua obra, ao apresentar essas comunidades regionais, era exaltar os modos de vida, os costumes e as tradições desses locais, valorizando o caráter moral do homem do campo, em contraste com os modos de vida degradados e corrompidos dos centros urbanos, o que fica evidente na fala de Lucia Miguel-Pereira ao afirmar que o romance “regionalista sobrepõe, destarte, o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico”²⁷.

N’*O sertanejo*, o romancista nos apresenta um Brasil da época do período colonial. O sertão descrito por Alencar assemelha-se às primeiras impressões sobre as terras brasileiras relatadas pelo escrivão português Pero Vaz de Caminha a El-Rei Dom Manuel. *O sertanejo* de José de Alencar descreve o sertão de Quixeramobim: em uma nota a *Iracema*, Alencar, citando o naturalista alemão Carl Philipp von Martius, afirma ser essa palavra (o nome da cidade) uma “exclamação de saudade”, composta por “Qui: ah!, xere: meus, amôbinhê: outros tempos”²⁸. Dessa maneira, o sertão surge como um espaço alheado e distante, um lugar marcado por

²⁶ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 14.

²⁷ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Brasília: INL, 1973, p. 180.

²⁸ MARTINS, Eduardo Vieira. Os lugares e o nome (a configuração do espaço sertanejo no Romantismo). *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, jan./jun. 1998, p. 125.

memória e saudades da infância, ou, como assevera o crítico Eduardo Vieira Martins, “um vasto território ainda não completamente domesticado”²⁹, o qual, “antes de receber o nome de ‘Quixeramobim’, os desbravadores chamavam de ‘Campo Maior’, tal a sua extensão e grandiosidade”³⁰. Na narrativa, o escritor menciona a localização do espaço em que se dará a trama apenas no décimo parágrafo, bem diferente do que ocorre nos “romances *O guarani*, *Inocência* e *O garimpeiro* (de Bernardo Guimarães), que logo nas primeiras linhas situam o ponto do mapa onde a ação irá transcorrer”³¹. Isso ocorre porque, no início da narrativa, José de Alencar se detém em fazer uma evocação das terras do sertão, que lhe trazem o sentimento doce da infância.

São perceptíveis, na obra *O sertanejo*, duas tendências da estética romântica: a volta às origens, uma vez que a trama sertaneja se desenvolve no século XVIII, “quando o sertão cearense ainda se apresentava em sua primitiva rusticidade”³²; e a valorização da cultura popular, a qual representa a alma de um povo, sua essência. Dessa maneira, para a construção de seu romance, Alencar ancora-se na mítica popular. Desde o início da narrativa, fica evidente o elemento de interesse do escritor cearense: a apresentação do sertão e do sertanejo – este, como imagem heroica do povo cearense. O autor reveste o cenário da trama com um tom épico, ao descrever a imensidão e a beleza das terras do sertão cearense: visão bem diferente do regionalismo de 1930, em que a literatura brasileira pôs a região em destaque por conta da questão da seca e dos problemas sociais dela advindos. O sertanismo dos escritores românticos é uma forma antecessora do que mais tarde veio a ser o regionalismo realista. A seca descrita na narrativa de Alencar é um elemento que serve para engrandecer o espaço e o sertanejo, diferentemente da seca que cerceia a vida do homem do sertão, conforme descrita nas obras modernistas, expondo um lado penoso, cruel e desumano do Brasil no que tange ao aspecto paisagístico, mas, sobretudo, ao aspecto social. Assim, o romance sertanista de José de Alencar destaca, à maneira das epopeias, o sertão cearense no período da estiagem:

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

²⁹ *Ibidem*, p. 126.

³⁰ *Ibidem*, p. 127.

³¹ *Ibidem*, p. 124.

³² ALMEIDA, *op. cit.*, 1999, p. 51.

O sol ardentíssimo coa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos.

Apenas ao longe se destaca a folhagem de uma oiticica, de um juazeiro ou de outra árvore vivaz do sertão, que elevando a sua copa virente por sobre aquela devastação profunda, parece o derradeiro arranco da seiva da terra exausta a remontar ao céu. Estes ares em outra época povoados de turbilhões de pássaros loquazes, cuja brilhante plumagem rutilava aos raios do sol, agora ermos e mudos como a terra, são apenas cortados pelo voo pesado dos urubus que farejam a carniça.

Às vezes ouve-se o crepitar dos gravetos. São as reses que vagam por esta sombra de mato, e que vão cair mais longe, queimadas pela sede abrasadora ainda mais do que inanidas pela fome. Verdadeiros espectros, essas carcaças que se movem ainda aos últimos arquejos da vida, inspiraram outrora as lendas sertanistas dos bois encantados, que os antigos vaqueiros, deitados ao relento no terreiro da fazenda, contavam aos rapazes nas noites do luar³³.

Ao sabor da “cor local”, o escritor cearense faz um retrato da região Nordeste no período de seca: as folhagens que eram verdes dão espaço ao marrom das folhas ressequidas pelo sol ardente, e o que era vida dá espaço às carcaças de animais mortos contemplados apenas pelos urubus aguardando a hora certa de devorá-las. À tardinha, porém, o sol ardente dá uma trégua ao homem do sertão:

Nessas horas do ocaso o sertão perde o aspecto morno, acerbo e desolador que toma ao dardejar do sol em brasa. A sombra da tarde reveste-o de seu manto suave e melancólico; é também a hora em que chega à brisa do mar e derrama por essa atmosfera incandescente como uma fornalha, a sua frescura consoladora³⁴.

Em seguida, o escritor narra, com detalhes, a exuberância da região ao menor sinal das águas, desfazendo a concepção de que no sertão impera apenas o homem esquelético e faminto do Ceará das secas. No romance *O sertanejo*, Alencar nos descreve, também, o sertão com verdes campinas, os riachos correndo e o campo coberto em flor.

A primeira gota d’água que cai das nuvens é para as várzeas cearenses como o primeiro raio do sol nos vales cobertos de neve: é o beijo de amor trocado entre o céu e a terra, o santo himeneu do verbo criador com a Eva sempre virgem e sempre mãe. Nunca vi o despertar da natureza depois da hibernação. Não creio, porém, que seja mais encantador e para admirar-se do que a primavera do sertão. Aqui a transição se opera com tal energia que se assemelhava de certo modo à mutação.

Aquela várzea que ontem ao escurecer afigurava-se aos vossos olhos o leito nu, pulverento e negro de um vasto incêndio, bastou o borraço da noite antecedente para cobri-la esta manhã da virescência sutil, que já veste a campina como uma gaze de esmeralda³⁵.

³³ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 14.

³⁴ *Ibidem*, p. 15.

³⁵ *Ibidem*, p. 67.

É nesse ambiente que às vezes se mostra hostil que José de Alencar apresenta, aos seus leitores, o cunho heroico de que se reveste o dia a dia do sertanejo, que, com sua força e coragem, anda às voltas no cuidado do gado bravo perdido na imensidão do sertão cearense: “O herói vai ser apresentado sempre em comunhão profunda com o meio ambiente”³⁶. A obra do romancista cearense não tem a intenção de abordar peculiaridades de determinadas regiões do país ressaltando os problemas reais provocados pelo fenômeno da seca, como retratado pelos ficcionistas realistas. O intuito do autor de *A neta do Anhanguera*, para o surgimento de suas obras de teor sertanista, tinha “raiz no mesmo sentimento de orgulho nacionalista que inspirava o indianismo”³⁷.

O enredo da obra tem início com a chegada do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, sua esposa Genoveva e sua filha D. Flor à fazenda Oiticica, localizada no sertão de Quixeramobim, no Ceará, depois de três anos em Recife. Campelo era um homem de grandes posses no sertão nordestino, possuía muitos empregados e escravos. Arnaldo, o herói da narrativa, era filho de Justa, a ama de leite da filha do capitão-mor. O jovem sertanejo é um homem arredio, simples e bom, porém não tolera injustiças. Vivia na fazenda, mas não se deixava subjugar às ordens do capitão. Cresceu na herdade ao lado de D. Flor e sentia por ela um amor espiritualizado e sem esperança, visto que sabia da impossibilidade de ficarem juntos, pelas questões sociais. Por fidelidade a esse sentimento, recusa-se a casar com Alina, adotada por caridade pelo fazendeiro. Arnaldo não aceita o convite para ser vaqueiro da fazenda, porém vive à espreita, como uma espécie de guardião, para proteger o capitão-mor e sua família dos perigos. Os acontecimentos se precipitam com a chegada de Marcos Antônio Fragoso, dono da fazenda Bargado, cujo pedido para se casar com D. Flor é recusado. O pretendente enfurece-se e arma um plano para atacar a Oiticica e raptar a filha de Campelo, mas Arnaldo consegue intervir e derrota o inimigo. Ao fim da narrativa, a jovem D. Flor permanece sozinha e Arnaldo continua em seu singelo estado de adoração pela amada.

Dessa maneira, nos moldes do estilo romântico, José de Alencar constrói o herói sertanejo, sua preocupação era de, “através do engrandecimento de um tipo regional, erigir um mito”³⁸, não apenas nacional, mas também local, símbolo de sua terra natal: o herói do sertão cearense.

³⁶ ALMEIDA, *op. cit.*, 1999, p. 62.

³⁷ *Ibidem*, p. 34.

³⁸ *Ibidem*, p. 53.

4.2 A imagem heroica do povo cearense a partir do romance *O sertanejo*

O sertanejo (1875) é o segundo livro de José de Alencar em que o autor aborda sua terra natal. A obra descreve o sertão de Quixeramobim no período de 1764. Através do protagonista, o escritor cearense apresenta minuciosamente os costumes e a cultura da região sertaneja. Movido pelas lembranças da infância, o romancista constrói uma obra de exaltação do lugar em que nasceu. *O sertanejo* foi o último romance que Alencar publicou, já marcado pelas injustiças e calúnias que sofreu em sua vida literária e política, e debilitado pela doença que o levaria à morte, em 1877. A obra é uma espécie de “canto” derradeiro à terra em que nasceu e que tanto amava. Logo no início da narrativa, marcada por um tom nostálgico, José de Alencar descreve que o que irá contar se passará no doce regaço de sua terra natal: “Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão da minha terra natal”³⁹. É nesse espaço imaginado, mas cheio de recordações reais, que “se encontram, semeadas pelo campo, touceiras erriçadas de puas e espinhos em que se entrelaçam os cardos e as carnaúbas. Sempre verdes, ainda quando não cai[a] do céu uma só gota de orvalho, estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança”⁴⁰. E não demora para que o romancista nos apresente o seu herói – o sertanejo Arnaldo, o qual é apresentado como um ser indômito afeito à liberdade do espaço agreste que habita, de onde provêm sua força e energia:

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza. Aí, ao morrer o dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que aboia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra⁴¹.

