



**A invenção da Terra da Luz: história, literatura e paisagem (1875-1914).**

ANDRÉ GUSTAVO BARBOSA DA PAZ MENDES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS  
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS

**A invenção da Terra da Luz: história, literatura e paisagem (1875-1914).**

ANDRÉ GUSTAVO BARBOSA DA PAZ MENDES

NATAL, AGOSTO DE 2008

ANDRÉ GUSTAVO BARBOSA DA PAZ MENDES

**A invenção da Terra da Luz: história, literatura e paisagem (1875-1914).**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa II – Cultura, poder e representações espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob à orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

NATAL, AGOSTO DE 2008

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).  
NNBSE-CCHLA.

Mendes, André Gustavo Barbosa de Paz.

A invenção da terra da luz / André Gustavo Barbosa de Paz Mendes. -  
Natal, RN, 2008.  
180 f.

Orientador: Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. Área de Concentração: História e Espaços. Linha de Pesquisa II: Cultura, Poder e Representações Espaciais.

1. História regional - Ceará – Dissertação. 2. Literatura cearense – Dissertação. 3. Espaço paisagístico – Dissertação. I. Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 913(813):82-94

ANDRÉ GUSTAVO BARBOSA DA PAZ MENDES

**A invenção da Terra da Luz: história, literatura e paisagem (1875-1914).**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

---

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior  
Orientador – UFRN

---

Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha  
Avaliador Interno – UFRN

---

Prof. Dr. Frederico de Castro Neves  
Avaliador Externo – UFC

---

Prof. Dr. Renato Amado Peixoto  
Suplente – UFRN

Natal, 29 de Agosto de 2008

À minha querida família e amizades.

Com todo o meu carinho e apreço.

## AGRADECIMENTOS

Desejo expressar a minha gratidão não só as pessoas que participaram da construção efetiva deste estudo, mas também as que me rodeiam e foram de grande importância para a conclusão do trabalho.

Uma delas é o professor e meu orientador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, pela sua postura paciente e compreensiva diante dos prazos. Além disso, deixo o meu reconhecimento em relação as suas orientações, verdadeiras aulas particulares. Tê-lo como orientador foi aprazível e se constituiu, desde a época da graduação, numa rica troca de experiências acadêmicas.

Ao professor Raimundo Pereira Alencar Arrais, com quem tive importantes aulas para realizar as discussões exigidas pelo tema deste trabalho, pessoa por quem tenho grande estima.

Ao professor Raimundo Nonato Araújo da Rocha, amigo que sempre esteve disposto a ajudar no que fosse necessário, suas opiniões e reflexões estão presentes nas páginas deste estudo.

Ao professor Renato Amado Peixoto, com as suas apropriadas observações durante o exame de qualificação.

Agradeço também ao professor Almir de Carvalho Bueno, Hélder do Nascimento Viana e outros docentes do mestrado que enriqueceram a minha aprendizagem durante a pós-graduação.

Agradeço aos meus pais, Onildo Mendes sempre lembrando a necessidade do término do estudo e a minha querida mãe Glória que sofreu junto comigo as minhas angústias e medos, carregando literalmente parte do fardo. Devido a vocês, senhor e senhora de força em minha vida, tive a oportunidade de realizar esse trabalho, agradeço por me apoiarem em todos os momentos, dos mais tranquilos aos mais difíceis.

À minha irmã, Ângela, por escutar as minhas reflexões, lendo e me ajudando a traçar alguns caminhos do texto.

Ao meu irmão Henrique que agora é pai zeloso e, mesmo distante, sempre apostou na conclusão deste trabalho. Assim como à minha cunhada Karinny e minha recém-nascida sobrinha Lunna, a qual devo satisfação por não ter ainda a oportunidade para vê-la.

Aos familiares de João Pessoa, sempre preocupados e curiosos com o caminhar do trabalho, em especial minhas tias Carmem e Sônia e, a minha querida avó, Dona Tudinha.

À minha madrinha e tia-avó Paula Mendes, senhora acolhedora e amável. Apoiou-me juntamente com toda a sua bela família, possibilitando a minha permanência em Brasília durante a pesquisa nos Anais da Câmara e do Senado Federal.

Aos parceiros de trabalho do dia-a-dia na Escola Estadual Belém Câmara, dentre eles: Patrícia Evangelista, sempre preocupada com o Português dos discentes. Danniella Lopes, artista e fazedora de arte na prática de sala de aula. Norma Lima, cuidadosa com a Matemática e animada para a vida. Silvanise Araújo, responsável pela iniciação de crianças e jovens aos cuidados oriundos da área das Ciências.

Paulo Júnior, não só grande amigo da escola, mas de cada um ao seu redor, senhor de conduta respeitosa e educada. Selma Dutra, coordenadora zelosa, preocupada com o melhor para alunos. Fátima Bezerra, diretora e mãe da escola, um coração maior impossível. Sandra Borges, vice-diretora responsável e grande incentivadora para o término do trabalho.

Por último, mas não menos importante, Even Oliveira, coordenadora compreensiva, afável e preocupada com o caminhar dos estudos, pessoa com que tive o prazer de desfrutar vários diálogos, seja de cunho escolar, acadêmico ou pessoal. Todos muito prestativos e preocupados com o ensino das crianças e jovens que passam por aquela instituição. Agradeço a paciência, a solicitude que todos tiveram para comigo.

Aos amigos, não tenho palavras para descrever o quanto agradeço o apoio e o incentivo de cada um de vocês, em especial, Gustavo de Barros, Eric Fonseca e Luís Cláudio. A Ricardo Aquino Machado, amigo compreensivo e prestativo. Um braço forte no meu dia-a-dia, sempre me cobrando a conclusão do texto. Agradeço demais a você!

Aos colegas da academia, em destaque Isabel Barreto, amiga, companheira e revisora gramatical arguta e rápida, não mediu esforços para me dar a segurança necessária para defender o texto. A Cétura, sempre receptiva na secretaria do PPGH. Preocupada com os prazos e com os avisos a cada um dos mestrandos.

A Ricardo Vilar, amigo e companheiro, com quem não só refleti os rumos do trabalho, mas apreendi a como mudar algumas idéias e rever certos pontos de vista. Uma pessoa de caráter, responsável e, ao mesmo tempo, de um humor generoso e perspicaz, sempre em prol de uma crítica construtiva. Enfim, um exímio camarada!

À Mara, zelosa companheira, obrigado pela demonstração de apoio e compreensão ao respeitar a necessidade dos meus momentos de ausência.

Agradeço, sinceramente, a todos.

## RESUMO

Este trabalho é um estudo de caso que analisa a construção literária da paisagem sertaneja cearense entre fins do século XIX e início do século XX. Para tanto, algumas obras ícones da produção literária do Ceará foram selecionadas, como os seguintes textos: *O sertanejo* (1875), de José Martiniano de Alencar; *Os retirantes* (1879), de José Carlos do Patrocínio; *A fome* (1890), de Rodolfo Marcos Teófilo; *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio Braga Cavalcanti; *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* (1912), de Gustavo Dodt Barroso e, por último, *Aves de arribação* (1914), de Antônio Sales. Essas obras além de tomarem a natureza como personagem, representam três momentos da produção literária cearense: romântica, realista e naturalista. *A invenção da Terra da Luz* está relacionada à idéia de uma literatura que dá ênfase na paisagem diurna do sertão do Ceará, elaborada por meio desses homens de letras em seus discursos sublimes, belos e materiais emergidos de suas relações com o mundo natural. Para realizar tal empreendimento, as idéias de Edmund Burke e Gaston Bachelard se constituíram em balizas do estudo. A partir desses autores é possível pensar que a descrição, o devaneio e a imaginação andam lado a lado na fala desses literatos ao construir um espaço simbólico específico: o sertão cearense. Dessa maneira, certos temas se tornaram cânones na forma de pensar, representar e imaginar o espaço sertanejo do Ceará. Assim, a paisagem é muito mais do que a contemplação, uma vez que ela é ligada também ao devaneio poético, à memória e a imaginação. Daí a invenção da paisagem, pois esses literatos não concebem e nem tem acesso a paisagem puramente natural porque as suas percepções e sensibilidades sobre o mundo sertanejo foram construídas historicamente, isto é, em um dado tempo e espaço.

Palavras-chave: história regional – literatura cearense – espaço paisagístico

## RÉSUMÉ

Ce travail est un étude de cas qui analyse la construction littéraire du paysage du « Sertão» du Ceará entre la fin du siècle XIX et le début du siècle XX. Pour cela, quelques oeuvre symbole de la production littéraire du Ceará ont été sélectionnés, comme les textes qui suivent: *O sertanejo* (1875), de José Martiniano de Alencar; *Os retirantes* (1879), de José Carlos do Patrocínio; *A fome* (1890), de Rodolfo Marcos Teófilo; *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio Braga Cavalcanti; *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* (1912), de Gustavo Dodt Barroso et finalement, *Aves de arribação* (1914), de Antônio Sales. Ces oeuvres non seulement prend la nature comme personnage, elles représentent aussi trois moments de la production littéraire du Ceará : romantique, réaliste et naturaliste. *A invenção da Terra da Luz* se rapporte à l'idée d'une littérature qui fait remarquer le paysage diurne du *Sertão* du Ceará, élaborée par ces hommes des lettres dans ses discours formidables, beaux et des matériaux qui viennent de ses rapports avec le monde naturel. Pour réaliser une tel entreprise, les idées de Edmund Burke et Gaston Bachelard se sont constitués en référence de cet étude. Et cette réflexion sur la description, la rêverie et l'imagination marchent côte-à-côte au discours de ces littérateurs qui ont construits un espace symbolique spécifique : le *sertão* du Ceará. Comme ça, quelques thèmes deviennent canonique à la forme de penser, représenter et imaginer l'espace du *sertão* du Ceará. De cette manière, le paysage est beaucoup plus que la contemplation, une fois qu'elle est liée aussi à la rêverie poétique, à la mémoire et l'imagination. C'est de là l'invention du paysage, car ces littérateurs n'ont pas l'accès au paysage purement naturel parce que ses perceptions et sensibilités sur le monde du *sertão* ont été historiquement, c'est-à-dire, dans un certain temps et espace.

Mot-clés : histoire régionale – littérature du Ceará – Espace dans le paysage.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<i>Paisagem e espaço: na história e literatura sertaneja cearense</i> .....	10
---	----

### CAPÍTULO I

<i>O sublime e o belo na paisagem alencariana do sertão cearense</i> .....	21
--	----

1.1 O romance e o romântico lançam um olhar sobre o sertão .....	24
--	----

1.2 A <i>Luz</i> e suas paisagens.....	43
--	----

1.2.1 A estiagem: visões sublimes .....	45
---	----

1.2.2 Espaços da resistência: várzeas e serras .....	49
--	----

1.2.3 O beijo de amor trocado entre o céu e a terra: a água e o mundo natural ...	51
---	----

1.3 Os sentidos do luar .....	60
-------------------------------	----

### CAPÍTULO II

<i>A imaginação material na paisagem da literatura da seca cearense</i> .....	65
---	----

1.1 O romance regional e o senso do real na contemplação do sertão .....	68
--	----

1.2 Os elementos materiais na paisagem da literatura da seca .....	100
--	-----

1.2.1 Terra e fogo: território dos estios .....	103
---	-----

1.2.2 Terra e ar: atmosfera tresandada a sonho e morte .....	110
--	-----

1.2.3 Terra e água: resistência e harmonia .....	118
--	-----

1.3 Os elementos materiais e o fogo morto: a paisagem noturna .....	127
---	-----

### CAPÍTULO III

<i>Leituras da tradição: o sublime, o belo e a matéria na paisagem sertaneja cearense</i> .....	131
---	-----

1.1 Sales e Barroso: <i>os remanescentes mosqueteiros intelectuais do sertão</i> .....	134
--	-----

1.1.1 <i>Aves de arribação</i> e suas paisagens .....	145
---	-----

1.1.2 <i>Terra de sol: paisagens do norte</i> .....	154
---	-----

### CONCLUSÃO

As paisagens da <i>Terra da Luz</i> .....	169
---	-----

<b>FONTES E BIBLIOGRAFIA</b> .....	175
------------------------------------	-----

## INTRODUÇÃO

### *Paisagem e espaço: na história e literatura sertaneja cearense*

*Dêsse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efectivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar factos, a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em sêcas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. A respeito de currais há uma estranha omissão. Estavam na vizinhança, provavelmente, mas isto é conjectura. Talvez até o mínimo necessário para caracterizar a fazenda meio destruída não tenha sido observado depois. Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto. (Grifos meus)<sup>1</sup>*

Essa passagem trata de lembranças, recordações de um passado distante e quase esquecido. Curiosamente, é assim que Graciliano Ramos, em sua obra *Infância* de 1945, se refere às suas experiências vividas no sertão nordestino. O autor evidencia na parte inicial de sua fala a contradição existente entre a sua memória e a sua prática de escrita. A sua prática de escrita é cerceada pelo *hábito*, que lhe confere a certeza de dizer a *verdade* sobre o espaço sertanejo. O hábito é o marasmo da imaginação, é a repetição do dizer e ver as coisas e o mundo. Ele se constitui nesse caso no dizer de Graciliano sobre sertão por meio do costume, da utilização de um arquivo de imagens que o antecedem e o induziram a (re)criar fatos que pudessem ser encarados como reais, pois são enunciados consagrados pela literatura que trata do sertão do Nordeste. Uma vez que o próprio autor reconhece que há certo discurso bem cristalizado sobre o espaço sertanejo, o levando, a princípio, a se conformar com as imagens deste, pois “é sempre assim”.