Arnaldo é o herói rústico do sertão cearense, filho de Justa e do falecido vaqueiro Louredo. Nasceu na fazenda Oiticica, localizada no sertão de Quixeramobim, província do Ceará. Sua fisionomia é apresentada logo no início da narrativa:

Era o viajante moço de vinte anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe. Sombreava-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que se anelavam pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável⁴².

³⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴¹ *Ibidem*, p. 11.

⁴² *Ibidem*, p. 17-18.

As características do jovem sertanejo o distinguem das demais personagens da obra. Arnaldo não teme os perigos, aventurando-se em desafios que o colocam em contato direto com a morte. A força, a coragem, a honra e a destreza conferem ao jovem sertanejo qualidades comparadas aos heróis medievais. Como vimos no primeiro capítulo, os cavaleiros medievais encaravam grandes perigos e empreendiam façanhas que os faziam transcender a própria condição humana. Na literatura, essas personagens são denominadas de cavaleiros andantes, e estão sempre em busca de grandes aventuras. Além disso, vivem a serviço do elemento feminino, da religião ou de senhores de grandes posses, obedecendo a um rigoroso código de valores. Os cavaleiros medievais se destacavam por sua bravura e coragem para defenderem os senhores feudais e suas propriedades. Ademais, eram homens que viviam em constante busca de aventuras, estavam a serviço de uma dama considerada superior, o que resultava em incumbência idolátrica, conferindo um caráter radicalmente assimétrico à relação. O cavaleiro medieval prestava uma fidelidade absoluta ao ser amado, assim como uma obediência servil aos seus menores desejos.

Esses heróis medievais se sobressaíam pela força moral e física que os tornavam distintos dos outros homens, insuperáveis diante de quaisquer desafios. Como assevera Peloggio e Siqueira, Arnaldo é o “herói filiado ao heroísmo cavaleiresco dos romances cortesãos medievais”⁴³. O sertanejo se destaca por seus feitos heroicos na narrativa. Sua primeira atitude heroica, digna dos modelos cavaleirescos, ocorre quando salva D. Flor do incêndio na mata, quando esta e sua família voltavam à fazenda Oiticica depois de um período de ausência em Quixeramobim.

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 acabava de passar.

Não houve de sua parte a mínima demora; o campeador devorou o espaço, e não se poderia dizer que chegara, pois sem parar voltara sobre os pés. Mas o incêndio tinha as asas do dragão; retrocedendo, achou-se o sertanejo em face de um bulcão de chamas que o investia.

As duas trombas de fogo, que desfilavam pelo campo fora, se haviam encontrado, não frente a frente, mas entrelaçando-se, de modo que deixavam ainda, de espaço em espaço, restingas de mato poupadadas pelas chamas.

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

⁴³ PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. José de Alencar, o educador. In: PELOGGIO, Marcelo (org.). *Fator Alencar: ensaios*. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 185.

aceno da mão esquerda suspendia pelas rédeas o bravo campeador que, de salto em salto, transpôs aquelas torrentes de fogo [...]”⁴⁴.

Nesse episódio, o narrador descreve as atitudes heroicas do jovem sertanejo quando narra a viagem em que esteve às escondidas por dias, a fim de proteger a comitiva do capitão-mor e de sua família, em especial D. Flor. Durante o trajeto, o herói sertanejo pressente que algum perigo rondava sua amada e, com destreza e coragem épicas, pôde salvá-la das chamas que consumiam a mata. Arnaldo possui habilidades que o tornam diferente dos outros homens da narrativa. O herói d’*O sertanejo* é capaz de ler os sinais dados pela natureza e decifrar o indício de qualquer ameaça:

Arnaldo estivera ausente daqueles sítios algum tempo. Ao passar por eles observava sua fisionomia, tão inteligente e franca para ele, senão 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 deserto⁴⁵.

Segundo Eduardo Vieira Martins, a força e a agilidade de Arnaldo derivavam da “relação especial por ele estabelecida com a natureza. Do seu contato privilegiado com a terra ad[vinham] suas qualidades e habilidades”⁴⁶, ou seja, suas nobres qualidades são fruto da sua proximidade com a natureza. O jovem sertanejo é capaz de ouvir sons a longa distância, seguir um rasto mesmo no escuro do mato e, com seu olfato extremamente apurado, sentir cheiros também distantes, como acontece, por exemplo, no episódio em que pôde sentir o cachimbo de Aleixo Vargas, homem que ele procurava por ter ateado fogo na floresta, mesmo estando a uma longa distância. Sua maior habilidade, porém, era a de reger seu sono. A vida no deserto tinha o ensinamento a arte esdrúxula de dormir acordado, posto que era preciso ficar atento aos perigos da floresta: “tinha o dom especial de repartir-se em dois, para que um velasse, enquanto o outro se entregava ao repouso”⁴⁷.

Arnaldo tinha um amor devotado por D. Flor. Ao longo do romance, percebe-se o zelo do sertanejo pelo bem-estar e a segurança da filha de Gonçalo Pires Campelo, dono da fazenda Oiticica – aspecto que encontramos nas novelas de cavalaria: a vassalagem amorosa. O escritor cearense, segundo Peloggio e Siqueira, “aproveita temáticas das novelas de cavalaria, tais como: o amor não declarado entre a donzela e o seu vassalo, os artifícios do amor impossível

⁴⁴ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 20.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁶ MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas – SP, 1997, p. 74.

⁴⁷ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 46.

devido ao distanciamento social, a paixão que só diz respeito a si mesma, a vigilância familiar e a luta entre o bem e o mal”⁴⁸ para a construção de sua narrativa n’*O sertanejo*. O próprio espaço da obra nos remete à mítica medieval. O capitão-mor e a fazenda Oiticica são apresentados nos mesmos moldes aplicáveis a um fidalgo e a uma casa nobre europeus da Idade Média. O que fica evidente nas passagens da obra:

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.

Ocupava a maior área do terreiro um edifício de vastas proporções que prolongava duas asas para o fundo, flanqueando um pátio interior, bastante espaçoso para conter horto e pomar.

À extremidade de cada uma dessas asas prendiam-se outros edifícios menores, alguns já trepados sobre os píncaros alpestres, porém ligados entre si por maciços de rochedos que formavam uma muralha formidável.

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.

Naquela época, porém, os fazendeiros tinham por timbre fazer ostentação de sua opulência e cercar-se de um luxo régio, suprimindo assim em torno de si o deserto que os cercava.

Havia fazendeiro, e o capitão-mor 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 lusitanos⁴⁹.

No enredo, o núcleo formado pelo capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e sua família representa o poder patriarcal português do período colonial. Campelo é dono de extensas faixas de terra, assemelhando-se aos grandes senhores feudais. A personagem é a representação da autoridade máxima do sertão. Nos seus domínios, conta com a presença de escravos e agregados, os quais vivem sob seus desejos e ordens. O dono da herdade controlava a vida de todos que faziam parte daquele pedaço de terra no sertão – somente Arnaldo não se submetia à autoridade do capitão-mor, deixando-o irritadíssimo.

Arnaldo Louredo tinha consciência que, devido à sua posição social, a relação amorosa com D. Flor seria impossível. Seu amor permanece, assim, oculto durante todo o desenrolar da trama, visto que nosso herói não tem coragem de se declarar à amada. Essa condição o faz optar pela castidade, reprimindo seus desejos carnis e rejeitando o casamento com Alina. Diante de tal obstáculo, o jovem vaqueiro contenta-se em amar D. Flor de longe, um amor que se reveste nos cuidados e na proteção que tem para com ela, e que, nos moldes do amor cortesão, se assemelha àquele que Amadis nutre por Oriana na novela medieval *Amadis de Gaula*. Ambos os heróis vivem para servir às respectivas amadas; a felicidade dos dois protagonistas está em

⁴⁸ PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves, *op. cit.*, 2019, p. 185.

⁴⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 30-31.

ver o ser amado bem e protegido. O jovem sertanejo contenta-se simplesmente em sentir o ar impregnado com o doce perfume de D. Flor: “Quando seu vulto gracioso passou o limiar da porta, Arnaldo ajoelhando, beijou o ar ainda impregnado da suave fragrância que a donzela derramava em sua passagem”⁵⁰. Mas é este mesmo amor que torna o herói Arnaldo próximo do homem comum, visto que sua devoção pela amada o faz cometer atos inapropriados guiado por sua paixão.

Arnaldo é homem arredoio, gosta tão somente de viver isolado junto à natureza e aos animais. O herói d’*O sertanejo* é capaz de domar qualquer animal feroz. Na narrativa, foi extremamente habilidoso ao amansar um tigre como se fosse um animal de estimação, o que provocou a admiração dos moradores da fazenda Oiticica:

Nessa ocasião ramalhou o mato; logo depois abriu-se a folhagem e apareceu Arnaldo puxando pela orelha a um tigre enorme, que o seguia gacheiro e humilde [...]. O que maravilhava a esses homens valentes e habituados às façanhas do sertão não era a coragem de Arnaldo, mas a submissão do tigre⁵¹.

Arnaldo é um Peri do sertão cearense. Suas qualidades muito se assemelham às do indígena de *O guarani*. Na narrativa alencarina, ele é conduzido a realizar as mais improváveis proezas para resguardar a integridade de seu patrão – o capitão-mor Campelo – e da filha deste; atitudes próximas às do herói Peri, que faz de tudo para proteger sua amada Ceci e família. O embate de Arnaldo com a onça, no qual o jovem sertanejo exhibe toda sua bravura diante do animal feroz, também foi vivido por Peri quando capturou o tigre a pedido de Cecília, em sinal de seu amor por ela:

Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor.⁵²

Mesmo sendo filho do vaqueiro mais afamado do sertão de Quixeramobim, Arnaldo prezava sua liberdade, tinha uma alma indômita e não se deixava subjugar: o jovem vaqueiro preferia a solidão da mata ao convívio com os habitantes da fazenda. O isolamento na natureza e o contato com os animais se justificavam pelo fato de o sertanejo não querer chamar a atenção: “Seus serviços são prestados sem que haja testemunhas ou alarde, obedecendo sempre ao intuito

⁵⁰ *Ibidem*, p. 294-295.