Entretanto, Graciliano questiona a sua prática de escrita ao trazer à tona a sua memória do sertão em tempos de infância, tenta lutar contra as amarras da tradição literária existente que o coage a dizer apenas o que é tido como crível e verossímil sobre o sertão do Nordeste.

---

<sup>1</sup> RAMOS, Graciliano. **Infância**: memórias. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 1952. p. 22.

Assim, o autor de *Vidas Secas* parecia ter consciência do processo de simulação, da construção da paisagem literária do sertão ser vinculada sempre à seca. Para manter a sua condição de escritor era necessário repetir, se associar e ser fiel a essa forma de dizer e ver o Nordeste, pois se fugisse disso correria o risco de sua narrativa não ser considerada verossímil. Como diria Foucault, Graciliano segue nesse caso regras do ver e do dizer que foram criadas social e historicamente, por instituições e relações de poder que deram legitimidade ao que ele dizia.<sup>2</sup>

A partir dessa situação de Graciliano, pode-se vislumbrar como um olhar é permeado de significados outros, ou seja, na realidade não há um olhar neutro. Por mais que se tente realizar uma réplica do natural a própria natureza do olhar é cultural. Nesse sentido, o autor esteve nitidamente preso a uma visibilidade e dizibilidade sobre o espaço sertanejo nordestino que o antecedia. Dessa forma, é necessário pensar que as “visibilidades não se definem pela visão, mas são complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz”, enfim, como afirma Deleuze “o que se pode concluir é que cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado”.<sup>3</sup>

Ora, a questão é: de onde se originou essas condições de enunciado no dizer e ver do sertão nordestino? A hipótese que motiva esse trabalho vai ao encontro dessa questão. Graciliano é preso a formação discursiva da literatura da seca dos anos de 1920 e 1930. Todavia, os temas e enunciados presentes em sua escrita não possui suas raízes no Modernismo, mas sim na literatura romântica, realista e naturalista que trata do espaço do Ceará durante a passagem do século XIX para o século XX.

Pensar diferentemente o sentido do termo *Terra da Luz* também é parte da leitura proposta por este estudo. O sertão representado na literatura que trata do Ceará ganhou foros de verdade e acabou por criar regras tácitas no ver e dizer da paisagem sertaneja do Nordeste, devido a condições históricas específicas. O sertão cearense foi objeto, personagem e espaço de práticas literárias que propuseram revelar a alma sertaneja em sua relação com o mundo natural. Dessa maneira, o sertão foi alvo de contemplação, de um olhar demorado, que revolia a memória e o presente dos literatos românticos, realistas e naturalistas de fins do século XIX e início do século XX. Em paralelo a construção política e literária do Ceará como espaço da liberdade – como ficou conhecida a província a primeiro libertar oficialmente os seus escravos (1883) em nome da herança do movimento Ilustrado europeu do século XVIII –

---

<sup>2</sup> Ver FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 10 ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68

, há também a elaboração de um discurso imagético em relação ao espaço cearense a partir de sua natureza, de suas paisagens. O importante é perceber um deslocamento do sentido da terminologia *Terra da Luz* que, apesar de inaugurado pelo movimento abolicionista, também se constituiu como uma representação espacial identitária, capaz de mover a semântica do termo para uma leitura a partir da natureza.

Partindo dessas premissas, algumas questões são importantes para encaminhar o trabalho: como se deu a leitura desses homens de letras a respeito do sertão do Ceará? Em que momento se estabeleceu um cânone para se pensar também o Nordeste? Quais as paisagens construídas? Qual identidade espacial se estabeleceu para o sertão cearense?

É a partir dessa idéia que o objetivo central desse estudo de caso se esboça: analisar a construção literária da paisagem sertaneja cearense durante a transição do século XIX para o século XX, mais especificamente no período de 1875 a 1914. Uma vez que é durante esse momento histórico que se dão os primeiros passos para o processo de consolidação e institucionalização do que conhecemos como “Nordeste”.<sup>4</sup> Todavia, não só isso justifica o objetivo dessa proposta de estudo, como concebe-se ainda que há nesse momento a própria emergência dos enunciados e temas caracterizadores do que viria a ser constituído a paisagem sertaneja nordestina, principalmente no tocante aos da literatura regionalista de tendências românticas, realista e naturalistas.

Para melhor entender o termo “paisagem” é preciso ter em mente o seu sentido em sua própria história como palavra. Segundo Schama, o termo paisagem “tem raízes germânicas (*landschaft*), significava tanto uma unidade de ocupação humana – jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura”.<sup>5</sup> Todavia, Paul Claval, remete as origens da palavra paisagem ao século XV, nos países Baixos, sob a forma de *landskip*. Além disso, a relaciona intimamente com o desenvolvimento das artes plásticas, principalmente a partir do desenvolvimento da perspectiva por Brunelleschi por volta de 1420. O termo ficou relacionado aos quadros que pintam um pedaço da natureza a partir de um enquadramento, como por exemplo, uma janela. Daí em diante, o alemão forjou o termo *landschaft*, e o inglês, *landscape*, para traduzir o novo termo holandês, cujo emprego se impõe com a difusão do novo gênero pictural. O italiano transcreve a idéia de extensão de

---

<sup>4</sup> Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN/ Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 1999.

<sup>5</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 20.

*pays*, proveniente da raiz *land*, criando *paesaggio*, de onde deriva o termo francês, empregado a partir de 1549.<sup>6</sup>

Nesse sentido, a paisagem é um olhar sobre um mundo exterior, uma maneira de ver, até mesmo um olhar distanciado, um olhar subjetivado, um olhar humano. Entretanto, a paisagem e o espaço não devem ser pensados pela idéia de um “conceito”, pois este carrega em si uma natureza que não interessa, como afirma Bachelard, “os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado”<sup>7</sup> (grifo do autor). Assim, não se pensa em realizar uma taxionomia em relação as noções de paisagem e espaço, até porque se parte da idéia de que ambas as categorias são dinâmicas, vivas, como afirma Certeau, são “transumantes”<sup>8</sup>, ou seja, recebem uma natureza humana, com todas as suas incertezas e virtualidades.

Uma das questões cruciais da abordagem desse estudo sobre a paisagem é tomá-la como uma produção social e, como tal, passível de ser situada historicamente. É nesse sentido que o historiador Simon Schama analisa paisagens européias em sua obra *Paisagem e memória*. Para ele é importante mostrar a força dos elos que unem cultura e natureza no Ocidente e revelar a riqueza, a antiguidade e a complexidade da tradição paisagística de um dado espaço. Além disso, conforme o autor “as paisagens podem ser conscientemente concebidas para expressar as virtudes de uma determinada comunidade política ou social”.<sup>9</sup>

Todavia, a paisagem vai além da organização dos espaços, ela emerge na memória e na história através de uma forma poética. Como afirma Bachelard a paisagem é “[...] um estado da alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade”.<sup>10</sup> E como produção espacial é importante porque

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser

<sup>6</sup> CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. (Coleção Geografia Cultural). p. 14.

<sup>7</sup> BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos). p. 88.

<sup>8</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 172.

<sup>9</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**, p. 26.

<sup>10</sup> BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**, p. 84.

contadas aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade.<sup>11</sup>

O espaço formado pela paisagem não é um dado *a priori*, assim como também o espaço não é uma matéria inerte, um mero suporte das relações travadas entre os indivíduos, mas parte constitutiva das relações sociais, incorporando significados que lhe são atribuídos por determinadas representações, revestindo-se de simbologias e participando da construção de certas identidades.<sup>12</sup> O espaço paisagístico real, assim como suas representações estéticas nas obras artísticas e literárias, assinalam, tanto quanto informam, as consciências coletivas, emocionais e territoriais. De fato, essas práticas são partes integrantes de uma territorialidade simbólica pela qual os grupos afirmam e reivindicam sua identidade cultural e política em relação com o seu lugar próprio.<sup>13</sup> É possível pensar a paisagem como um relato e, como diz Certeau, os relatos “[...] atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços”.<sup>14</sup>

A literatura nessa relação entre paisagem e espaço vai surgindo como fonte de análise por ser uma linguagem que não apenas representa o real, mas institui reais. Como diz Albuquerque Júnior, “os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem”.<sup>15</sup> Além disso, como destaca Shama, a literatura possui “[...] a proeza de transformar uma topografia inanimada em agentes históricos com vida própria. Devolvendo à terra e ao clima o tipo de imprevisibilidade criativa convencionalmente reservada aos atores humanos, esses escritores criaram histórias nas quais o homem não é tudo”.<sup>16</sup> Além disso, como afirma Castro, “paralelamente à prática social que organiza o

<sup>11</sup> BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**, p. 29.

<sup>12</sup> ARRAIS, Raimundo. **O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. p. 11.

<sup>13</sup> LE BOSSÉ, Mathias. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**, p. 168.

<sup>14</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**, p. 199.

<sup>15</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massananga; São Paulo: Cortez, 2001. p. 23.

<sup>16</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**, p. 23.

espaço, desenvolve-se um imaginário fundado nesta prática que tem no discurso – científico, político e literário – uma forma de expressão e de visibilidade”.<sup>17</sup>

Se é possível relacionar a paisagem com a história, uma vez que ela é produzida socialmente e num dado momento, também é viável vincular a paisagem a uma produção literária. Obras como *Paisagem e memória*, de Simon Schama, *O campo e a cidade*<sup>18</sup>, de Raymond Williams e *O homem e o mundo natural*,<sup>19</sup> de Keith Thomas, fazendo uso de uma vasta literatura, permitem perceber que a produção literária exprime uma sensibilidade paisagística particular, ela simula, representa e inventa paisagens através do uso da memória ou de outros arquivos de enunciados e imagens de uma dada cultura. A literatura é uma grande produtora e veiculadora de signos espaciais e as paisagens são constituídas de signos que transmitem “mensagens intencionais, geralmente muito fáceis de serem decifradas pelas pessoas familiarizadas com a cultura local. Mas não para os outros. A mensagem não se torna clara a não ser que conheçam os textos que ela procura transcrever”.<sup>20</sup> Não é à toa então que Simon Schama, Raymond Williams e Keith Thomas tratam de regiões por eles intimamente conhecidas.

Esse pensamento sobre o espaço pode também nos possibilitar a pensar a paisagem com um relato de espaço, e como relato, um relato de viagem, uma prática do espaço. Nesse sentido, a paisagem também é uma construtora de fronteiras, pois segundo Certeau “[...] não existe espacialidade que não organize a determinação de fronteiras”.<sup>21</sup> Se isso é da ordem do espaço, retorno um pouco as discussões anteriores sobre a paisagem como participante da construção e consolidação de identidades, sejam elas locais, regionais ou nacionais.

Daí ser pensada a análise da construção paisagística do sertão do Ceará a partir da “invenção”. Ao utilizar o termo invenção se parte da idéia de que o homem não concebe e nem tem acesso ao puramente natural. Todas as percepções humanas sobre o mundo são eventos construídos espacial e temporalmente. Nesse sentido, a palavra “invenção” é empregada na sua remissão a “[...] dimensão genética das práticas humanas, independente do que considerem ser as ações determinantes ou fundantes da realidade ou de suas

---

<sup>17</sup> CASTRO, Iná Elias de. Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. (Coleção Geografia Cultural). p. 103.