⁵¹ *Ibidem*, p. 80.

⁵² ALENCAR, José de. *O guarani*. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 41.

de preservar a vida e a felicidade de Flor e sua família”⁵³. Apesar de sua misantropia, estava sempre atento, à espreita, para vigiar a herdade e proteger seus moradores.

Mas fique Vossa Senhoria descansado, que se não presto para camarada ou vaqueiro, quando se tratar de o defender e acatar, a si e aos que lhe são caros, pode contar que não tem servidor mais pronto, nem mais devoto⁵⁴.

Há, na narrativa alencarina, um tom harmonioso entre as ações humanas e a natureza, sendo, segundo a visão de Raymond Williams, “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”⁵⁵. É evidente n’*O sertanejo* essa relação harmoniosa entre o homem e o meio ambiente: “Arnaldo conhecia todas as árvores da floresta, como conhece o vaqueiro todas as reses de sua fazenda, e o marujo as mínimas peças do aparelho de seu navio”⁵⁶. Desde criança, Arnaldo sumia no mato e gostava do contato com os animais. De acordo com sua mãe, no meio do mundo ele estava mais seguro do que se estivesse “embaixo de suas asas”: “Sumia-se um dia inteiro, metia-se no mato, ou andava cercando os magotes para montar nos poldros bravos, e estava mais seguro por lá, do que se eu o guardasse aqui junto de mim, no terreiro”⁵⁷; “costumava [ainda] passar a noite ao relento, conversando com as estrelas, e a alma a correr por esses sertões das nuvens, como durante o dia vagava ele pelos sertões da terra”⁵⁸. Nosso herói sertanejo é capaz de armar sua rede em um topo de uma árvore, “não tinha outros vizinhos além de uma juriti, que fabricara o ninho no próximo galho”⁵⁹. Essa relação íntima entre Arnaldo e a natureza tem um sentido simbólico de liberdade, em contraste com a civilização que deixa o homem preso às convenções da sociedade. Para José de Alencar, a natureza é “o regaço da mãe pátria” que, na narrativa, acaba exaltando o caráter heroico do protagonista.

Com Arnaldo, o escritor cearense fez o retrato fiel de seus conterrâneos do interior, posto que o herói d’*O sertanejo* é a imagem viva do homem do sertão que, montado a cavalo, percorre a imensidão do espaço no agreste. O sertanejo conhece bem o local onde vive, as plantas, os animais e as pessoas que estão ao seu redor. É homem astuto, inteligente, conhecedor

⁵³ PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves, *op. cit.*, 2019, p. 186.

⁵⁴ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 89.

⁵⁵ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 45.

⁵⁶ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 47.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 41.

de uma ciência que somente os mais sensíveis são capazes de perceber, como a chegada das primeiras gotas de chuva no sertão:

Dessa terra combusta por longo e abrasado estio, já reçumam os viços que anunciam a poderosa expansão de sua fecundidade.
Na noite seguinte à chegada, como previra Arnaldo, tinha caído a primeira chuva. Desde então, com pequenos intervalos, passavam os aguaceiros do natal que são os repiquetes do inverno.
Embora falhem muitas vezes essas promessas, o sertanejo, como os animais e toda a natureza que o cerca, recebe sempre com intenso prazer as alvícaras de bom ano⁶⁰.

Esses homens do interior – hoje chamados de “profetas das chuvas” – observam os sinais da natureza para realizar suas previsões climáticas; é um conhecimento chamado de “experiência de inverno”, desenvolvido pelos sertanejos do Nordeste a partir da observação “de diferentes elementos da natureza, como o comportamento da fauna e da flora; o movimento e a posição dos astros; fontes e reservatórios de água; além de dias santos e datas específicas do ano, entre outros fatores”⁶¹.

É com a narrativa de Alencar que os leitores do século XIX entram em contato com a figura do vaqueiro, personagem que se destacava dentre os demais trabalhadores rurais. Ele era designado pelos fazendeiros para ser o responsável pelo cuidado dos animais, tendo um certo poder sobre os outros trabalhadores das fazendas, além de maior notoriedade e prestígio dentro do contexto da economia rural nordestina. Ao ser designado como vaqueiro de uma herdade, os sertanejos recebiam de seu patrão o total poder de comandar o conjunto de trabalhadores rurais a ela vinculados. Isso ocorria porque esses homens eram considerados corajosos, valentes e sabiam lidar com o gado. Eram homens de confiança dos fazendeiros, visto que estavam em suas mãos o cultivo dos animais e o cuidado com seus domínios. Eram tão habilidosos que acabavam se tornando afamados em toda a região. Na narrativa, um exemplo de grande vaqueiro foi Louredo, pai de Arnaldo, considerado o mais conhecido de todo o sertão cearense. Na obra de Alencar, Arnaldo tem uma linguagem especial com os animais, parecendo conhecer a alma dos bichos e sendo capaz de entender e se fazer entendido por esses “amigos” do sertão:

Arnaldo voltou-se para a cabra que lhe seguira os passos, e estendeu-lhe as mãos. O carinhoso animal pousou nas palmas de seu filho de leite as patas dianteiras, e daí com um salto alcançou-lhe as espáduas. Ficaram assim os dois abraçados⁶².

⁶⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁶¹ SILVA, Neusiene Medeiros da; ANDRADE, Anna Jéssica Pinto de; ROZENDO, Cimone. ‘Profetas da chuva’ do Seridó potiguar, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, Belém, v. 9, n. 3, p. 773-795, set./dez. 2014.

⁶² ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 76.

Arnaldo também tem uma relação muito próxima com seu cavalo Corisco, “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”⁶³. Há uma completa integração entre cavalo e cavaleiro, como se um fosse a extensão do outro, pelo que fica clara a fusão entre o instinto animal e a inteligência humana.

Os sertanejos apresentam esse dom – o homem do sertão é capaz de conduzir os animais que estão sob sua tutela por vários quilômetros, sem que um ao menos se desvirtue da boiada. Mesmo que Arnaldo não aceite a condição de vaqueiro por prezar sua liberdade, José de Alencar dá ênfase a este homem do sertão que, com seu trabalho árduo e incessante, toca a boiada de sol a sol sem desanimar.

É da natureza do sertanejo o respeito àqueles que lhe dão guarida, sentindo-se na obrigação de protegê-los. Os moradores do sertão se destacam por este sentimento de gratidão, por expressarem pelo outro, ao menor sinal de ajuda, uma espécie de apego e proteção. Na narrativa, Arnaldo tem uma profunda gratidão pelo capitão-mor Gonçalo Pires Campelo. Considera-o como um pai, porém, não se deixa dominar pelo “todo poderoso” do sertão de Quixeramobim: quando se recusa a entregar o paradeiro de Jó, atizando a fúria de Campelo, o sertanejo foge pelas matas para fugir de Agrela, dos trabalhadores com armas e dos escravos, e, mesmo a pedido de D. Flor, nega-se a se ajoelhar diante do capitão-mor. Seu reconhecimento pela família Campelo é exposto pelos cuidados e pela proteção que dedica à sua família e à herdade. Nesse episódio, o perdão de Arnaldo foi obtido trazendo a novilha Bonina, animal de estimação de D. Flor, de volta à fazenda.

Conforme o mitólogo Joseph Campbell⁶⁴, quando o herói se lança em uma aventura, recebe certos amuletos que o protegem contra as forças inimigas que está prestes a combater. Arnaldo possui uma cruz presa a um relicário vermelho que apareceu de forma misteriosa em seu pescoço, quando ele nasceu. Segundo sua mãe Justa, o objeto sagrado apresenta o poder de defender o filho diante dos perigos “seja do fogo ou d’água, de ferro ou veneno”⁶⁵, e quem o trouxe “foi um anjo que o pôs ao pescocinho da criança, mandado por Nossa Senhora da Penha de França”⁶⁶. Quando salvou D. Flor e a deixou na fazenda, sã e salva, o sertanejo não tardou em se ajoelhar e, com sua cruz, rezou em ação de graças à sua santa protetora por tê-lo ajudado na empreitada do salvamento de D. Flor, no incêndio:

⁶³ *Ibidem*, p. 175

⁶⁴ CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

⁶⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 73.

⁶⁶ *Ibidem*.

Ajoelhou então o sertanejo à beira do canapé; tirando do peito uma cruz de prata, que trazia ao pescoço, presa a um relicário vermelho, deitou-a por fora do gibão de couro. Com as mãos postas e a frente reclinada para fitar o símbolo da redenção, murmurou uma ave-maria, que ofereceu à Virgem Santíssima como ação de graças por haver permitido que ele chegasse a tempo de salvar a donzela⁶⁷.

A explicação do feito está na fé que rege o sertanejo em seu destino – a mesma que anima o povo nordestino. O homem do sertão é marcado por uma atmosfera de sofrimento devido à seca. Na obra de Alencar, a região agreste é descrita como um espaço idealizado: não é a imagem da estiagem que o autor cearense quer fixar sobre o sertão do Ceará. Mas, a seca constitui-se, na realidade, como um desafio permanente ao sertanejo, que busca, na religiosidade, um amparo para o seu sofrimento.

O herói d’*O sertanejo* conta também com a ajuda de Jó, um ancião de origem misteriosa que fora encontrado por ele atirado ao chão, prestes a morrer. O jovem sertanejo deu-lhe água e levou-o para sua casa. Arnaldo era ainda uma criança quando salvou a vida do pobre infeliz e, desde aquele instante, o velho se sentira profundamente ligado a ele, tornando-se um companheiro inseparável: “Jó serviu de mestre a Arnaldo. Sentado à soleira da cabana, durante as noites esplêndidas do sertão [...] vazava no espírito ávido do sertanejo todos os tesouros de sua experiência”⁶⁸. Arnaldo tinha compartilhado as primeiras letras que o padre dava a D. Flor e Alina, porém logo “o haviam tirado da escola, visto que um vaqueiro não carecia de mais instrução, e essa mesma já era luxo para muitos que se contentavam em saber contar pelos riscos de carvão”⁶⁹. Foi com Jó que Arnaldo recebeu conhecimentos irregulares, mas superiores às instruções das demais pessoas do povo naquele tempo, por exemplo, a língua tupi, ensinada pelo ancião, na qual era versado. O velho eremita tornou-se uma espécie de preceptor para o jovem sertanejo, ajudando-o em suas empreitadas. Como afirma Campbell, “o herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural [...]”⁷⁰.

Arnaldo é descrito pelo autor de *Pirausta* como possuidor de características superiores às demais personagens da trama, de modo que ninguém se aproxima de sua natureza heroica. Às vezes, seus rivais se mostram “superiores”, porém logo são derrotados pelo herói. Um exemplo desse fato foi a luta que travou com Aleixo Vargas, apresentado como um homem “corpulento, mas de uma mesma grossura desde os ombros até os artelhos, de modo que estando de pé e com as pernas fechadas, parecia um toco de pau cortado na altura de dez palmos do

⁶⁷ *Ibidem*, p. 21-22.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ CAMPBELL, *op. cit.*, 2007, p. 55.

chão”⁷¹. Com sua destreza e agilidade, apesar de sua inferioridade física, Arnaldo soube vencer o oponente tanto nas alturas como em chão firme. De todos os seus adversários, porém, dois se lhe apresentam como os seus maiores opositores, por serem os pretendentes de D. Flor: Marcos Fragoso e Leandro Barbalho. Aquele é o mais perigoso, porque quer se casar com sua amada de qualquer maneira; enquanto este é o escolhido pelo capitão-mor para se unir a ela em matrimônio. Mas, com toda sua inteligência, força e bravura, Arnaldo soube salvar D. Flor das garras de Fragoso quando este tentou raptá-la.

Apesar de todo o amor e cuidado de Arnaldo para manter a jovem D. Flor em segurança, o mancebo vivia um sentimento impossível, uma vez que sua condição social o impedia de casar-se com a filha do dono da herdade. Contudo, no desfecho do romance, ao salvar os moradores da fazenda das maldades de Fragoso, o sertanejo recebe o sobrenome do capitão-mor em sinal de agradecimento por suas façanhas: “tu és homem, e de hoje em diante quero que te chames Arnaldo Louredo Campelo”⁷². Tal atitude assemelha-se aos ritos de consagração dos heróis nas novelas de cavalaria, quando os cavaleiros medievais eram reconhecidos por suas proezas e sacrifícios.

Arnaldo é o exemplo de “cearense da gema”⁷³, representando a pureza da terra original a ser apreciada e preservada por todos os brasileiros, como defendia o autor de *Verso e reverso* em seus escritos. Longe de querer passar uma imagem de homem fraco e sofrido, o herói do sertão construído por José de Alencar é forte, corajoso e destemido. No sertão, suas habilidades são superiores às dos demais homens, ele vive conforme os próprios preceitos, mesmo que seus ideais estejam, muitas vezes, em oposição ao ambiente em que vive. O herói sertanejo possui um caráter elevado e, assim como os demais heróis da história da literatura, não tolera injustiças e traições. É o herói idealizado por Alencar como símbolo de um país recém-independente, mas é também, sobretudo para o Ceará, a imagem heroica do povo desta terra, que é o ponto de partida para que o escritor descreva a sua terra natal, o Brasil, o homem cearense, o homem brasileiro e, podemos também dizer, o próprio homem, de qualquer época e lugar, em sua diversidade e complexidade.

⁷¹ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 49.

⁷² *Ibidem*, p. 293.

⁷³ *Ibidem*, p. 156.

4.3 A História e a cultura do Ceará nas páginas d'*O sertanejo*

Mais uma vez, observa-se, na obra de José de Alencar, uma narrativa permeada de dados históricos que comprovam uma simbiose entre história e ficção. Essa especificidade, conforme Mirhiane Mendes de Abreu, justifica-se pelo “cuidado com a comprovação, um real que sustenta seu objeto de idealização tornando-o, portanto, verossímil⁷⁴. Ao lidar com a realidade, o escritor cearense apoia-se em dados, teoricamente verdadeiros, para descrever os enredos, criar suas personagens e construir os espaços romanescos. No terceiro capítulo, vimos que Alencar se apoiou no “Argumento Histórico” para dar *status* de veracidade aos fatos narrados em *Iracema*. Ao escrever o segundo livro que trata sobre sua terra natal, não foi diferente. N’*O sertanejo*, romance escrito dez anos depois daquele, José de Alencar retrata o passado do sertão cearense. O que vem à tona, agora, é o sertão do estado do Ceará, que, desde o final do século XVII, apresentava a pecuária como o motor responsável pela ocupação de grandes fazendas no interior, como é o caso da Oiticica, propriedade do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, encravada no sertão de Quixeramobim:

Datava do fim do século XVII 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 pastagens⁷⁵.

Na narrativa, o capitão-mor ajuda a retratar a vida dos grandes fazendeiros do sertão nordestino do período. O Sr. Campelo era dono de uma extensa faixa de terra, a qual se estendia desde “a região do Quixeramobim, de Critiús ao Jaguaribe, descendo até o Exu, já na fronteira com Pernambuco”. Toda a zona central do estado, “com tentáculos que se estend[iam] por Pernambuco e pelo Piauí, pertenc[ia] a Gonçalo Pires Campelo”⁷⁶. No romance, o dono da herdade era um homem riquíssimo do sertão, aquele tipo de ser humano que se considera superior a todos os demais pelo seu poder aquisitivo. O capitão-mor Campelo é a figura que faz os atos girarem ao seu redor e de quem todos dependem, um homem autoritário e que se fazia dono dos destinos daqueles que circundavam a Oiticica, visto que todos deveriam curvar-se às

⁷⁴ ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas – SP, 2002, p. 56.

⁷⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 31.

⁷⁶ MONGELLI, Lênia Márcia. Entre onças e barbatões: as maravilhas caboclas de José de Alencar. *Signum*, Revista da ABREM, São Paulo, n. 5, 2003, p. 206.

suas ordens. O capitão-mor era uma espécie de militar representante da Coroa Portuguesa que, mesmo em fins de uma era, ainda fazia valer o regimento da metrópole, preservando os ganhos da conquista e mantendo a ordem nas longas faixas de terra pouco povoadas:

Os sertanejos ricos daquele tempo eram todos de orgulho desmedido. Habitando um extenso país, de população muito escassa ainda, e composta na maior parte de moradores pobres ou de vagabundos de toda a casta, o estímulo da defesa e a importância de sua posição bastariam para gerar neles o instinto do mando, se já não o tivessem na natureza⁷⁷.

A colonização das terras cearenses deu-se de duas formas distintas: uma, a partir da costa litorânea, saindo de Pernambuco em sentido aos estados do Maranhão e do Pará; a outra, pelo interior, começando da Bahia e de Pernambuco, abrangendo as localidades do Rio São Francisco até o Rio Parnaíba, na divisa entre Piauí e Maranhão.

Como vimos no capítulo anterior, o Ceará foi colonizado tardiamente, somente em meados do século XVII:

A estreita faixa de litoral, de ocupação intermitente, servia à extração de madeira, âmbar, algodão nativo, pimenta e criação de animais. Os colonos quase não se interessavam pelas terras da região, de solo arenoso, pouca água e sem matas para o fornecimento de lenha, ou seja, inviável para o empreendimento açucareiro. Economicamente destituída de interesse para a metrópole e politicamente isolada, a capitania permaneceu quase despovoada até meados do século XVII, quando teve início a ocupação pela pecuária⁷⁸.

Segundo o historiador Capistrano de Abreu, a pecuária impulsionou o povoamento das terras do interior do Ceará no período colonial. Somente quando houve a separação entre a produção de cana-de-açúcar e a criação de gado é que teve início a ocupação das terras produtivas do interior do Nordeste. Esse processo de separação das duas atividades fez com que os fazendeiros da Bahia e de Pernambuco adquirissem extensas sesmarias destinadas à criação de gado.

A pecuária, enquanto economia subsidiária da atividade açucareira criou as condições necessárias para uma efetiva ocupação do interior do nordeste. Na medida em que o gado era expulso do litoral em decorrência da necessidade cada vez maior de terra para o cultivo da cana e para a produção do açúcar exigida pelo mercantilismo europeu, as boiadas penetravam no sertão nordestino, seguindo as margens dos rios, em busca de novas pastagens⁷⁹.

⁷⁷ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 180.

⁷⁸ ALEGRE, Maria Sylvania Porto. Vaqueiros, agricultores, artesãos: origens do trabalho livre no Ceará central. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 20-21, n. 1-2, 1989-1990, p. 2.

⁷⁹ NETO, Clovis Ramiro Jucá. NO RUMO DO BOI – As vilas do Ceará colonial ligadas à pecuária. *Anais [...]*, VI Seminário da História da Cidade e do Urbanismo, Universidade Federal do Ceará, 2000, p. 6.

No ano de 1618, o então desbravador das terras cearenses, Martim Soares Moreno, fez um requerimento junto à Coroa Portuguesa revelando seu interesse em se apropriar de terras próximas às margens dos rios. Segundo o colonizador português, essas terras eram propícias tanto para o engenho como para a criação de gado, contudo, o processo de colonização do estado se deu principalmente pela pecuária.

O rio em si tem muito bons pedaços de terra para engenhos, e muitas madeiras boas para tudo o que for necessário...Tem esta nova colônia 4 aldeias de índios de que é senhor um índio chamado Jacaúna; muito bom índio e que me quer muito, para pastos de todo gado são estas melhores terras.⁸⁰

É interessante ressaltar que José de Alencar já havia traçado o quadro da vida do sertanejo no interior cearense em um conjunto de cartas endereçadas a Joaquim Serra e publicadas no periódico *O globo* nos dias 7, 9, 10 e 17 de dezembro de 1874. Nessas epístolas, que, mais tarde, foram organizadas por Afrânio Coutinho para a Editora Aguilar sob o título de *O nosso cancionero*, Alencar analisa as cantigas populares do Ceará, em especial os poemas “Rabicho da Geralda” e “Boi Espaço”. Observa-se que o escritor de *Guerra dos mascates* aborda muito do que é discutido nas cartas na obra *O sertanejo*. Assim, o processo de introdução do gado nas terras do interior cearense, a ocupação do Ceará Colonial graças ao avanço da pecuária, além das condições de vida e trabalho dos vaqueiros foram tratados em ambos os textos alencarinós.