<sup>18</sup> Ver WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>19</sup> Ver THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>20</sup> CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**, p. 67.

<sup>21</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer, p. 209.

representações”.<sup>22</sup> Isto é, esta expressão remete a uma temporalização dos eventos, dos objetos e dos sujeitos, podendo se referir tanto à busca de um dado momento de fundação ou de origem, como a um momento de emergência, fabricação ou instituição de algo que surge como novo, como é o caso dessa análise, a inauguração literária do temas e enunciados que definem a paisagem do espaço cearense.<sup>23</sup>

Assim, o termo invenção se remete a uma dada ruptura, a uma dada cesura ou a um momento inaugural de alguma prática, de algum costume, de alguma concepção, de algum evento humano. Nesse sentido, o momento da invenção da paisagem sertaneja é como própria de um passado e visa-se dar conta dos agentes dessa invenção, definindo quais práticas, que relações sociais, que atividades sociais produziram esse evento. A literatura cearense em questão é tomada como documento histórico, capaz de possibilitar um rastreamento do momento desta invenção e dos interesses que se encontravam na raiz de dado acontecimento, os conflitos e as contradições que levaram a sua emergência.<sup>24</sup>

Portanto, o momento de invenção, como de irrupção de qualquer evento histórico, nesse estudo que se relaciona com a paisagem sertaneja, é um momento de dispersão, que só ganha contornos definidos no trabalho de racionalização e ordenamento que o estudo se propõe a realizar no decorrer dos capítulos.

Dessa maneira foi definido o recorte cronológico do estudo que obedece aos anos de publicação das obras literárias selecionadas, uma vez que elas são tomadas como inauguradoras de uma forma de ver e dizer o espaço sertanejo cearense. As obras elencadas para o estudo, em ordem de publicação, são as seguintes: *O sertanejo*, do cearense José de Alencar (1875); *Os retirantes* (1879), do fluminense José do Patrocínio; *A fome* (1890), do baiano Rodolfo Teófilo; *Luzia-Homem* (1903), do cearense Domingos Olímpio; *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* (1912), do cearense Gustavo Dodt Barroso; e por último, *Aves de arribação* (1914), do também cearense Antônio Sales. Apesar de dois desses literatos não serem nascidos no Ceará, cada um deles em suas obras tratam do sertão cearense, seja por móveis profissionais ou identitários, todavia, essas questões serão apresentadas no decorrer do estudo.

A inauguração de um ver e dizer o sertão se dá devido a essa produção literária cearense ser imbuída de uma ânsia por identidade, de diferenciação das demais províncias e/ou estados do Brasil. Por essas, segundo Ivone Cordeiro Barbosa, o sertão é um lugar-

---

<sup>22</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. Bauru, SP: Edusc, 2007. (Coleção História). p. 19.

<sup>23</sup> Ibid., p. 20.

<sup>24</sup> Ibid., p. 24

incomum porque é “um espaço de ambigüidades, de diferentes experiências e de variadas possibilidades de leituras”.<sup>25</sup> Para a autora “é no seu conteúdo cultural, ao designar um determinado espaço como lugar de tradições e costumes antigos, enfim, naquilo que é concernente às experiências históricas vividas nesse espaço, que a força simbólica do sertão mais se faz sentir”.<sup>26</sup>

As obras analisadas possuem uma unicidade temática calcada na descrição do mundo natural. Todas elas são ricas em relatos paisagísticos porque centram a sua escrita regionalista na *terra*. Ver-se-á no decorrer do estudo que nos discursos do romântico José de Alencar há recorrência aos ideais de sublimidade e beleza para construir um sertão de pura Natureza. Isso se dá porque os autores-fonte da formação romântica de Alencar são dos séculos XVIII e XIX, um período em que surgiu tanto o Romantismo e o Iluminismo quanto as idéias sobre o Sublime e o Belo, sistematizadas pelo filósofo anglo-irlandês Edmundo Burke (1729-1797). Em 1757 Burke lançou a sua principal obra *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful (Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo)* e com ela influenciou a leitura romântica do mundo, principalmente quando se tratava da Natureza.

Já os realistas naturalistas da literatura da seca buscam imaginar o real por meio dos elementos materiais. Uma vez que os autores José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio foram perpassados pelas revoluções históricas e intelectuais do final do século XIX. Sendo assim, experimentaram os anos de 1870 que marcam no mundo uma revolução nas idéias e na vida, despertando o interesse e a devoção dos homens pelas coisas materiais. Fizeram parte de uma geração que se apossou da direção do mundo, possuída daquela fé especial nas coisas materiais. Nesse sentido, essa literatura da seca cearense implica uma imaginação e, no caso dos literatos realistas e naturalistas – da “materialista geração 70” –, uma imaginação a partir do *real*. Sendo esse *real* buscado nos próprios elementos materiais têm-se, então, a elaboração de uma *imaginação material*, tal como pensada por Gaston Bachelard. Enquanto os realistas e naturalistas tardios, Antônio Sales e Gustavo Barroso, transitam entre essas duas leituras do sertão cearense. Assimilam tanto a sensibilidade sublime e bela romântica como a imaginação da matéria dos realistas e naturalistas da literatura da seca. As concepções teóricas e metodológicas de Edmund Burke e Gaston Bachelard serão esposadas no decorrer dos capítulos.

---

<sup>25</sup> BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão**: um lugar incomum; O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relime Dumará; Fortaleza:Secretaria de Educação e Desporto do Estado, 2000. (Coleção Outros Diálogos;5). p. 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 33.

Diversos estudos traçam a famosa *História das Secas*, nos quais diferentes autores analisam a cronologia e os efeitos da estiagem, principalmente em termos políticos, econômicos e sociais. Por exemplo, o estudo de José Américo de Almeida, *As secas do Nordeste*, a obra de Joaquim Alves, *História das Secas (séculos XVII a XIX)*, ou ainda a famosa *Secas contra as secas*, de Phelipe e Theófilo Guerra, além dos textos mais recentes como *Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*, de Marco Antônio Villa, e *A tragédia do mil dias: a seca de 1877-79 no Ceará*, de Cicinato Ferreira Neto, representam esses formatos de análises, entre outros. Além de muitos outros estudos técnicos sobre o fenômeno natural propondo soluções ao “problema”, seguidos pelos que analisam o banditismo social, principalmente os referentes ao cangaceirismo ou a vadiagem, engendrados pela estiagem, entre outras temáticas similares.

Entretanto, parece não haver estudos que pensem a idéia da paisagem sertaneja cearense como caracterizadora e representante de um espaço em plena construção, o Nordeste. Ainda mais quando se vislumbra que essa constituição identitária regional foi marcada pela particularidade de um território assolado pelo sol. Assim, as experiências nordestinas são mais vívidas e contundentes quando vistas de dia. A *invenção da Terra da Luz* é relacionada a uma leitura do sertão cearense como essencialmente diurno, de preeminência paisagística solar, enfim uma espacialidade da *luz*.

Os trabalhos relativos à idéia de identidade regional são os de Albuquerque Júnior, *A invenção Nordeste e outras artes*, no qual o autor analisa a formulação e emergência da identidade nordestina entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX.<sup>27</sup> Assim como, a sua dissertação de mestrado, *Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*<sup>28</sup>, em que há a análise do processo de problematização da seca e sua conseqüente ascensão como responsável pelos problemas políticos, econômicos e sociais da região. Outro estudo relevante, e próximo da temática proposta, é a obra de Ivone Cordeiro Barbosa, *Sertão: um lugar incomum*<sup>29</sup>, na qual a autora analisa a construção do sertão a partir da literatura cearense do século XIX, chegando conclusões interessantes, como por exemplo, a de que essa literatura constrói um sertão plural, multifacetado, com sua gente e seu espaço repleto de vários possíveis. Por fim, o texto de Frederico de Castro Neves, *Imagens do Nordeste: a construção da memória regional*,<sup>30</sup> no qual o autor questiona o Nordeste como um “já dado” e analisa as imagens mais pertinentes à

<sup>27</sup> Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**.

<sup>28</sup> Id. **Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)**.

<sup>29</sup> Ver BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar incomum**; O sertão do Ceará na literatura do século XIX.

<sup>30</sup> NEVES, Frederico de Castro. **Imagens do Nordeste: a construção da memória regional**. Fortaleza: SECULT, 1994. (Coleção Teses Cearenses).

memória social que, por essa mesma razão, dão a idéia de unidade, homogeneização da região e almas nordestinas.

Pensar a história pelo viés da cultura é o que torna possível a análise dessa literatura cearense como uma representação espacial do sertão. Uma vez que a História Cultural, ou Nova História Cultural,<sup>31</sup> trouxe para o campo epistemológico da disciplina, a partir da década de sessenta, vários contatos com áreas afins, acabando por abrir um leque de objetos passíveis de análise histórica no âmbito cultural. Como afirma Chartier, o objetivo da história cultural é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.<sup>32</sup> Assim, a literatura analisada nesse estudo é uma produção cultural e tomada nesse aspecto como uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica. Nesse sentido, como diria Pesavento “[...] admiti-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa”.<sup>33</sup>

Portanto, este trabalho é pensado como mais uma mínima contribuição a história do Ceará e do Nordeste, pois quando se trata de estudos históricos as assertivas de Paul Veyne falam da clara e certa incompletude da análise geométrica do historiador.<sup>34</sup> Este trabalho pretende pôr em ênfase o *olhar* e a *imaginação*, detendo suas análises em passagens, trechos literários capazes de dar a plena sensação de uma viagem pelo espaço sertanejo, falas poderosas em criar uma sensibilidade espacial no leitor.

Quanto à estrutura do trabalho, constará de três partes. No capítulo I – *O sublime e o belo na paisagem alencarina do sertão cearense*, será analisada a construção paisagística sertaneja cearense na obra *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, buscando imbricar o momento nacionalista da produção do autor, sua formação intelectual e suas posturas político-literárias juntamente a sua leitura e sensibilidade sublime e bela do mundo natural sertanejo cearense. O capítulo II – *A imaginação material na paisagem da literatura da seca cearense*, tem como intuito investigar a paisagem dos literatos da seca cearense – *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo e *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, pensando esses homens de letras em sua dada condição de escrita e

<sup>31</sup> Ver HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (O Homem e a História).

<sup>32</sup> CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. p.16-17.

<sup>33</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2 ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 15.

<sup>34</sup> Paul Veyne afirma que a história possui uma “natureza lacunar” devido os temas serem subjetivos, ou seja, mesmo que inconscientemente, acabam sendo escolhidos pelos historiadores e, isso refletirá claramente na narração histórica, pois a importância dada algumas temáticas levará a criação de lacunas em outras, quer seja pelo interesse, quer seja pela falta de fontes para o trabalho historiográfico. No entanto, nem por causa das variadas lacunas deixa-se “(...) de escrever algo que se dá, ainda assim, o nome de história (...)”. Ver VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. 4 ed. Brasília: Ed. UNB, 1998. 27.

atrelados a um discurso da verdade presa ao olhar que os seduziram a uma leitura da natureza interiorana cearense a partir dos elementos naturais e suas correlações: terra, fogo, ar e água. Por fim, o capítulo III – *Leituras da tradição: o sublime, o belo e a matéria na paisagem sertaneja cearense*, se centralizará em estudar a consolidação da paisagem do sertão do Ceará nas obras *Aves de arribação* (1914), de Antônio Sales e *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* (1912), de Gustavo Barroso, a partir da retomada do enunciados e temas das distintas paisagens do sertão do Ceará já construídas pelas gerações de literatos anteriores, mas que foram remodelados, reafirmados e atualizados, acabando por compor a emergente paisagem do Nordeste.

## Capítulo I

### *O sublime e o belo na paisagem alencarina do sertão*

O intuito deste capítulo se constitui em analisar a construção da paisagem sertaneja cearense a partir da obra *O sertanejo*, publicada em 1875, sob autoria de José Martiniano de Alencar. Nessa construção se busca perceber o uso de elementos poéticos presentes numa sensibilidade relacionada ao Sublime e o Belo, assim como a representação do sertão alencarino como espaço da *luz*.