No sertão nordestino, a pecuária encontrou condições favoráveis para se expandir, passando a atender aos mercados internos de carne e de abastecimento de couro e pele. A pecuária tornava-se uma atividade viável porque necessitava de pouca mão-de-obra e baixo investimento de capital. Além disso, era possível o transporte do gado para os locais nos quais iria ser comercializado, superando, dessa maneira, as longas distâncias e a falta de estradas e meios de transporte adequado para carga, o que prejudicava a produção de cana-de-açúcar no interior. Assim, essa atividade foi vantajosa, visto que “as fazendas requeriam pouca mão-de-obra, podendo ser administradas por escravos ou agregados contratados, mesmo na ausência do proprietário”⁸¹. José de Alencar resgata esse fato histórico n’*O sertanejo* ao descrever a ocupação do sertão nordestino: “Chegando a notícia desta riqueza às capitânicas vizinhas, muitos de seus habitantes, já abastados, vieram estabelecer-se nos sertões do Ceará; e ali fundaram

⁸⁰ SOARES, João Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina (orgs). *Memória Colonial do Ceará*. (V.1; Tomo I: 1618-1698. Tomo II 1699-1720). Volume 2 Tomo I; 1720-1726. Rio de Janeiro: Instituto Arte Plena, 2011.

⁸¹ ALEGRE, *op. cit.*, 1989/1990, p. 4.

grandes herdades, obtendo as terras por sesmaria”⁸², processo que está inserido no contexto das disputas entre indígenas e colonizadores portugueses pela posse das terras. No romance, a fazenda Oiticica foi herança do pai de Campelo, que viera de Pernambuco com outros sesmeiros: “com outros sesmeiros, veio de Pernambuco o velho Campelo, que tinha fundado a herdade, e a transmitira por sucessão havia já vinte anos ao filho, o atual capitão-mor”⁸³. N’*O nosso cancionero* (1874), Alencar também descreveu a introdução do gado no interior do Ceará. Tal abordagem é bem semelhante à que realizou na obra *O sertanejo*. Conforme o escritor, apesar de não ser nativo dessa região cearense, o animal acabou se adaptando e encontrando as condições favoráveis para se reproduzir.

Desde os princípios da povoação, que as diversas espécies de animais domésticos introduzidas pelos colonizadores se propagaram com intensidade; a Providência nos seus impenetráveis desígnios havia preparado a América para a regeneração das raças exaustas do Velho Mundo.

As imensas campinas, que se dilatam desde o S. Francisco até o Parnaíba, por que a natureza as proveria de tamanha abundância de plantas forrageiras, quando a sua fauna indígena não contava mais que um tipo da ordem dos grandes ruminantes?

Ou logo nos primeiros ensaios de colonização, ou mais tarde com a devastação das granjas e engenhos durante a invasão holandesa, o gado amontou-se⁸⁴.

A ocupação do solo, no entanto, gerou lutas terríveis entre famílias poderosas do sertão cearense, como as travadas entre os Montes e os Feitosas. No conflito territorial, como Alencar registra n’*O sertanejo*, “a guerra de extermínio das duas poderosas famílias dos Montes e Feitosas, [...] acabou pelo aniquilamento da primeira”⁸⁵.

José de Alencar aproveita a narrativa para, mais uma vez, abordar a questão indígena. Na obra, o escritor destaca que “o sertão de Quixeramobim era infestado pelas correrias de uma valente nação indígena, que se fizera temida desde os Cratiús até o Jaguaribe”⁸⁶ – a nação dos Jucás. Os primeiros povoadores os tinham expulsados dos Inhamuns e depois de grandes combates os indígenas refugiaram-se em Crateús, onde, refazendo-se de suas perdas, lançaram-se de volta à ribeira do Jaguaribe, assolando as fazendas e os povoados. O capitão-mor organizou uma numerosa bandeira para castigar os indígenas, que, apanhados de surpresa, foram completamente derrotados. O chefe dos Jucás, Anahmum, fora amarrado pelos pés e mãos e conduzido a um calabouço na Oiticica. A intenção era “fazer do suplício do selvagem um espetáculo de incutir o terror, convocando para assistir a ele todos os moradores

⁸² ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 31.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Campinas, SP: Pontes, 1993, p. 20-21.

⁸⁵ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 31.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 224.

conjuntamente com dois outros índios prisioneiros”⁸⁷, servindo de lição aos seus, a fim de que não voltassem à Oiticica. O capitão-mor, no entanto, mudou de ideia: “resolveu meter Anahmum em uma gaiola de ferro, como se faz com os tigres e enviá-lo a Lisboa com um procurador, que de sua parte oferecesse a El-rei essa preciosa curiosidade do sertão”⁸⁸. Arnaldo, por seu turno, “tinha lá para si que os índios não faziam senão defender a sua independência e a posse das terras que lhes pertencia por herança, e de que os forasteiros os iam expulsando”⁸⁹, por isso não concordava com os atos praticados contra o indígena e, com sua valentia e destreza, salvou-o das garras do Sr. Campelo. José de Alencar, mais uma vez, com a sua narrativa, dá provas de que sabia da real condição dos povos indígenas e que não concordava com os tratos dados a eles – tinha consciência de que os verdadeiros donos das terras brasileiras eram os nativos.

Nesse período, denominado por Capistrano de Abreu de “Civilização do Couro”, a vida no interior girava em torno do boi, desde o desenvolvimento de sua carne, de seu chifre e couro. O escritor de *Mãe* assim registra a presença do gado na narrativa: “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”⁹⁰.

A figura mais importante dessa atividade econômica da época foi o vaqueiro, homem do sertão cearense valorizado por Alencar n’*O sertanejo*. Os vaqueiros eram homens admirados por sua força e destreza em dominar o gado. Segundo Mongelli, “José de Alencar escolheu um topoi, dos mais característicos do Brasil-Colônia, para contar sua hiperbólica história de amor”⁹¹. Esses homens simbolizavam o estereótipo social típico do sertanejo nordestino, a quem a natureza é intrínseca, diferentemente do homem urbano, habituado aos prazeres mundanos e afastado das riquezas naturais.

José de Alencar aborda n’*O sertanejo*, também, as tradições, os costumes e as crendices populares do sertão cearense. É nesse ambiente que se destacavam as famosas monterias ou vaquejadas, que ainda marcam muitas festividades no interior do estado. Na narrativa, o gado barbatão multiplicava-se com rapidez nas várzeas sertanejas desde antes da seca de 1793, e uma das tarefas incumbidas aos vaqueiros era extingui-lo, a fim de não desencaminhar as boiadas mansas. Assim, surgiram as monterias ou vaquejadas, com o objetivo de capturá-lo. Esse costume sertanejo era um traço bem semelhante às tradições da nobreza europeia: “Como as

⁸⁷ *Ibidem*, p. 225.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 31.

⁹¹ MONGELLI, *op. cit.*, 2003, p. 216.

castelãs de além-mar, as nossas gentis fazendeiras tomavam parte nesses jogos fidalgos, e animavam com sua graça o ardor e os brios dos campeões”⁹². Os vaqueiros passavam semanas nas famosas correrias à caça de um boi selvagem para se consagrar campeão, marcando-o com ferro, e satisfaziam seus brios de campeadores. No romance, Arnaldo disputa com Marcos Fragoso a monteria. Se ganhasse a disputa diante de Dourado, um animal forte e destemido, seria consagrado o grande campeão, já que nenhum vaqueiro tinha conseguido domá-lo e enclausurá-lo em sua fazenda. Arnaldo persegue Dourado montado em seu cavalo Corisco, e cavalo e cavaleiro se esquivam dos obstáculos na caçada ao barbatão. Um completa o outro, são uma espécie de centauro do sertão, de forma que ambos trabalham em perfeita consonância.

Esses dois entes assim intimamente ligados no mesmo intuito, formando como o centauro antigo um só monstro de duas 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 se explica 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 as vagas revoltas do oceano⁹³.

José de Alencar descreve a habilidade do jovem herói sertanejo ao correr pela mata fechada atrás de Dourado. Arnaldo consegue a grande façanha dos heróis do sertão: prende o boi selvagem no laço e, diante do sertanejo, o animal “não parecia o touro que pouco antes corcoveava pelo mato, e sim um carreiro tardo e pesado”⁹⁴. O jovem sertanejo pensou consigo que aquele boi seria seu triunfo como vaqueiro, e que seria aclamado o grande campeão do sertão. Aquele boi seria a alegria de D. Flor ao ver o valente barbatão marcado com seu ferro, representaria a humilhação para Marcos Fragoso e a satisfação para o capitão-mor, Campelo, que teria orgulho da proeza do filho de Louredo. O jovem mostrou, porém, que possuía dons superiores aos de seus adversários, pois o sentimento que nutria pelos animais estava acima de sua satisfação pessoal. Ao ver a tristeza nos olhos do animal dominado, Arnaldo desistiu da captura e o libertou, mudando os rumos da vaquejada. Com essa atitude, o vaqueiro mostrava que, além das qualidades que o destacavam dos demais, como sua coragem, destreza e inteligência, o jovem era dono de um coração sensível e humano. Arnaldo se viu naquele animal: assim como ele, o bicho selvagem prezava sua liberdade, não conseguiria viver

⁹² ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 141.

⁹³ *Ibidem*, p. 175.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 176.

enclausurado em um curral ou aprisionado às convenções da sociedade. Assim, Arnaldo dava não somente uma demonstração de sua bravura e coragem, mas de seu caráter honrado.

Um outro aspecto da cultura do homem do sertão é a religiosidade. O sertanejo se apega ao divino diante das dificuldades e como forma de se proteger dos perigos. O catolicismo é a religião mais difundida no sertão, ele foi trazido pelos colonizadores e acabou se consolidando, principalmente pela ausência de um poder político e pelas dificuldades sociais e econômicas, as quais aproximam o homem da fé em busca de soluções para seus problemas. No imaginário do sertanejo, habitam santos, demônios e bruxos que o fazem ter explicações para algo fora de sua realidade. Na narrativa *Alencarina*, Justa se apega a Nossa Senhora da Penha de França para proteger seu filho Arnaldo diante do perigo e dos inimigos. Este, ao salvar D. Flor do incêndio, agradece também à santa de devoção de sua mãe. A aparição de um relicário no pescoço do jovem sertanejo quando era ainda um bebê também é, segundo sua mãe, uma providência divina. José de Alencar não deixa de citar as superstições comuns no interior, como ocorre no caso da onça que se escondeu no mato e todos da fazenda ficaram apavorados com o barulho, alguns deles atribuindo o fato a uma manifestação de defuntos ou lobisomem.

Assim como ocorre em *Iracema*, na narrativa *d'O sertanejo*, José de Alencar intercala outros gêneros, como o poema e a música. Segundo Bakhtin,

[...] o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor⁹⁵.