José de Alencar revelou a fonte de sua inspiração para escrita de *O sertanejo* logo nas primeiras passagens da obra, localizadas no primeiro capítulo, intitulado *O comboio*. Vê-se aí um ponto de partida para se pensar Alencar e sua obra:

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz da minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia.

A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações.

Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província.<sup>1</sup>

A memória de José Alencar se constituiu como o elemento impulsionador da obra *O sertanejo*, de 1875. Márcia Naxara afirma que o autor se valeu da “memória da infância como recurso que permite marcar a diferença e a distância entre o passado e o presente”.<sup>2</sup> Indo em busca de uma retomada ao passado, de uma experiência muito distante não só no tempo, mas também no espaço.

---

<sup>1</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2005. p.11.

<sup>2</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004. p. 239.

À época de produção da obra, o autor não mais vivia no campo. Alencar se tornara um homem citadino, radicado definitivamente na capital brasileira desde 1851: espaço da política nacional e das literaturas românticas européias. Essas primeiras passagens esclarecem o sentimento nostálgico do autor, ou seja, revelam saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter, certo desejo de voltar ao passado, talvez até mesmo por sua perspectiva de vida estar no fim.<sup>3</sup>

Nesse sentido, Alencar apresenta, de certa maneira, na trama um relato do espaço sertanejo fortemente impregnado por suas sensações da infância e de uma intimidade pessoal com o torrão natal, do tempo em que residia no interior cearense. Segundo Naxara, presenciase na obra alencarina “os significados registrados a partir da subjetividade do artista que constrói imagens também da subjetividade em que se considera, privilegiadamente, as sensações e sentimentos ambivalentes dos homens, da sua vivência e do seu imaginário”.<sup>4</sup>

Alencar escreve a obra num momento histórico do Brasil em que a formação da identidade nacional estava sendo pensada e, ao mesmo tempo, o vislumbre tímido de um ideal de *modernidade* estava se apresentando no que se constituiria, posteriormente, a *cidade Luz*, o Rio de Janeiro. Uma cidade que representava para Alencar – proveniente de Mecejana, interior do Ceará – o espaço mais civilizado da nação, com um princípio de vida urbano-industrial, com alguns movimentos da nascente indústria e dinâmico em sua essência cosmopolita, enfim uma cidade ilustrada, onde os debates intelectuais se davam de forma mais sistêmica e aprofundada. Alencar se percebia como parte desse espaço *civilizado* e *moderno*, foi daí que partiu seu discurso sobre o *Outro* espaço, o campo. Portanto, para pensar o sertão alencarino se faz necessário ter em mente esse contraste, provocado por um olhar citadino e que revela uma paisagem do campo, mais especificamente do sertão.

O romântico retorno ao passado do sertão, a partir da cidade, daria acesso às legítimas fontes da identidade individual, de Alencar, e nacional, para o Brasil. O afastamento, a distância do torrão natal seria condição *sine qua non* para construí-lo a *posteriori*. Uma vez que, segundo Raymond Williams, “raramente uma terra em que se trabalha [ou vive] é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação”.<sup>5</sup> Era importante criar a terra natal como lugar de origem em relação ao qual se estabelecia uma noção de

<sup>3</sup> José de Alencar era acometido de tuberculose desde novembro de 1848, tendo os primeiros sintomas de agravamento da doença em 1875. O autor faleceu de hepato-enterite em 12 de dezembro de 1877. Ver “Atestado de óbito de José de Alencar”. In: MENEZES, Raimundo de (Org.). **Cartas e documentos de José de Alencar**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977. p.181.

<sup>4</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX, p. 241.

<sup>5</sup> Ver WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 197.

pertencimento. Além disso, no discurso alencarino a exaltação, a descrição grandiosa da paisagem sertaneja se fazia necessário para traduzi-la. A verossimilhança se fez também presente nessa construção do sertão cearense, pois ela era a responsável por instaurar uma noção de exemplaridade que criava um vínculo simbólico estreito entre o texto e o público a quem ele se destinava.

Segundo Luciana Murari, Alencar constrói a paisagem a partir de um olhar civilizado, o que também pode ser percebido no seu discurso sobre o sertão cearense. Assim, a capacidade de contemplar, admirar e encontrar na natureza exuberante dos trópicos uma fonte de inspiração poética é exclusiva do homem civilizado, que se sentiria capaz de vencer as forças naturais, convertê-las a seu serviço e assimilá-las como fonte de criação poética.<sup>6</sup>

Contudo, por não viver as asperezas da natureza do agreste a obra concluída de Alencar, foi alvo de críticas em sua contemporaneidade e depois dela, no sentido de possuir traço marcante de um *absoluto idealismo*. Todavia, “ainda que o impacto da natureza sobre a sensibilidade tenha sido inerente ao talento do escritor, apenas através da própria literatura essa influência, obscurecida pela civilização, teria sido capaz de manifestar-se na escrita de Jose de Alencar”.<sup>7</sup> Enfim, o olhar de Alencar sobre o sertão cearense dependerá da sua cultura livresca, em especial das obras de cronistas e literatos americanos, assim como da literatura romântica francesa.

Como o sertão em Alencar foi construído a partir de uma perspectiva memorialística, possuía um ideal de reviver, evocar um passado distante, originário e puro de sua terra natal, intimamente vinculado a um período colonial, como no caso de *O sertanejo*, o século XVIII no interior nortista. A melancolia também se fez presente no sentido da formação de um sentimento de vaga e doce tristeza que o comprazia e que favorecia o devaneio e a meditação.

O enaltecimento do homem e da natureza são temas importantes para reviver esse passado na obra *O sertanejo*. O mundo natural – tomando por esse termo tudo que é relacionado aos aspectos geográficos, físicos, os elementos básicos da natureza (terra, água, fogo e ar), botânicos, faunianos, climatéricos, sonoros, odoríficos e celestiais – foi passível de um olhar capaz de construir uma perspectiva paisagística, nesse caso, um espaço específico, o sertão cearense.

Há na obra *O sertanejo*, uma exaltação das virtudes tropicais, pois Alencar como sendo um dos representantes do nacionalismo romântico se calcou numa valorização da

---

<sup>6</sup> MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira. 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p.122.

<sup>7</sup> Ibid.

paisagem e da natureza brasileiras como fonte de particularidade das letras nacionais. Assim, a visão romântica da relação homem e natureza, em Alencar, se constituía numa atitude contemplativa, comportando uma espécie de veneração com relação aos elementos da criação e que, ao adquirir grandeza na representação, tornam-se capazes de tocar a alma e o coração humanos, além da solidão, mesmo que eventualmente partilhada, fundamental à fruição estética.<sup>8</sup>

Sendo assim, podem-se pensar algumas questões norteadoras: como se deu a construção dessa paisagem? De que era composta essa primeira leitura romântica sobre o sertão do Ceará? É possível pensar outras paisagens? Essa paisagem constituiu uma identidade para a área?

Tentando responder a essas questões é que a análise se direcionará a passagens consideradas mais significativas quanto à descrição e/ou relação do homem com o mundo natural na obra *O Sertanejo*. Neste capítulo se alternarão, um pouco como no romance, as visões de conjunto resumidas, as cenas, ou análises detalhadas recheadas de citações, pausas, onde o autor comenta o que acaba de acontecer.

### *1.1 O romance e o romântico lançam um olhar sobre o sertão*

O século XIX foi o momento da formação de uma identidade brasileira. Diversos setores sociais tentaram instaurar uma possibilidade dessa identidade, isso não deixando de ocorrer perto das disputas políticas, ideológicas e intelectuais da época. Os discursos construtores de uma identidade do Brasil se entrecruzavam em temas de matizes distintas. Dentre elas, o movimento literário romântico foi mais uma voz a anunciar de que seria constituído esse Brasil.

Antônio Cândido<sup>9</sup> afirma que depois da Independência do Brasil, em 1822, a atividade literária se aliou num esforço de construção de um país livre, em cumprimento a um programa que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. Houve certa

<sup>8</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004. p. 251.

<sup>9</sup> Antonio Cândido de Mello e Souza estabeleceu um diálogo com os interpretadores do Brasil, próximo por exemplo de Sérgio Buarque de Holanda na Universidade de São Paulo a partir da década de 1930. Para Cândido “a Literatura do Brasil faz parte das literaturas do Ocidente da Europa. No tempo da nossa independência, proclamada em 1822, formou-se uma teoria nacionalista que parecia incomodada por este dado evidente e procurou minimizá-lo, acentuando o que haveria de original, de diferente, a ponto de rejeitar o parentesco, como se quisesse descobrir um estado ideal de começo absoluto”. Ver CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 1999.

“tomada de consciência” dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais declarada de escrever para a sua terra.<sup>10</sup>

Ainda segundo Antônio Cândido, esse nacionalismo artístico, presente em Alencar, foi fruto de condições históricas, em certos momentos, quase imposição de um Estado que almejava se formar, adquirir fisionomia, dantes constituído por povos desprovidos de autonomia ou unidade. O nacionalismo, teoricamente, independe do Romantismo, embora tenha encontrado nele o aliado decisivo. O autor, portanto, deixa claro que o Romantismo participou efetivamente do projeto de construção da nação brasileira:

O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa “despertar das nacionalidades”, em seguida ao empuxe napoleônico, encontrou expressão no Romantismo. Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*.<sup>11</sup> (Grifos do autor)

Nesse sentido, o Romantismo foi historicamente uma forma de expressão dos movimentos nacionalistas,<sup>12</sup> tendo sua emergência primeiramente na Europa. O estilo literário nasce e cresce no bojo de condições históricas bastante determinadas, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX: as grandes revoluções inspiradas pelo liberalismo, sobretudo a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial, que incrementou a indústria, o comércio e as grandes concentrações urbanas, *habitat* de uma crescente burguesia.<sup>13</sup> O Romantismo teve um significado enorme para a formação das identidades nacionais, como bem afirma Pereira:

Essas revoluções vão alterar profundamente as condições existenciais, do ponto de vista material e espiritual. Como as instituições políticas,

<sup>10</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000. (Literatura Brasileira: História e crítica). p. 26.

<sup>11</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000. (Literatura Brasileira: História e crítica). p. 15.

<sup>12</sup> Ver FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectivas, 1985. p. 23-50.

<sup>13</sup> PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. In: **Sitiénbus**, Feira de Santana, n. 14, p. 95-122, 1996, p. 100.

também o equilíbrio entre as nações se altera, propiciando a eclosão de fortes sentimentos nacionalistas. [...] Esses ideais, como não poderia deixar de ser, ultrapassam as fronteiras das metrópoles e chegam às colônias americanas, imprimindo também aqui os anseios libertários e nacionalistas, tão ao gosto romântico.<sup>14</sup>

Assim, encontra-se a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, como no Brasil. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular.<sup>15</sup> Segundo Cândido, o “Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil”.<sup>16</sup>

O autor ainda define uma relação entre o romance brasileiro e a sua tendência de construção do espaço nacional. Havia, nesse sentido, três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva. Por isso mesmo, o romance brasileiro tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território.<sup>17</sup> Cândido ainda comenta sobre esse projeto nacionalista a partir do romance:

[...] e como além de recurso estético foi um *projeto nacionalista*, fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país. A nossa cultura intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente. Basta relancear em nossa literatura para sentir a importância deste, mais ainda como instrumento de interpretação social do que como realização artística de alto nível.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. In: **Sitiénbus**, Feira de Santana, n. 14, p. 95-122, 1996, p. 100.