Ao introduzir outros gêneros literários e extraliterários no romance, o escritor acaba incorporando deles não somente a forma, mas também os diferentes registros linguísticos e estilísticos, caracterizando a vida cotidiana. Isso é possível porque, diferentemente dos “gêneros nobres”, como a epopeia e a tragédia, que apresentavam regras bem definidas, o romance é um gênero aberto. São exemplos desse recurso, na narrativa, a composição cantarolada por Moirão:

Quando eu vim de minha terra
Eu era Aleixo pimpão;
Agora fiquei Moirão
Aqui neste pé de serra⁹⁶.

⁹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 124.

⁹⁶ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 53.

E a citação do poema de Camões por Ourém:

Eu nunca louvarei
O capitão que diz, eu não cuidei⁹⁷.

N’*O sertanejo*, José de Alencar aproveita as cantigas “Boi Espaço” e “Rabicho da Geralda” para criar a história do boi Dourado. Há, no sertão do Nordeste, uma literatura oral louvando o boi, inspirada na memória coletiva do ciclo do gado, quando o animal era criado livre e selvagem na imensidão da campina. A lenda do boi Espaço conta as façanhas, a agilidade, a força e a resistência do animal diante das caçadas dos vaqueiros. Alguns bois eram tão ariscos que acabavam escapando do cerco e criavam fama por serem bravos e selvagens, de forma que os cantadores passaram a celebrar suas manhas e valentia, tornando o animal célebre na região. De acordo com *O nosso cancionero*, o herói celebrado nas rapsódias sertanejas, não é o homem, mas o boi:

Aí está o toque de magnanimidade dos rústicos vates do sertão. Homero engrandece os guerreiros troianos para realçar o valor dos gregos. Os nossos rapsodos, imitando, sem o saberem, ao criador da epopeia, exaltam o homem para glorificar o animal⁹⁸.

Assim, Alencar introduz, no romance *O sertanejo*, a figura do boi das canções populares do interior do Ceará, com a finalidade de amplificar suas qualidades, conferindo a Dourado uma envergadura mítica na qual o vigor e a pujança do animal estariam na força e na energia do sertão. O escritor cearense dedica o capítulo III, intitulado “O Dourado”, para descrever o boi barbatão. Na narrativa, o animal é considerado um objeto de desejo dos vaqueiros por ser um bicho indômito e destemido – uma espécie de rei dos pastos de Quixeramobim:

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. Os chifres não se abriam para diante em vasta curva, mas ao contrário erguiam-se quase retos na frente como dardos agudos e à semelhança da armação do veado. Esta particularidade indicava que o barbatão não se criara nas várzeas, mas que desde garrote se acostumara a bater as brenhas mais espessas e a atravessar os bamburrais emaranhados⁹⁹.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 151.

⁹⁸ ALENCAR, *op. cit.*, 1993, p. 53.

⁹⁹ ALENCAR, *op. cit.*, 2007, p. 159.

Dourado é um animal famoso porque há sete anos nenhum vaqueiro da região conseguia capturá-lo. Arnaldo foi o primeiro a colocar a mão no animal: “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”¹⁰⁰. Porém, conforme já mencionado, Arnaldo reconhece o valor do animal e de sua liberdade e, apesar de a captura ser um troféu que representaria a força e a coragem da raça sertaneja, o jovem “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.”¹⁰¹ Nenhum outro vaqueiro seria capaz de um gesto de tão veemente paixão pelo animal, ato que era a demonstração de seu honrado caráter. Assim, o herói d’*O sertanejo* coloca seu amor pela natureza acima das honrarias e dos triunfos, fundamentando seus princípios de vida no respeito à natureza e aos animais. Podemos dizer que Arnaldo é a primeira personagem da literatura brasileira que retrata a preocupação com o meio ambiente, fazendo de José de Alencar o primeiro escritor a se preocupar com questões ecológicas. Por esse motivo, é necessário que o leitor esteja atento à leitura das obras alencarinhas, sabendo interpretar as suas entrelinhas, a fim de usufruir toda a significação de seus textos. Para Lucia Helena,

Sua obra romanesca nos conduz, portanto, de volta à matriz das solidões. Ela é sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma inadequação entre os sonhos dos homens, sua alma, e a ação que lhes permite a máquina do mundo¹⁰²

A consciência do escritor cearense no trato dos temas abordados, o cuidado demonstrado com os detalhes – que não limitam a visão de conjunto de sua obra –, bem como a inspiração oriunda de seu engenho criativo, são atributos que conferem à obra de José de Alencar um valor estético autêntico. Seu nacionalismo não parte de uma visão apenas do local, trazendo, em si, uma visão total de mundo, visto que suas ideias partem do universal para o local, de modo a construir uma obra cíclica que abrange a totalidade do individual ao coletivo, do nacional ao cósmico. O seu nacionalismo não se traduz apenas em um amor patriótico pelo país, mas “provém de sua visão total de mundo”¹⁰³. Seu romantismo está carregado de realismo, mas, para captá-lo, é necessário ler nas entrelinhas de seus textos, pois suas asserções são reflexos de uma abordagem profunda e crítica da realidade.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 177.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² HELENA, Lucia. A solidão tropical e os pares à deriva. In: HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 85-86.

¹⁰³ LIMA, *op. cit.*, p. 43.

5. CONCLUSÃO

José de Alencar tem uma importância incontestável para a formação do sistema literário e da cultura brasileiros. Ao estabelecer seu projeto de identidade nacional, o escritor procurou construir, para o Brasil, um passado desconhecido pelo povo. Ao buscar explicações para a origem do país, o autor adentra no campo da mitologia, buscando no mito as bases necessárias para a construção de uma narrativa fundante. Segundo Crippa, “o mito relata uma história sagrada; 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”¹, visto que, por meio dele, é possível a explicação da origem dos elementos que constituem a tradição e a cultura de um determinado povo. A partir do momento em que se apropriam dos mitos, os indivíduos passam a desfrutar de uma mesma origem, o que resulta em um sentimento de unidade e pertencimento. Assim, através dos romances indianistas, Alencar cria o mito do herói selvagem para dar ao país uma origem da qual seu povo se orgulhasse. Não podemos dizer que não tivemos antecedentes indianistas no passado literário brasileiro – as obras de Basílio da Gama e Santa Rita Durão podem ser incluídas como exemplos –, porém, é no romantismo de Gonçalves Dias e Alencar que o indianismo adquire um significado novo, que não fora visto nas criações anteriores.

Estávamos no período vigente do Romantismo brasileiro. Os intelectuais, motivados pelo impacto da Proclamação da Independência, em 1822, procuravam construir referências concretas que consolidassem a ideia de uma nação brasileira separada de Portugal, e abraçaram a missão de escrever textos que pudessem apresentar – aos próprios brasileiros e aos estrangeiros – a face do novo país emancipado. O objetivo era criar, por meio da literatura, uma identidade nacional que, ademais de propiciar o sentimento de amor à pátria, também nos libertasse das influências literárias lusitanas. Consistia em buscar heróis e mitos nacionais diferentes daqueles que os românticos europeus vinham construindo em suas produções literárias. Foi nesse contexto que, sem medir esforços nas letras e munido de um material diverso – memórias das paisagens da terra natal, as crônicas da era colonial, os cantos e crenças populares – e de seu engenho imaginativo, José de Alencar abrangeu por inteiro a fisionomia e a alma da nação, transformando fatos da história do país em representação literária e dramatizando os seus principais acontecimentos, de forma a contribuírem como painel de suas

¹ CRIPPA, Adolph. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975, p. 15.

tramas. Aos poucos, fez brotar inúmeros heróis em seus textos, de Norte a Sul, possibilitando aos brasileiros conhecerem a realidade da jovem nação. Assim, o criador de *O abade* cantou as belezas, as riquezas, a terra e as gentes do país. Em seus escritos, José de Alencar registrou a melodia, as cores, os sons produzidos pela mata, os cheiros e sabores de cada região, e os falares e costumes de cada tipo humano que habita o Brasil.

O Romantismo europeu buscou, na Idade Média, os seus heróis. Para os românticos do Velho Continente, esse período se constituía como um passado mítico que contribuía para explicar as origens dos Estados Nacionais. Em suas narrativas, os escritores imaginaram uma Europa medieval glamourosa, exaltando a existência de reinos, magos, reis e donzelas em perigo, e ressaltando, no cavaleiro medieval, o símbolo máximo de heroísmo. Como carecíamos de um passado medieval, o indígena foi o escolhido para ser o símbolo da nossa nacionalidade. Ele representava a resistência diante do europeu e sua rebeldia frente à colonização contribuía para envolvê-lo numa atmosfera mítica espontânea: “o que Alencar tinha em mente era erigir, pela palavra literária, um mito heroico da nacionalidade². Com a pena de Alencar, o indianismo tornou-se um instrumento dos ideais nacionalistas. Inspirado por Balzac, Chateaubriand, Cooper, Dumas, Victor Hugo e Walter Scott, o autor de *A pata da gazela* constrói uma história para o país através do resgate da tradição em que o estado de pureza do aborígine ainda não teria se corrompido pelo pensamento racionalista. Assim, como descreve o próprio escritor: “o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça”³. Dessa maneira, a honra, a dignidade, a valentia, a liberdade e o heroísmo vão ser qualidades inerentes aos heróis indianistas construídos por José de Alencar. Com o escritor cearense, nasceram Peri, Iracema e Jaguarê: os heróis indígenas que participam do processo de gestação da pátria brasileira.

Em *Iracema*, Alencar dedica-se a construir um passado não apenas para sua terra natal, mas também para o Brasil. Aglutinando fatos históricos e ficcionais, o escritor cria a gênese do povo cearense através do mito, elevando sua terra natal no cenário nacional. Descrevendo as virtudes e belezas da fauna e da flora do Ceará, o criador de *Homeopatia – (Homoion)* produziria uma autoestima e uma consciência nacionais capazes de fazer os brasileiros abandonarem o espírito de inferioridade e dependência frente às nações europeias, sobretudo a Portugal. O livro está impregnado de um tom nostálgico sobre seu estado e a heroína é uma

² ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 28.

³ ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva, 2020, p. 47.

representação da imagem heroica do povo cearense diante da colonização. Araripe Júnior afirma, em *Perfil literário*, que sempre houve em Alencar uma certa paixão pela figura do indígena; o criador de *Diva* tinha consciência de que os aborígenes eram os verdadeiros donos da terra: “os índios não faziam senão defender a sua independência e a posse das terras que lhes pertencia por herança, e de que os forasteiros os iam expulsando”⁴. Ao escolher o indígena e dar-lhe o *status* de herói, o escritor não buscava apenas um representante para a nação brasileira, seu objetivo era uma mudança de visão a respeito dos nativos, por parte dos brasileiros. Tencionava, com suas obras, fazê-los conhecidos diante de uma população burguesa que importava sua cultura e que não conhecia sua própria história. Com o indianismo, o escritor de *Lucíola* põe em discussão, de certa forma, a importância desses povos para a origem e o processo de formação da nação brasileira; e a ideia de que, sem eles, o sentimento de pertencimento em torno de uma identidade coletiva nacional seria impossível, visto que “o caráter miscigenado tupiniquim”⁵ é o fator que nos torna brasileiros, diferenciando-nos dos outros povos.

Ao abordar o contato do nativo com o português, José de Alencar deixa, nas entrelinhas do texto, o seu posicionamento a respeito da colonização do Brasil. Ao construir a heroína trágica Iracema, símbolo de mulher guerreira e forte, detentora do segredo de sua tribo, o escritor cearense retrata o perverso processo de colonização que resultou na morte de milhares de indígenas no país e provocou o processo de aculturação dos nativos, uma vez que os povos originários foram forçados a abandonar suas crenças e assimilar a cultura dos invasores de nossas terras. Exemplo disso é a relação de amizade entre o indígena Poti e o português Martim. O nativo abandona sua cultura para seguir o colonizador. Alfredo Bosi, no ensaio “Mito sacrificial”, rechaça o indianismo de Alencar por não ter continuado o de Gonçalves Dias, ou seja, quanto aos efeitos danosos advindos da chegada do europeu invasor. Para o crítico literário, o autor cearense voltou-se para a construção de um ideal de nacionalidade em que o indígena “entra em íntima comunhão com o colonizador”⁶, não atendendo, ainda segundo Bosi, a expectativa de “que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, [...] o papel de rebelde”⁷. Percebe-se, entretanto, que José de Alencar não amenizou o contato nativo-invasor, pelo contrário, abordou a questão à luz da estética literária vigente: o Romantismo.

⁴ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 225.

⁵ SILVA, Sandra Mara Alves da. *Mito e história: o diálogo entre passado e futuro na constituição de identidade nacional em Iracema e Macunaíma*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020, p. 122.

⁶ BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 177.

⁷ *Ibidem*.

Iracema é a heroína trágica de José de Alencar, a guerreira da tribo tabajara que sofre as dores por ter infringido as tradições de sua tribo – entregando-se ao amor do português colonizador, Martim, mesmo sabendo que deveria permanecer virgem – e revelado o segredo de seu povo. Essas faltas condicionaram o seu destino. O herói trágico é aquele que foi submetido a uma situação de desmedida, seu erro é considerado uma indisciplina perante a organização estabelecida pela coletividade. Na trama, o erro de Iracema fê-la fugir de sua aldeia, pois seu amado, Martim, poderia ser morto pela sua desobediência. A protagonista decide seguir o colonizador, momento a partir do qual seu destino está traçado, iniciando-se sua desventura, seus sofrimentos. Iracema ama Martim, ela é a própria representação da mãe-terra brasileira diante do invasor. Seus sofrimentos refletem a dominação do colonizador português diante da natureza e dos povos originários.

Alencar tinha consciência do drama da aniquilação sofrida pelos nativos. Seu posicionamento nunca foi dúbio quanto a essa questão. Nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, afirma que esse terrível fato na história brasileira seria o único assunto merecedor de se constituir um épico. Nas *Cartas*, José de Alencar, frequentemente, transpõe o destino dos indígenas frente aos colonizadores: “raças que desaparecerão da face da terra, que perecerão ou emigrarão para regiões desconhecidas”⁸. O escritor não deixa dúvidas de que os portugueses são uma raça invasora e reconhece a destruição provocada pela conquista nas terras brasileiras: “a civilização aí vem; o ícagon do progresso fumeja [...] e breve obscurecerão a limpidez d’essa atmosfera diáfana e pura”⁹. Assim, a “virgem dos lábios de mel” tornou-se imortal: o seu sofrimento desperta nos leitores o que Aristóteles chama, na *Poética*, de catarse – um certo prazer, próprio das tragédias, que suscita terror e piedade, além da purificação das emoções, pois o público acaba se envolvendo emocionalmente com a trama. Iracema é a representação do trágico, a heroína que carrega em si o drama da colonização na sua terra natal, a imagem heroica do povo cearense diante do invasor, visto que de seu ventre nasce Moacir, o “redentor”, ou seja, aquele que simbolizará a origem de uma nova raça.

Apesar de, a princípio, eleger a figura do indígena como representante nacional, com o passar dos anos, José de Alencar reconhece que a expressão mítico-heroica indígena não seria a única via de afirmação da literatura brasileira. Como descreve Candido, o romance desse período tem “fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”¹⁰. Assim, outros

⁸ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos por Ig*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856, p. 6.

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014, p. 433.

tipos humanos entram em cena nas suas narrativas e, de sua pena, nasce o romance regional, no qual estão inseridos *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875). Dentre essas obras, merece destaque *O sertanejo*, visto que o escritor cearense, mais uma vez, põe em relevo seu torrão natal. Novamente, como um vate, José de Alencar canta a sua terra. É um canto de amor para engrandecer o lugar em que nasceu, como já havia feito na obra *Iracema*. Agora, o herói da narrativa é o vaqueiro do sertão nordestino. Arnaldo é a imagem do homem do sertão cearense, uma espécie de cavaleiro medieval, que não tolera injustiças e traições, de modo que é inerente à sua conduta a defesa dos fracos, das donzelas e dos injustiçados. É com a figura do indígena que José de Alencar cria o mito heroico da literatura brasileira, porém, é com seus protagonistas regionais que o herói se consolida, ganhando destaque na prosa romântica, pois conferem dimensão hiperbólica aos universos retratados pelo escritor.

Para a realização de seu épico sertanejo, José de Alencar entrou em contato com as gestas populares do sertão nordestino, em especial o cancionero cearense, o que lhe permitiu construir o seu projeto literário com bases mais “realistas”, edificadas em um conhecimento mais íntimo do espaço sociocultural que seria narrado. No entanto, isso não significa dizer que Alencar renunciou, n’*O sertanejo*, à forma idealizante mítico-heroica para a elaboração de seu herói. Na verdade, o processo de construção mítica foi estruturado numa base sociológica mais concreta, possibilitando o contato mais direto não somente com a terra, mas com as tradições, as crenças e a alma do homem do sertão do Ceará. Assim, sem fugir das convenções do Romantismo, Alencar segue a tendência da época, construindo os seus heróis de forma idealizada, dotando-os de qualidades nobres (honestidade, bravura, honra, humildade, etc.), de acordo com os princípios vigentes da sociedade burguesa, e seguindo determinadas características que os assemelham aos heróis gregos e medievais, como observamos em *Iracema* e Arnaldo.

Arnaldo é o herói que representa a imagem do homem do sertão, que vive livre em meio à natureza e conhece os mistérios da fauna e da flora cearenses. É por meio dele e de suas relações com os demais personagens da obra que brotam as cenas que integravam a tradição sertaneja no Ceará colonial: as famílias poderosas do sertão, os folguedos, as ações de trabalho do sertanejo, e as disputas de poder entre as famílias mais poderosas da região. Na trama alencarina, criação estética e memórias intercalam-se, de modo que o escritor vai revelando aos leitores as informações obtidas por meio de seus estudos ou de suas próprias vivências. N’*O sertanejo*, Alencar descreve com maestria e beleza poética a vida do vaqueiro em meio à natureza agreste cearense, o que fica evidente na cena em que o herói sertanejo, montado em seu cavalo, persegue o boi Dourado, uma imagem emblemática do homem do sertão, que vive

em meio à natureza agreste que não fora ainda contaminada com o advento da civilização. Em meados do século XIX, a questão da autenticidade ganhava força devido ao sentimento de ameaça dos valores tradicionais advindo da constante inserção da influência estrangeira em nosso país. José de Alencar receava que o país sofresse uma recolonização, por esse motivo, constrói o herói do sertão cearense, que representava a essência do povo.

Diferentemente dos outros heróis, Arnaldo se aproxima mais do “homem comum”, pois foge da caracterização do protagonista perfeito e exemplar, visto que, muitas vezes, mostra-se um jovem rebelde, agindo contra as ordens estabelecidas pelo mundo exterior. Isso ocorre porque o herói tem um espírito livre, não consegue se adaptar ao convívio social, às leis e aos deveres na sociedade, preferindo o contato com a natureza, pois a mata é seu habitat e seus melhores amigos são os animais. Uma coisa, porém, é certa: Arnaldo não mede esforços para cuidar e proteger aqueles a quem ama, em especial D. Flor e sua família. Arnaldo é “cearense da gema”, a caracterização perfeita do homem típico do sertão, um homem forte e corajoso por natureza, que luta contra as adversidades do dia a dia ao mesmo tempo em que espera, nas suas crenças, a fortaleza para a realização de suas ações. Ele é a imagem heroica do povo do sertão cearense que encontra a resistência, a sobriedade e a perseverança em meio às dificuldades. Assim, a obra *O sertanejo* constitui-se como um marco na construção da imagem de homem forte à qual vinculamos o sertanejo e que, mais tarde, será retomada pelos romancistas Euclides da Cunha e Guimarães Rosa.

Com *Iracema* e *O sertanejo*, José de Alencar deu visibilidade à sua terra natal, pôde “esboçar a face do país com as marcas da história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá”¹¹. Diferentemente da visão dos cronistas, na qual os nativos eram representados como selvagens e feras humanas, Alencar confere aos indígenas o estatuto de heróis. Iracema é a heroína cearense que permanecerá eternizada na literatura e na cultura brasileiras porque dela nasce Moacir, assumindo, no plano mítico, a representação de um novo povo. Arnaldo, por sua vez, representa a alma do povo do interior do Ceará, aguerrido por natureza, posto que a sua fortaleza vem da terra que habita: “para quem não serve a minha terra é para aqueles que não aprendem com ela a ser fortes e corajosos”¹². Assim, com sua aguçada inteligência, Alencar fez do sertão um espaço literário, ficcionalizando esse lugar que as pessoas não conheciam e não sabiam exatamente onde ficava, mas que era rico em histórias fabulosas. Um cenário majestoso em que o ser humano vivia em comunhão com a natureza, da qual

¹¹ DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. São Paulo: UNICAMP, 1993, p. 17.

¹² ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 52.

obtinha sua força física e moral, o que contribuiu para a criação de uma imagem grandiosa do interior cearense.