<sup>15</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. v. 2., p.15.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 99-100

Caminhava, paralelamente a esse projeto nacionalista artístico, um projeto nacionalista oficial com o intuito de construir uma identidade nacional, tendo à frente o IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O Brasil, em meados do século XIX, caracterizava-se por ser uma nação recém independente em que era “preciso criar uma idéia de homem brasileiro, de povo brasileiro, no interior de um projeto de nação brasileira”.<sup>19</sup> O projeto nacional seria a criação de um passado brasileiro do qual a nação pudesse se orgulhar e que lhe permitisse avançar com confiança para o futuro. Daí a criação dos Institutos Históricos e Geográficos a partir de 1838, os guardiões da história nacional. Analisando a formação desses institutos Schwarcz afirma que

a fundação do primeiro Instituto Histórico e Geográfico em 1838 responde também à lógica do contexto que segue à emancipação política do país. Sediado no Rio de Janeiro, o IHGB surgia como um estabelecimento ligado à forte oligarquia local, associada financeira e intelectualmente a um “monarca ilustrado”, e centralizador. Em suas mãos estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole europeia.<sup>20</sup>

Para Manoel Luís Salgado Guimarães<sup>21</sup>, era tarefa pensar o Brasil segundo os postulados próprios de uma história comprometida com o desvendamento do processo de gênese da Nação, a que tanto se entregavam os letrados reunidos em torno do IHGB. Alencar fazia parte desse grupo de letrados oriundos das elites do país e, por mais que não tivesse participado efetivamente da instituição, esteve vinculado a uma das linhas temáticas mais importantes dos estudos fomentados pelo IHGB para a construção de uma identidade nacional brasileira no século XIX: *a nova nação proposta se reconhece enquanto continuadora de certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa*.<sup>22</sup>

Esse reconhecimento se faz presente na obra alencarina, a tomar como exemplo *O sertanejo*. O autor descreve com pompas o capitão-mor de ordenanças Gonçalo Pires Campelo, ou seja, representante de uma estrutura militar do período colonial brasileiro e,

<sup>19</sup> REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 31.

<sup>20</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930). 5. reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 2004. p. 24.

<sup>21</sup> O professor Manoel Guimarães é um renomado historiador brasileiro, com ativa produção acadêmica das últimas décadas do século XX até o presente momento. O autor pensa as identidades nacionais a partir de outros referenciais, distintos dos de Cândido nos anos de 1930 e 1950. O IHGB se constitui em apenas mais uma possibilidade de criação e difusão do ideal de nacionalismo histórico do século XIX.

<sup>22</sup> GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, 1988. p. 5-27.

portanto, da presença milico-administrativa portuguesa na colônia. Um homem de traços muito próximos dos europeus, no qual honra e valentia cavaleiresca se sobrepunham.<sup>23</sup>

Schwarcz afirma que foi, portanto, no interior desse processo de consolidação do Estado Nacional, tão marcado por disputas regionais, que se constituiu com força um programa de sistematização de uma história oficial, no intuito de consolidar uma identidade nacional. Ao IHGB coube o papel de demarcar espaços e ganhar respeitabilidade nacional. Aos demais, a função de garantir as suas especificidades regionais e buscar definir, quando possível, certa hegemonia cultural.<sup>24</sup> Nesse sentido, o romantismo de Alencar em paralelo se incumbia da missão de descrever as especificidades regionais por meio do discurso literário.

Assim, os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira. E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis à consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor – coisas que não encontrou senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, uma vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios.

Esse sentido de missão em Alencar, como participante da construção de uma identidade nacional, talvez não só estivesse de acordo com a mentalidade dos intelectuais da época, mas também à sua própria história familiar. O próprio autor se reconhecia descendente de uma linhagem que participou de eventos importantes para a história nacional.

Em sua autobiografia, faz referências diretas a isso quando descrevia a sua residência – “a Chácara da Rua Maruí, nº 7”<sup>25</sup> – como espaço das discussões políticas e de asilo aos refugiados das revoluções de que participara seu pai. De lá saíram os planos da Revolução Parlamentar da Maioridade e a Revolução Popular de 1842.<sup>26</sup> Discutia-se nessas ocasiões a antecipação da maioridade do imperador D. Pedro II, então com apenas 14 anos, para que ele pudesse assumir o trono antes do tempo determinado pela Constituição. O principal objetivo era garantir a unidade do Estado imperial, abalada pelas constantes revoltas provinciais ocorridas na década de 1830, no período das Regências. O senador José Martiniano de Alencar, pai do romancista, era um dos principais líderes do Partido Liberal.

<sup>23</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.12-13.

<sup>24</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)**, p. 99-100.

<sup>25</sup> ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Campinas (SP): Fontes, 1990. p. 32-33.

<sup>26</sup> Ver SILVA, Daniel Pinha. **Como e porque sou moderno: o lugar do passado no pensamento crítico de José de Alencar**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Entretanto, Alencar ao retomar esse tema da família e dos eventos políticos, fixou um desgosto pessoal referente ao não reconhecimento dado ao pai: “[...] e todavia ninguém se lembrou ainda de memorar o nome do Senador Alencar, nem mesmo por esse meio econômico de uma esquina de rua”.<sup>27</sup> Portanto, talvez a sua participação na formação de uma identidade nacional estivesse vinculada a uma procura por um reconhecimento, pessoal e familiar, na história nacional.

Mesmo assim, esse sentido missionário presente em sua prática literária era, em grande medida, impedido de vôos mais altos em relação a um *absoluto idealismo*, do qual foi acusado Alencar. Segundo Cândido,

não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar. Por outro lado, favoreceu a expressão de conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas.<sup>28</sup>

Por isso, afirma Cândido, se de um lado o Romantismo trazia a água para o moinho do *eu*, ia de outro preservando a atitude de objetividade e respeito ao material observado, que mais tarde produziria o movimento naturalista. Como bem afirma Wilson Martins: “José de Alencar [fô]i, realista antes dos realistas e, por isso mesmo, realista entre os românticos”.<sup>29</sup> O realismo, aliás, é de todo romance, em todas as suas fases; pois o romance se constituiu sobretudo na medida em que aceitou, como alimentação da imaginação criadora, o cotidiano e a descrição objetiva da vida social.<sup>30</sup> Assim, Cândido complementa a sua idéia:

Esta exigência de realismo, que assinala a maior parte da novelística moderna, conduz, no Brasil, ao romance de costumes e ao romance regional, que dentro do Romantismo limitam o vôo lírico do eu, em proveito daquela consciência dos outros, que domina as concepções

<sup>27</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 32.

<sup>28</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**, v. 1. p. 26.

<sup>29</sup> MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira (1877-1896)**. v. 4. São Paulo: Cultrix; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977-78. p. 4.

<sup>30</sup> CANDIDO, Antonio. **Op. cit.**, v.2. p. 24

clássicas como a própria essência do decoro. Por isso, o romance, sob certos aspectos, serve de contrapeso ao individualismo, enriquecendo o panorama romântico, tão rico, na verdade, que dele sairá quase tudo o que temos realizado até agora.<sup>31</sup>

Portanto, seria ingênuo pensar José de Alencar como menos realista. “Quando se fala na irrealdade ou convencionalismo dos romancistas românticos, é preciso notar que os bons dentre eles, não foram irrealistas na descrição da realidade social, mas apenas nas situações narrativas”.<sup>32</sup> Assim a consciência social dos românticos imprime aos seus escritos esse cunho realista que provém da disposição de fixar literariamente a paisagem, os costumes, os tipos humanos. Este acentuado realismo estabelece no romance romântico uma contradição interna, um conflito por vezes constrangedor entre realidade e sonho.<sup>33</sup> Assim, essa literatura é então tomada como um documento específico, constituindo-se num ponto de vista de um autor baseado em suas experiências reais.

Nesse sentido, José de Alencar apreendeu, representou e filtrou o mundo (de forma ficcionante), por meio de sua memória, sensibilidade, sonhos e projetos, mas também tomando como referência a observação do mundo ao seu redor. Segundo Naxara, a busca pela verossimilhança

carrega em si o sentido daquilo que o romance pode ensinar e da sua eficácia na transmissão de valores e visões de mundo que podem, por exemplo, torná-lo mais atraente com relação à educação ética e moral que a transmissão de conhecimentos objetivamente dados, justamente por trabalhar com o que é interior aos homens, ou seja, suas paixões e sentimentos.<sup>34</sup>

Essa preocupação com a realidade, como afirma Peloggio, possibilita pensar um Alencar historiador, mas como sendo “um historiador à sua maneira”. Uma vez que a prática do literato era buscar nas crônicas históricas o elemento básico do passado colonial, a fim de que atue como pano de fundo na armação de seus romances. Assim convertendo os fatos nacionais em representação literária, de modo a dramatizar a história descrevendo a cena na

---

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**, v.2, p. 24.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>34</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX, p. 243.

qual se passaram os fatos mais importantes, e apresentando ao vivo seus personagens e sua decoração. Para Peloggio,

a imaginação, assim recobre a história partindo dos acontecimentos reais – a serem tratados quer pela aridez do documento (cartas, decretos, relatórios), quer pela linguagem figurada da obra poética. O que não impede o conhecimento do passado mediante uma das formas pelas quais se lhe representa o conjunto de eventos.<sup>35</sup>

José Martiniano de Alencar, partindo dessas práticas intelectuais e políticas, produziu uma vasta obra, sendo até mesmo considerado um dos maiores ícones da literatura romântica brasileira e o pai da literatura genuína do país. Seus escritos além de narrar os tipos brasileiros, também caracterizou amiúde as diferentes áreas do Brasil, em grande medida, o palco de seus romances.

A obra *O sertanejo*, publicada em 1875, foi um dos últimos romances do autor. Sua trama se desenrola no interior do Ceará, constituindo uma representação do modo de vida e dos tipos sertanejos. É importante lembrar Alencar como um autor diferenciado, devido a ter sido um dos primeiros literatos preocupados com a construção de um Brasil, de uma identidade nacional.<sup>36</sup> Assim, o olhar alencarino sobre as paisagens dos diferentes brasis se deu de forma particularizada, numa busca por uma apropriação das partes para depois compor um todo. O romântico sente a paisagem ligada a um panorama sendo, então, a escrita de Alencar uma tentativa de domar e ter poder sobre o que se dizia a respeito do sertão cearense.

Ao pensar esse sertão cearense Alencar centralizou o discurso num culto à natureza. Uma vez que o Romantismo a supervalorizava como um lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual. A natureza surgiu então como fonte de inspiração, inaugurada pelo francês ilustrado Rousseau – um grande influenciador da literatura romântica proveniente da Revolução Francesa –, para tratar de paisagens exóticas e incomuns.<sup>37</sup> Segundo Elvya Pereira<sup>38</sup>, esse Romantismo se apresentará como uma nova forma de perceber o mundo, em que se dinamiza e até mesmo se diviniza a Natureza. Essa nova

<sup>35</sup> PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. In: **ALEA**: Estudos Neolatinos, v.6, n.1, ISSN 1517-106X. 2004. p.83.

<sup>36</sup> Ver BORGES, Valdeci Rezende. Cultura, natureza e história na invenção alencarina de uma identidade da nação brasileira. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 51, p. 89-114, 2006.

<sup>37</sup> COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 7 ed. rev. e atual. v. 3. São Paulo: Global 2004.

<sup>38</sup> PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. In: **Sitiénbus**, Feira de Santana, n. 14, p. 95-122, 1996.

forma se converteu de um sentimento para uma idéia, um programa artístico ou um movimento histórico-cultural.

O tema da Natureza revela uma importância ímpar para pensar a paisagem. É a partir dela que se teve a perspectiva do pano de fundo das cenas, dos movimentos representados pela relação do homem com o mundo natural no sertão cearense. Como afirma Murari “a descrição da paisagem tornou-se um procedimento discursivo de grande importância para uma apropriação do território, sua representação e sua própria formação”.<sup>39</sup> Nesse sentido, continua a autora, “a natureza e a paisagem adquiriram na vida cultural latino-americana desde seu processo de independência política uma elevada dose de formalização, pois os intelectuais vislumbraram em sua representação mecanismos privilegiados de inserção na vida pública e de construção de suas versões da história nacional”.<sup>40</sup>

Essas questões são evidentes nas tramas românticas de José de Alencar, uma vez que possuíram como palco do enredo, de forma coordenada, diferentes áreas do país. Como por exemplo, *O Gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872) e *O Sertanejo* (1875), nas quais se retratava, respectivamente, o interior gaúcho, fluminense, paulista e cearense. Como foi dito anteriormente, o autor foi um dos primeiros literatos nacionalistas do país e para tentar retratar o Brasil “[...] buscou nas partes a compreensão do todo, já que se via [naquele momento] a nação como um organismo composto por diversas partes, que deviam ser individualizadas e identificadas”.<sup>41</sup>

Alencar, portanto, construindo narrativas em suas obras sobre determinadas regiões do país esteve vinculado a uma perspectiva interligada a noção de região. Para Silva, a “região só se entende, como parte de um sistema de relações que ela integra. Deve, portanto, ser definida por referência ao sistema que fornece seu princípio de identidade”.<sup>42</sup> Não é a toa que a escrita desses textos seja relacionadas a terceira fase do autor, a dos romances regionalistas. Nesse sentido, Alencar apresentará mais uma vez um dos traços característicos do Romantismo: “a palavra ser considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias”.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira, p. 70-71.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>41</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massananga; São Paulo: Cortez, 2001. p. 41.

<sup>42</sup> SILVA, Vera Alice Cardoso. Regionalismo: o Enfoque Metodológico e a Concepção Histórica. In: SILVA, Marcos A. (Coord.). **República em Migalhas**: história regional e local. São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1990. p. 43.

<sup>43</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, v. 1. p. 53.

No caso da construção de uma identidade para a região do então Norte do Brasil, Alencar escolheu para sua obra, *O sertanejo*, o próprio torrão natal, o interior do Ceará, como representante do espaço nortista, tributário de apenas uma das partes do seu projeto nacionalista brasileiro. O autor em sua autobiografia, *Como e porque sou romancista*, escrita apenas dois anos antes de *O sertanejo*, em 1873, confirma essa percepção do Ceará como representante do Norte. Uma vez que toma, em 1848, a construção da paisagem do Ceará a partir de uma memória de viagem. Segundo o autor, essa memória se originou da leitura dos cronistas coloniais, pelas quais “desenhavam-se a cada instante, na tela das reminiscências, as paisagens de meu pátrio Ceará”,<sup>44</sup> enfim, “cenas estas que eu havia contemplado com os olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense”.<sup>45</sup>

Essas lembranças provinham de Mecejana, lugar do seu nascimento, em 1829, próximo de Fortaleza, na Província do Ceará. Ainda na infância Alencar se transferiu com a família para o Rio de Janeiro, onde fez os estudos elementares e alguns preparatórios e onde o pai desenvolveria a carreira política. Foi para São Paulo em 1843, acabando por lá os preparatórios e cursando Direito, salvo o ano de 1847, em que fez o 3º ano na Faculdade de Direito de Olinda. Formado, começou a advogar no Rio de Janeiro e, logo em seguida, a escrever para o *Jornal do Comércio*.

Estava iniciada uma vida operosa e variada de advogado, jornalista, político, romancista e autor dramático. Foi redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* em 1855. Participou da política regional e nacional por várias vezes como deputado geral conservador pelo Ceará e, de 1868 a 1870, ministro da justiça; não conseguiu realizar a ambição de ser senador, devendo contentar-se com o título do Conselho dos Negócios e da Justiça.<sup>46</sup> Segundo Cândido, Alencar continuou ligado às suas funções de caráter público, não apenas como forma de remuneração, mas como critério de prestígio social. Havia também uma tendência associativa que vinculava os intelectuais uns aos outros, fechando-os no sistema de solidariedade e reconhecimento mútuos das sociedades político-culturais, conferindo-lhes um timbre de exceção.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**, p. 47

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>46</sup> Em maio de 1859, Alencar foi promovido a Consultor dos Negócios da Justiça, e, como consultor, com apenas trinta anos, recebeu o título de conselheiro. Ver MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar**: literato e político. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977. p. 368.

<sup>47</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, v.1, p. 222.

Na política regional alcançou o início das reivindicações nortistas quanto à seca que devastava a área entre 1877 e 1879. Contudo, não se pode atribuir-lhe um discurso mais apurado no sentido de participante efetivo da construção de um “discurso da seca”.<sup>48</sup> Entretanto, Alencar compunha a bancada nortista e encaminhava seus discursos em referência aos problemas climatéricos do momento. Nos pronunciamentos na Câmara – o único se a pesquisa não estiver ludibriada – referente à “Seca do Ceará”, Alencar pede claramente ajuda ao Império para “socorrer a provincia do Ceará flagellada pela secca”, prática essa das mais características e marcantes da constituição do discurso regional nortista, representada abaixo pela fala do deputado Alencar:

– Sr. Presidente, a câmara municipal da cidade da Fortaleza, da provincia do Ceará, justamente preocupada com os effeitos da secca e as consequencias que acompanhão esta calamidade, incumbiu-me de trazer á camara dos Srs. Deputados uma representação em que pede novas e mais enérgicas providencias para, se não obviar, ao menos attenuar a crise por que está passando aquella província.<sup>49</sup>

Além disso, nesse mesmo discurso político, Alencar esboçou certa solidariedade com os colegas deputados da bancada nortista quanto ao apoio de seu voto para a aprovação de medidas com o intuito de minimizar as conseqüências do flagelo da seca:

Vou concluir, e o farei dizendo que se nestas breves considerações não me referi ás outras provincias igualmente flagelladas pela secca, é poque ellas têm nesta camara tão ilustres representantes que elles não precisam do auxilio que lhes podia dar a minha fraca palavra (não apoiados); mas sabem que podem contar com todas as minhas sympathias e com o meu voto muito sincero.<sup>50</sup>

Contudo, Alencar não constituiu nem em sua atuação política e muito menos em sua obra literária um discurso aguerrido, repleto de denúncias e reivindicações em relação ao que, pouco depois da época destes seus discursos parlamentares, se constituiria num “problema do então Norte”: a seca. Nesse sentido, *O sertanejo*, de 1875, não deve ser considerado como

---

<sup>48</sup> Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de astúcia e de angústia**: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922). 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

<sup>49</sup> Discurso do deputado José de Alencar – **Annaes da Câmara**, sessão de 3 de agosto de 1877. Tomo III, p. 17.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.18.

constituente da literatura da seca. Não só pelos temas abordados fugirem do cânon do discurso da seca, como também por questões temporais. Segundo Albuquerque Júnior, a seca só se tornou um “problema” da região a partir da seca 1877-79, quando se deu a emergência do *discurso da seca*.<sup>51</sup>

Portanto a obra, *O sertanejo*, romance ao qual este capítulo analisará, remonta sua trama ao período de 1764. O autor narra uma história passada a mais de um século do seu presente, em 1875. A obra traça uma série de valores do sertão, mais especificamente da região de Quixeramobim, interior do Ceará. A idéia de honra, valentia, devoção religiosa, heroísmo, respeito, conhecimento da natureza, perspicácia, inteligência rudimentar – mas infalível no sertão – e lealdade perpassa todo o texto. Essas características irão marcar o sertanejo e a sertaneja nesse primeiro momento. Essa era a imagem áurea dessa figura central do sertão, que mesmo durante a seca conseguia viver das “vantagens naturais”, da natureza diversificada em que apenas um conhecedor das matas sabe extrair a sua subsistência cotidiana.

É nessa perspectiva que o personagem principal aparece como constituente da natureza, pois, “para Arnaldo todas essas meigas virgens do céu lhe eram irmãs; conhecia-as pela cintilação, como se conhece pelos olhos a menina faceira que se embuçou na sua mantilha azul. A cada uma saudava pelo nome, não o que inventaram os sábios, e sim o que lhe dera sua fantasia de filho do deserto”.<sup>52</sup> Assim, “para o sertanejo a floresta é um mundo, e cada árvore um amigo ou um conhecido a quem saúda passando. A seu olhar perspicaz as clareiras, as brenhas, as coroas de mato, distinguem-se melhor do que as praças e ruas com seus letreiros e números”.<sup>53</sup>

A obra mistura elementos místicos e religiosos na figura da personagem principal: Arnaldo um “sertanejo da gema”, como expressa o autor. Além disso, o texto trata de um romance utópico de um jovem vaqueiro e uma donzela, devido as personagens serem de classes sociais distintas. Arnaldo, quando menino era traquino e de índole naturalmente avessa à ordem e imposição. Na adolescência continua avesso à idéia de mando. Pois, a liberdade é o grande amor da sua vida, tanto que ao final da trama, tendo o respeito e admiração do capitão-mor Campelo, seu padrinho, poderia pedir a sua filha, D. Flor, em casamento como sempre desejara desde a infância. Contudo, a reflexão sobre o que lhe seria mais importante o levou a renegar o sonho amoroso, devido a liberdade ser sua maior paixão.

---

<sup>51</sup> Essas questões serão retomadas de forma mais sistematizada e aprofundada no *Capítulo II – A imaginação material na literatura da seca cearense*.

<sup>52</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.42.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 63.

O ideal de liberdade presente em Arnaldo talvez fosse proveniente do próprio Alencar urbanizado, ou seja, o autor criara uma representação de um espaço sertanejo da liberdade, um sertão que possibilitava o homem ser livre. Um espaço da pureza, dos campos e florestas abertos à exploração humana, um espaço da não-civilização, onde os códigos e regras sociais citadinas se faziam menos presentes.

Antes de mais nada, *O sertanejo* possui duas linhas temáticas: a da descrição da terra sertaneja revelada a partir de cenas particularmente expressivas relativas à paisagem das épocas de estiagem; a outra, um relato da paisagem nos períodos úmidos. O mundo natural, referido anteriormente, se comporta de maneira extremamente diferente quando interpelado por esses dois momentos climáticos, na verdade centrais para se fazer compreender a organização do espaço sertanejo na obra de Alencar.

O clima é um tema relevante na literatura nortista. A dicotomia seca/inverno é um elemento presente na *estética*<sup>54</sup> da paisagem do sertão composta por Alencar. Uma relação de alteridade capaz de potencializar sua visão romântica do torrão natal. Para o leitor fica o contraste de paisagens antípodas, conflito esse que abre espaço para pensar outras paisagens intermediárias.

Todavia, a ênfase do autor é centrada nas paisagens do sertão cearense da época benfazeja, em que o lúdico, até mesmo o idílico, se faziam presentes. A seca pode ser pensada na escrita de Alencar como elemento de verossimilhança, uma vez que a estiagem já era uma realidade do espaço nortista desde os tempos coloniais e não poderia deixar de compor a paisagística do sertão cearense.

Entretanto, o tema maior da obra é a representação do *sol*, na verdade, uma personagem principal da trama, acompanhada do seu oposto em termos semânticos, a *lua*. Assim, mais presente do que a dicotomia seca/inverno *O sertanejo* apresenta a dualidade Sol/Lua. As paisagens são construídas a partir desses temas centrais do discurso alencarino, calcado numa formação discursiva, respectivamente, *eufórica-diurna* e *melancólica-noturna*: na primeira perspectiva, o autor apresenta o dia e o sol como dinamizadores da paisagem sertaneja, capaz de criar uma sensibilidade expressa em alegria, vida, e também, paradoxalmente, como em dor, tristeza, morte; na segunda, Alencar percebe a noite e a lua como representantes do marasmo, medo, fim de uma expectativa, da tristeza, sombra e

---

<sup>54</sup> Esse termo é empregado na percepção de Edmund Burke, ou seja, um estudo dos juízos por meio dos quais os seres humanos afirmam que determinado objeto artístico ou natural desperta universalmente um sentimento de beleza ou sublimidade. Ver BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas (SP): Papirus; Ed. Universidade de Campinas, 1993.

escuridão. Todavia, essas percepções do autor dependem e variam em sua essência de acordo com momentos climáticos já referidos – seca e inverno.

O romance e o romântico lançam um olhar capaz de construir uma narrativa presa às idéias do sublime e do belo, devido o discurso de Alencar ter sido perpassado pela sua formação literária. O autor em sua autobiografia, *Como e porque sou romancista*, apontou quais eram as leituras de sua época, dentre elas estariam as obras dos seguintes autores europeus e americanos: François-René de Chateaubriand (1768-1848), Walter Scott (1771-1823), Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (1788-1856), George Gordon Byron (1788-1824), James Fenimore Cooper (1789-1851), Alphonse Marie Louise Prat de Lamartine (1790-1869), Alfredo Vigny (1797-1863), Alexandre Dumas, o pai (1802-1870), Victor Hugo (1802-1885), Frederico Soulié (1800-1847), Eugène Sue (1804-1857). Além da leitura da obra dos ilustrados Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Voltaire (1694-1778), os principais enciclopedistas ilustrados Denis Diderot (1713-1784) e Jean D'Alembert (1717-1783), e do liberal François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715).<sup>55</sup>

Essa relação de autores e datas é importante não para iniciar uma análise literária comparativa da obra *O Sertanejo* e as obras lidas por Alencar, mas para perceber o momento da construção das obras desses autores que serviram de referência na leitura de mundo de José de Alencar. As informações esboçadas sobre o período em que viveram os autores-fonte de Alencar demonstram uma centralidade no século XVIII e XIX. Momento esse fundamental para o surgimento do romantismo e do iluminismo, dois movimentos que andaram lado a lado no tempo, almejando construir a nação e os ideais universais de liberdade, fraternidade e igualdade.