Como afirma Alceu Amoroso Lima, em José de Alencar, o “seu nacionalismo e até seu regionalismo ou seu indianismo são uma consequência e não uma causa do seu universalismo”¹³, visto que não é algo que veio sem querer, mas brotou de forma consciente em suas narrativas. O escritor cearense parte do universal ao local, daí a consciência de produzir uma obra cíclica, abrangendo todos os aspectos da vida individual e coletiva, tanto nacional como cósmica, o que é justificado por seu espiritualismo filosófico.

¹³ LIMA, Alceu Amoroso. “José de Alencar, esse desconhecido?”. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 40-41.

REFERÊNCIAS

I. Obras de José de Alencar

- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva, 2020.
- ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALENCAR, José de. *O guarani*. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Campinas, SP: Pontes, 1993
- ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Romance brasileiro. Vol. XII. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos por Ig*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4642>. Acesso em: 10 ago. 2023.

II. Fortuna crítica alencarina

- ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas – SP, 2002. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/76391/ao-pe-da-pagina-a-dupla-narrativa-em-jose-de-alencar/>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. *Alencar: 100 anos depois*. Homenagem da academia Cearense de Letras ao escritor José Martiniano de Alencar, no centenário de sua morte. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977.
- ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo (dir.). *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2002.
- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAVALCANTE, Luisa Rosiete Gondim. Entre registro e poesia: História e construção literária em Iracema de José de Alencar. *Revista Crítica Histórica*, ano VI, n. 11, jul. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.28998/rchvl6n11.2015.0003>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

DE MARCO, Valéria. As minas de prata: o rosto brasileiro. *Língua e Literatura*, v. 14, 1985, p. 131. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lingueliteratura/article/view/113967>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

FREITAS, Gabriele Freixeiras de. *O mito do herói nas obras O gaúcho e O sertanejo de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/12983>. Acesso em: 30 nov. 2023.

GRIECO, Agrippino. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

GUTIÉRREZ, Angela. O guarani e a construção do mito nacional. *Rev. de Letras*, v. 2, n. 29, jan./jul. 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

HELENA, Lucia. Nação e invenção. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 29, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/894>. Acesso em: 10 ago. 2023.

HELENA, Lucia. A solidão tropical e os pares à deriva. In: HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LIMA, Alceu Amoroso. “José de Alencar, esse desconhecido?”. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e a sua época*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1977.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-Graduação do IEL/UNICAMP, Campinas – SP, 1997. Disponível em: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1327461>. Acesso em: 30 nov. 2023.

MARTINS, Eduardo Vieira. Os lugares e o nome (a configuração do espaço sertanejo no Romantismo). *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, jan./jun.

1998. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6377/0>. Acesso em: 30 nov. 2023.

MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a “língua brasileira”*. 3. ed. Conselho Federal de Cultura, 1972.

MONGELLI, Lênia Márcia. Entre onças e barbatões: as maravilhas caboclas de José de Alencar. *Signum*, Revista da ABREM, São Paulo, n. 5, 2003. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002183040>. Acesso em: 30 nov. 2023.

MONTENEGRO, Braga. Iracema: um século. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar: sua vida e sua obra (o escritor e o político)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1921.

OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de. Os filhos de Marte na América — “Iracema” e “Martín Fierro” enquanto romances-símbolos de seus países. In: ANTELO, Raul (org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

OLIVEIRA, José Quintão. Apresentação de um jovem escritor José de Alencar nos Ensaios literários. *Remate de Males*, v. 36, n. 2, Campinas, jul.-dez., 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8647922>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar: um historiador à sua maneira*. *Alea*, v. 6, n. 1, jan.-jun. 2004, p. 81-95. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100007>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/18378?show=full>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PELOGGIO, Marcelo. *O olhar de Gagarin: Escritos de literatura, filosofia e arte*. Jundiaí: Paco Editorial: 2017.

PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. José de Alencar, o educador. In: PELOGGIO, Marcelo (org.). *Fator Alencar: ensaios*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (orgs.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: Edições UFC, 2015.

PEREIRA RAMOS, Danielle C. M.; PELOGGIO, Marcelo; SOARES, Marcus Vinicius N.; SANTOS CUNHA, Washington Dener dos (orgs.). *José de Alencar: dispersos e inéditos*. Salvador: EDUFBA, 2021.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. José de Alencar: entre o Romance e a História. *Projeto História*, v. 43, São Paulo, dez. 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/20201>. Acesso em: 10 ago. 2023.

ROCHA, João Cezar de Castro. José de Alencar e um projeto de Brasil. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (orgs.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: Edições UFC, 2015.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *Era construção, já é ruína? Nacionalidade, identidade e os impasses da modernização na literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/115825?mode=full>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SILVA, Sandra Mara Alves da. *Formas embrionárias dos romances indianistas alencarinhas: uma contribuição à nacionalidade literária brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8128>. Acesso em: 30 nov. 2023.

SILVA, Sandra Mara Alves da. *Mito e história: o diálogo entre passado e futuro na constituição de identidade nacional em Iracema e Macunaima*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/ri/handle/riufc/57026>. Acesso em: 30 nov. 2023.

SILVA, Odalice de Castro. Outra “Nota à Iracema”: O corpo escrito de Martim. *Revista de Letras*, n. 29, Dossiê Alencar: 180 anos, Fortaleza, jan-jul. 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/896>. Acesso em: 10 ago. 2023.

TAPIOCA NETO, Renato Drummond. *O Império e a Senhora: memória, sociedade e escravidão em José de Alencar*. São Paulo: Dialética, 2023.

VALDIVINO, José. A linguagem de Alencar em Iracema. *Revista da Academia Cearense de Letras*. Número comemorativo do Centenário de publicação de Iracema, Ano LXIX, Nº 34, Imprensa Universitária do Ceará, Fortaleza, 1968.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. Reflexões sobre a narrativa de fundação em ‘Iracema, a virgem dos lábios de mel’. *Rumores*, v. 11, n. 21, 2017. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/118070>. Acesso em: 30 nov. 2023.

III. Obras de caráter geral

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Vaqueiros, agricultores, artesãos: origens do trabalho livre no Ceará central. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 20-21, n. 1-2, 1989-1990.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Editora Almedina, 1979

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1965.
- AMORA, Antônio Soares. *Classicismo e Romantismo no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ANTELO, Raul (org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1958.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, Biblioteca Universitária, 2003.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1937.
- ASSIS, Machado de. José de Alencar: Iracema. In: _____. *Obra completa*. v. 3, cit., p. 848-852. Publicado no Diário do Rio de Janeiro, no dia 23 de janeiro de 1866.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar incomum – O sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza. CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2021.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel I*. Porto Seguro, 26 de abril a 02 de maio de 1500. [S.l.]: Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento* In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Revolução de 1930 e a cultura*. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução de Sergio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo livro. Tradução de Sergio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007.

CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo*. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Perseu Abramo, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista*. v. IV, 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo (Dir.). *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2002.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CRIPPA, Adolph. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

D'ALGE, Carlos. A literatura portuguesa perante as realidades contextuais luso-africanas. *Revista Letras*, v. 26, 1977.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FEHÉR, Ferenc. *O Romance Está Morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Cristina; LENZ, Thiago. Duas narrativas para o lugar dos indígenas nas origens da nação: a história ficcional de Magalhães e Alencar. *Almanak*, n. 23, Guarulhos, dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-463320192309>. Acesso em 10 ago. 2023.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*, n. 1, 2009. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002288558>. Acesso em: 10 ago. 2023.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976.

GIRÃO, Raimundo. *Pequena história do Ceará*. 5. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. 2ª ed. São Paulo: Editora Mandacaru, 2022

GUINSBURG, Jacob. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOBIM, José Luís. *Introdução ao Romantismo*. Série Ponto de partida. Rio de Janeiro: Uerj, 1999.

JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KOTHE, Flávio R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

LEAL, Antonio Henriques. *Pantheon Maranhense*. Ensaio biográfico dos maranhenses ilustres já falecidos. T. III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518661>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LIMA, José Rosamilton; SANTOS, Iveraldo Oliveira dos. A trilha do herói: da antiguidade à modernidade. *Desenredos*, ano III, n. 9, Teresina, abr./jun., 2011. Disponível em: http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/9_-_Artigo_-_Herói_-_Iveraldo_-_Rosamilton.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.

LOPES, Marcos Antônio. Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria. *Tempo*, v. 16, n. 30, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000100007>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONTESQUIEU. *Do Espírito das Leis*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MÜLLER, Lutz. *O herói*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987.

NAGY, Gregory. *O herói épico*. Tradução de Félix Jácome Neto. Coimbra: University Press, 2017.

NETO, Clovis Ramiro Jucá. NO RUMO DO BOI – As vilas do Ceará colonial ligadas à pecuária. *Anais [...]*, VI Seminário da História da Cidade e do Urbanismo, Universidade Federal do Ceará, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1973.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1997.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. A imprensa oitocentista na construção dos ensaios literários de Álvares de Azevedo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 30, n. 1, Belo Horizonte, 2021.

SCHOFIELD, Malcolm; RAVEN, John Earle; KIRK, Geoffrey Stephen. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: UFC; Casa de José de Alencar, 1990.

SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Tradução de Roberto Nunes Whitaker. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SILVA, Neusiene Medeiros da; ANDRADE, Anna Jéssica Pinto de; ROZENDO, Cimone. 'Profetas da chuva' do Seridó potiguar, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 9, n. 3, p. 773-795, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/NkL4MPKfxhwdwNqn36qSWHc/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Vol. 1. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

SOARES, João Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina (orgs). *Memória Colonial do Ceará*. (V.1; Tomo I: 1618-1698. Tomo II 1699-1720). Volume 2 Tomo I; 1720-1726. Rio de Janeiro: Instituto Arte Plena, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. *Versalete*, v. 7, n. 13, Curitiba, jul.-dez. 2019. Disponível em:

<http://revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol7-13/Revista-Versalete-n-13.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Os timbiras: o poema que podia ter sido e que não foi. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 22, n. 40, Niterói, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2596-304X20202240ras>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SOUZA, Simone (coord.). *História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1994.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

STUDART, Carlos (Barão de). *Documentos para a História de Martim Soares Moreno*. Colligidos e publicados pelo Barão de Studart. Fortaleza: Minerva – Assis Bezerra, 1905.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIDA, Marco Girolamo. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). *Do mito das musas à razão das letras*. Textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Vol. 1. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.