Além disso, as idéias sobre o Sublime e o Belo também foram sistematizadas nesse período. Edmundo Burke, filósofo anglo-irlandês, viveu entre os anos de 1729 e 1797, escrevendo a sua principal obra *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful – Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo* – em 1757. Constituiu-se num crítico dos excessos da Revolução Francesa, apresentando essa leitura em sua obra de 1790, intitulada *Reflexões sobre a revolução da França*. Burke manteve contato com a literatura iluminista e também foi lido pelos ilustrados. Dentre eles o próprio Immanuel Kant, reconhecidamente influenciado em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, pelo conceito de sublime de Edmund Burke.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Ver ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**.

<sup>56</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p. 7.

As fontes filosóficas e estéticas foram renovadas entre os autores românticos lidos por Alencar como afirma Benedito Nunes:

No movimento romântico, que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, quando num período de cronologia oscilente, verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e recriaram-se veios mágicos, míticos e religiosos.<sup>57</sup>

Essa renovação também se refletiu numa proximidade com Kant e suas concepções acerca do juízo do Homem para com o mundo natural. Nesse sentido, tem-se aí a importância de se analisar essas idéias do sublime e do belo a partir de Edmund Burke, um dos autores-fonte de Kant nesse aspecto. Ora, deve-se então concluir que àqueles literatos lidos por Alencar tinham contato com as idéias sobre o sublime e o belo, uma vez que viveram, leram e produziram os clássicos românticos e filosóficos de cunho iluminista e nacionalista. Assim, Alencar, por intermédio de sua cultura livresca, tentou instaurar as sensações do sublime e do belo na paisagística do sertão cearense ao trabalhar elementos temáticos que são as fontes ou causadores das idéias do Sublime e do Belo, provenientes de uma sensibilidade universal, inculcada no Homem universalizado iluminista.<sup>58</sup> Para iniciar o estudo a partir dessas idéias faz-se necessário ter em mente que a percepção humana em relação ao sublime e ao belo segundo Edmund Burke está ligada ao *gosto*. O autor afirma que os homens possuem gostos diversos, mas que há também *princípios do gosto*. Sendo estes responsáveis por instaurar uma sensibilidade, uma imaginação e um juízo do homem para com os objetos exteriores.<sup>59</sup>

Assim, para Burke, “aquilo que parece ser luminoso para um olho deverá parecê-lo também para outro” e mais, “os prazeres e as dores que cada objeto incita em um homem devem ser os mesmos em todos”.<sup>60</sup> Para concluir tais afirmações o autor se vale de diversos exemplos, sendo um deles a discussão sobre agradabilidade das coisas – todos os homens ao experimentar algo do doce sentem uma sensação agradável, contudo, o mesmo não ocorre com um objeto azedo. Para lançar as bases filosóficas de um *gosto* universal Burke se contrapõe a percepção do *hábito* como provocador de “muitos desvios quanto aos prazeres ou

<sup>57</sup> NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectivas, 1985. p. 52.

<sup>58</sup> Ver CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas, SP: UNICAMP, 1992.

<sup>59</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p. 21-23.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

dores naturais relacionados aos vários gostos existentes”. Pois, assim seria pensado que “os homens são guiados por diferentes princípios no que concerne às relações de quantidade ou ao gosto das coisas”, e, portanto, aí se diria que o gosto não se discute.<sup>61</sup>

Ora, para pensar os princípios de uma sensibilidade universal o esforço de Burke se dava em encontrar certo padrão nos sentidos que se dá as coisas: “[...] Todos os homens conservam uma memória suficientemente vívida das causas naturais e originais dos prazeres para que possam reportar a esse padrão todas as coisas oferecidas aos seus sentidos e por eles pautar suas sensações e suas opiniões”.<sup>62</sup> Portanto, para o autor, no que diz respeito à imaginação o princípio do gosto é o mesmo para todos os homens, variando apenas quanto ao grau, pois as causas do gosto podem se dar de uma sensibilidade inata maior ou de uma observação mais atenta e prolongada do objeto.<sup>63</sup>

Alencar trabalhou com temas de uma sensibilidade universal e mais, estabeleceu um imaginário quanto à paisagem sertaneja cearense, nascida da dor ou do prazer proveniente das propriedades dos objetos naturais narrados. A dor e o prazer, segundo Burke, são fundamentais para a percepção do sublime e do belo. Sendo a dor muito mais próxima de uma sensibilidade sublime e o prazer do belo. Todavia, o autor deixa claro que essas esferas podem se combinar e, assim, variar dependendo das situações de dor e de prazer. Na obra *O Sertanejo*, como comentado anteriormente, Alencar buscava a verossimilhança e, segundo Burke, o imaginário encontra prazer na semelhança, na tentativa de imitação do original. Uma vez que o “espírito humano experimenta uma alegria e uma satisfação inatas muito maiores em encontrar semelhanças do que em procurar diferenças, porque, compondo-as, produzimos novas imagens, unimos e criamos, ampliamos nossa reserva de idéias”.<sup>64</sup> (Grifo do autor)

Contudo, Burke apresenta uma diferenciação entre o *prazer positivo*, fonte do belo e o *deleite*, causa do sublime:

As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma idéia de dor e perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma idéia de prazer positivo. Chamo de *sublime* tudo que incita esse deleite. As paixões pertencentes à autopreservação são as mais fortes de todas.<sup>65</sup> (Grifo do autor).

<sup>61</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p. 24.

<sup>62</sup> Ibid., 26.

<sup>63</sup> Ibid., p. 30.

<sup>64</sup> Ibid., p. 26.

<sup>65</sup> Ibid., p. 58.

Nesse sentido, a paisagem alencarina se compõe de um olhar sobre o sertão cearense que possui receptividade porque, como afirma Burke, o prazer na semelhança é aquele que mais encanta a imaginação. Entretanto, o princípio desse conhecimento é extremamente circunstancial, uma vez que depende da experiência e da observação. Assim, a circunstância de Alencar ao construir uma paisagem do sertão é a da leitura romântica nacionalista, em busca do prazer e da dor imanente neste espaço, uma vez que se baseou na sua experiência e observação do sertão nos tempos da seca e do inverno.

O meio utilizado por Alencar, a literatura, para descrever a paisagem sertaneja é importante no sentido de que, segundo Burke, a palavra possui equiparação, senão certo privilégio, com relação aos objetos naturais ou artificiais para se pensar sobre as formas sublimes e belas. O teórico diz que as palavras nos afetam de uma maneira muito diferente do que o fazem os objetos naturais ou a pintura e a arquitetura. Contudo, as palavras são tão capazes de incitar as idéias da beleza e do sublime quanto àqueles objetos e às vezes com poder muito maior do que qualquer um deles.<sup>66</sup> Para Burke, a palavra possui três grandes efeitos no espírito do ouvinte: “o primeiro é o *som*; o segundo, a *imagem* ou representação da coisa significada pelo som; o terceiro é a *afecção* da alma causada por um dos dois anteriores ou por ambos”.<sup>67</sup> A literatura, portanto, produz essas afetações no espírito do leitor porque se baseia na palavra, pois a leitura, mesmo silenciosa, produz som na intimidade de quem lê.

A noção de paisagem é importante para essa interpretação do espaço sertanejo por que sendo Alencar um escritor, a descrição narrativa forneceu-lhe o símile textual do efeito pictórico, assim o autor construiu paisagens “conscientemente concebidas para expressar as virtudes de uma determinada comunidade política ou social”.<sup>68</sup> Não apenas isso, mas também a própria criação simbólica dos espaços dessa determinada comunidade. Assim, como afirma Naxara a partir de sua leitura cultural e histórica contemporânea sobre o nacionalismo romântico do século XIX,

a construção da paisagem como forma de construção da nação, a ênfase a aspetos emblemáticos da natureza brasileira, por meio dos quais se procurou dar um sentido, de preferência original, delimitaram-se valores éticos e morais, inauguraram-se padrões estéticos que construíram os lugares privilegiados e simbólicos de representação da nação e da nacionalidade.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.169.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>68</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 26.

<sup>69</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX, p. 298-299.

A paisagem sublime e bela do sertão cearense emergiu a partir de Alencar, em sua historicidade, como uma construção social. Parafraseando Claval, “na verdade a invenção da paisagem testemunha uma estetização, isto é, um refinamento pelas elites cultas, da relação com o meio ambiente”.<sup>70</sup>

Ainda em referência ao discurso romântico e sua relação com o mundo natural, Alencar não foge do padrão da estética literária: o autor deixa claro o seu sentimento de fraqueza e mesquinhez perante a natureza sublime e bela do Brasil. Como afirma Naxara: “essas representações do Brasil e dos brasileiros cunhadas na segunda metade do XIX, provocam sobretudo admiração e assombro, um sentimento de resignação e diluição e, mesmo, de sujeição do indivíduo face à grandiosidade daquilo que parece ultrapassá-lo e exceder o seu entendimento àquilo que, de alguma forma, o contém”.<sup>71</sup> (Grifo da autora)

Alencar, em uma passagem referente à fundação da *herdade*, demonstra o quão a natureza é maior que o homem, fazendo-o venerá-la: “Na ocasião da derrubada, sua majestosa beleza [da frondosa oiticica] moveu o fazendeiro a *respeitá-la*, destinando-a a ser como que o lar indígena da nova habitação fundada nesses ermos”.<sup>72</sup> (Grifo meu). Esse mesmo respeito e reverência para com a natureza explica o nome dado à *herdade*: “Na frente elevava-se no terreiro, a algumas braças da estrada, a frondosa oiticica, donde viera o nome da fazenda. Esse gigante da antiga mata virgem, que outrora cobria aquele sítio”.<sup>73</sup>

Nesse sentido, interessa pensar essa produção das paisagens n*O sertanejo*, a fim de compreender a identidade nortista em formação durante o século XIX. Portanto, situar historicamente a paisagem é pensar seu sentido, o porquê da sua criação, suas funções e momentos. Alencar, como foi dito anteriormente, esteve preso a formação discursiva da identidade nacional brasileira e da corrente romântica no século XIX. Para melhor traduzir aquela identidade sertaneja se valeu da representação dos mitos e lembranças do torrão natal. Segundo Schama, esses mitos e lembranças “partilham duas características comuns: sua surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos”.<sup>74</sup>

Além disso, para Alencar a literatura era a linguagem privilegiada, senão a apropriada, para construir essa identidade. Em uma das passagens de *O sertanejo* isso se torna bem perceptível. Em certo momento da narrativa, o autor descreve o ato do *olhar* de uma de suas

<sup>70</sup> CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. (Coleção Geografia Cultural). p. 59.

<sup>71</sup> Ibid., p. 14-15.

<sup>72</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.30.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**, p. 26.

personagens e ao mesmo tempo deixa transparecer uma impossibilidade do pintor, artista plástico, dar conta de tal imagem dada pela visão:

D. Flor, abriu as gelosias da janela e divagou os olhos pela floresta, que arreava-se então de toda a sua pompa vernal com a estação das águas. Naquele extenso painel de verdura, cada árvore debuxava-se com uma forma e um matiz diverso. Viam-se todos os moldes da arquitetura desde a coluna e a pirâmide até a cúpula e o zimbório. *O pincel do mais fino colorista não imitaria a gradação daquela admirável palheta desde o verde negro do jacarandá até o verde gaio do espinheiro.*<sup>75</sup> (Grifo meu)

Assim, o discurso alencarino inaugurou um *doce sertão* nortista, tomando como base a sua memória e formação romântica nacionalista. O seu sertão é a representação do Sublime e do Belo, ou seja, da *dor* e do *prazer*. Há incrustado nele a relação paisagem e identidade nacional, uma vez que, como afirma Schama, “a identidade nacional, só para mencionar o exemplo mais óbvio, perderia muito de seu fascínio feroz sem a mística de uma tradição paisagística particular: sua topografia mapeada, elaborada e enriquecida como terra natal”.<sup>76</sup>

As relações estabelecidas entre o homem e o mundo natural criam os espaços. Por mais que o homem, no caso o sertanejo, não componha a paisagem, a espacialidade se constitui pelo olhar, mesmo distante, do próprio autor sobre um *lugar*<sup>77</sup> (sertão cearense) a ser eleito como palco da trama literária. Enfim, não se procura aqui a relação homem e mundo natural pela perspectiva de unicamente pensar a aparição do sertanejo na paisagem e seu contato com os elementos naturais. Esse mundo natural ao ser descrito pelo autor já institui uma relação da natureza com a cultura, uma vez que o olhar é perpassado por esta, sendo assim capaz de produzir uma dada espacialidade.

Pensando então essas características mais relevantes para este capítulo, como a apresentação do autor, José de Alencar, e sua obra, *O sertanejo* (1875), torna-se possível agora uma leitura balizada da obra. As análises temáticas se darão em referência à constituição da paisagem cearense nessa perspectiva romântico-nacionalista, sob os auspícios do Sublime e do Belo.

<sup>75</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 217.

<sup>76</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**, p. 26.

<sup>77</sup> Certeau conceitua o lugar com “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 201.

## 1.2 A Luz e suas paisagens

Assomando sobre o capitel da floresta erguida no oriente como o pórtico do deserto, o sol coroadado da magnificência tropical dardejava o olhar brilhante e majestoso pela terra, que se toucara de toda sua louania para receber no tálamo da criação ao rei da luz.<sup>78</sup>

Na obra *O sertanejo o sol* possui um papel de destaque na produção da paisagem do sertão cearense. A relação desse *rei da luz* com outros elementos do mundo natural dinamiza a paisagem, dando a ela movimentos e a transformando num espaço simbólico, repleto de sensibilidade. A paisagem assim  perpassada pelo que foi denominada anteriormente de formação discursiva *eufórica-diurna*. A euforia se daria pelos movimentos capazes de mudar os cenários descritos e dot-los de características diferenciadas, tomando o dia como o momento propício a essa atividade de mutação. O dia, metaforicamente representado pela luz, marcava a temporalidade da trama de *O sertanejo*, aliando-se a isso, uma predominância do sol e seus efeitos na constituição da paisagem alencarina do sertão.

O poder dado ao sol por Alencar torna-o sublime, assim como pela sua proporção e luz brilhante, ofuscante aos olhos mais insistentes. Por isso o olhar do sol foi representado como brilhante e que a tudo encobria pela sua grandiosidade e magnificência. Há uma reverência e um sentimento de pequenez diante do *rei da luz*. Em uma análise centrada nas noções de paisagem percebe-se que o astro constituía a personagem principal da obra. A sua presença constante possuía significados variados que foram geralmente utilizados por Alencar como fonte de sublimidade e beleza.

Outro papel do sol na obra *O Sertanejo*  seu significado temporal na trama. Alguns capítulos começam e terminam sua narrativa descrevendo os momentos de aparição do astro: “O sol transmontara”<sup>79</sup>; “O sol descambava”<sup>80</sup>; “Tinha nascido o sol”.<sup>81</sup> Isso revela, em grande medida, o interesse do autor em reforçar um dos marcos das práticas sertanejas quanto a contagem do tempo através da observação dos astros: “Era por frmosa manhã de dezembro, a terceira que raiava depois da chegada do fazendeiro  sua casa da *Oiticica*.”<sup>82</sup>

<sup>78</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 66.

<sup>79</sup> Ibid., p. 129.

<sup>80</sup> Ibid., p. 146.

<sup>81</sup> Ibid., p. 217.

<sup>82</sup> Ibid., p. 66.

A aurora é outro recurso discursivo para caracterizar o papel do sol na paisagem como iluminador, aquele que retira o sertão das *trevas* pois, “[...] ao fluxo da *luz*, que sobe e a inunda como a corrente de um rio caudal, aquela zona ensombrada vai rapidamente imergindo-se nos esplendores da aurora”.<sup>83</sup> Também perceptível em outro trecho: “Já o crepúsculo da manhã começava a bruxulear as formas indecisas das árvores, que todavia ainda flutuavam pela várzea como visões noturnas embaçadas em alvos crepes”.<sup>84</sup>

Esse esplendor é capaz de animar os lugares e transformá-los, por exemplo, em espaços fecundos: “com a irradiação da manhã derrama-se a aura que anima a solidão. Dessa terra combusta por longo e abrasado estio, já reçumam os viços que anunciam a poderosa expansão de sua fecundidade”;<sup>85</sup> O surgimento da luz solar cria outra sensibilidade sobre o espaço sertanejo pois, “a frescura deliciosa das manhãs serenas do sertão no tempo do inverno derramava-se pela terra, como se a luz celeste que despontava trouxesse da mansão etérea um eflúvio de bem-aventurança”.<sup>86</sup>

Alencar ao descrever o raiar de uma formosa madrugada faz referência as *cores* fontes de uma sensibilidade do belo: “Os primeiros vislumbres desmaivavam no céu *azul* denso das noites dos trópicos; e para as bandas do nascente já estampavam-se os toques *diáfanos* e cintilantes da *safira*”.<sup>87</sup> Segundo Burke, a beleza se encontra nas cores claras e puras, não devendo ser fortes. Para o autor, as que parecem mais adequar-se melhor à beleza são as de tons mais delicados: verdes claros, azuis suaves, brancos esmaecidos, vermelhos rosados e violeta.<sup>88</sup>

Portanto, o sol produz os efeitos sublimes e belos ao mesmo tempo na paisagem sertaneja: “Aos primeiros raios que partiam do Oriente e se desdobravam pela terra como uma vaga de luz, a natureza, rorejante dos orvalhos da noite, expandiu-se em toda a sua pompa tropical”.<sup>89</sup>

A luz é importante no relato alencarino porque é por ela que se dá a percepção das cores da paisagem. Segundo Burke, todas as cores dependem da luz. A *luz* é o oposto das *trevas* e se torna capaz de gerar um sentimento sublime devido ser acompanhada de outras circunstâncias além de sua mera faculdade de mostrar objetos. Para o autor, “a luz, em si mesma é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão

<sup>83</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 66.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>88</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.123.

<sup>89</sup> ALENCAR, José de. **Op. cit.**, p. 146.

forte nada pode ser sublime”.<sup>90</sup> Todavia, uma luz como a do sol, incidindo diretamente sobre os olhos, uma vez que subjuga esse sentido, constitui uma idéia extremamente grandiosa e, portanto, sublime.

Apresentado assim a importância do sol e seus efeitos na paisagem alencarina como capazes de gerar o sublime e o belo, se analisará como essa imagem do sertão cearense da *luz* foi construído por Alencar em decorrência dos diferentes momentos climáticos na área, ou seja, a seca e o inverno.

### 1.2.1 A estiagem: visões sublimes

Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto, como chamavam poeticamente os indígenas.<sup>91</sup>

A estiagem revela sua potencialidade no mundo natural de forma devastadora, criando um espaço lúgubre, como anuncia Alencar: “a chapada, que os viajantes atravessavam neste momento, tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões em tempo de seca”.<sup>92</sup> A paisagem seca tem em sua essência uma referência à *dor*, sendo assim, segundo Burke, capaz de produzir uma sensibilidade sublime.

A seca, portanto, desola uma terra que em sua essência possui vida, alegria e beleza. O tom nostálgico perpassa o texto ao se descrever a situação do mundo natural: “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”.<sup>93</sup> Assim, “ao longo do caminho, de um e outro lado, alvejavam, entre as maravilhas dos ramos queimados pelo sol, as ossadas dos animais que já tinham sucumbido aos rigores da seca”.<sup>94</sup> Alencar continua a descrever os efeitos da estiagem na paisagem:

---

<sup>90</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.86.

<sup>91</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 14.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid., p. 15.

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 de 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.<sup>95</sup>

A referência à morte ainda mais potencializa a dor. *Morte e dor* caminham lado a lado com o *terror*, construindo uma paisagem geradora de medo, pois se tratava de um espaço morto e, portanto, inapto a sobrevivência humana. Com bem afirma Burke, “as idéias de dor, e acima de tudo, as de morte causam uma impressão tão profunda que, enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror”.<sup>96</sup> Além disso, para o autor, medo ou terror, que é uma percepção da dor ou da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência proporcional à proximidade da causa e à fragilidade do indivíduo.<sup>97</sup>

A morte também é representada pelos animais, ao tomar como exemplo a queda do gado durante a seca. A morte do boi e da vaca gerava grande comoção, devido esses animais serem um símbolo do espaço sertanejo, uma vez que “[...] 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 luar”.<sup>98</sup> O gado compõem assim a paisagem morta: “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”.<sup>99</sup> Para reforçar essa idéia Alencar se valeu de certas imagens-força de sublimidade, como a própria referência ao *escuro* quando trata dos *espectros* e sua relação com a *morte*: “Verdadeiros espectros, essas carcaças que se movem ainda aos últimos arquejos da vida [...]”.<sup>100</sup>

A melancolia toma conta do relato ao se lembrar dos animais que tomavam conta e davam movimento à paisagem interiorana: “Estes ares, em outra época povoados dos turbilhões de pássaros loquazes, cuja brilhante plumagem rutilava aos raios do sol, agora

<sup>95</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 14.

<sup>96</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.71.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>98</sup> ALENCAR, José de. **Op.cit.**

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

ermos e mudos como a terra, são apenas cortados pelo vôo pesado dos urubus que farejam carniça”.<sup>101</sup> Nessa passagem do discurso alencarino se pode perceber várias características sublimes. Dentre elas se percebe sublimidade, segundo Burke, como uma dor causadora do *deleite*, uma vez que “[...] a melancolia, o abatimento, o desespero e muitas vezes o suicídio são conseqüências da nossa visão sombria das coisas quando nesse estado de relaxamento do corpo”.<sup>102</sup>

Outros aspectos sublimes dessa paisagem sertaneja alencarina estariam presentes nas referências feitas aos “urubus”, animais sombrios, de plumagem escura, relacionados à morte, ao medo. Como também a citada “carniça”, uma vez que os odores provenientes do mau cheiro gerariam uma dor moderada, devido serem desagradáveis.<sup>103</sup> A estratégia prossegue na tentativa de envolver o leitor na comoção para com uma terra quase desfalecida: “quem pela primeira vez percorre o sertão nessa quadra, depois de longa seca, sente confranger-se-lhe a alma até os últimos refolhos em face dessa inanição da vida, desse imenso holocausto da terra”.<sup>104</sup> O discurso vai recrudescendo para sensibilizar mais o leitor em relação à situação calamitosa:

É mais fúnebre do que um cemitério. Na cidade dos mortos as lousas estão cercadas por uma vegetação que viça e floresce; mas aqui a vida abandona a terra, e toda essa região que se estende por centenas de léguas não é mais de que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o sepulcro da própria criação.<sup>105</sup>

A paisagem seca presente em *O Sertanejo* se constituiu numa representação de um espaço morto, propício a desastres, como por exemplo, a *queimada*: “O incêndio, causado por alguma queimada imprudente, propagava-se com fulminante rapidez pelas árvores mirradas que não passavam então de uma extensa mata de lenha”.<sup>106</sup> A situação narrativa quanto à queimada foi potencializada a partir criação do medo: “A labareda, como a língua sanguinolenta da hidra, lambia os galhos ressequidos, que desapareciam tragados pela fauce hiante do monstro”.<sup>107</sup> Para tanto, Alencar fez uso da *metáfora da serpente* no momento em que descrevia o alastramento do fogo para imprimir *terror*, aspecto essencialmente sublime.

<sup>101</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 14.

<sup>102</sup> BURKE, Edmund. . *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p.140.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.92-93.

<sup>104</sup> ALENCAR, José de. *Op.cit.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>107</sup> *Ibid.*

Para muitos indivíduos (leitores), a serpente é tida como um dos animais mais asquerosos, medonhos e perigosos da natureza: “No seio do denso pegão do fumo, que já submergia toda a selva, reboitava-se o incêndio como um ninho de serpentes, que se arremetiam furiosas, enristando o colo, brandindo a cauda, e desferindo silvos medonhos”.<sup>108</sup>

Outro elemento sublime apresentado por Alencar durante a descrição da queimada se fez presente em relação ao *som*. Burke afirma que os sons podem gerar o sublime quando muito alto, capaz de intimidar a alma, aturdindo e perturbando a imaginação do homem,<sup>109</sup> ao mesmo tempo esse som deu à paisagem sertaneja da seca uma idéia de movimento, dinamismo, veja-se a passagem abaixo:

Ao mesmo tempo parecia que a tormenta percorria a floresta e a devastava. Ouvia-se o mugir o vento, agitado pelo ressolho ardente e ruidoso das chamas; um trovão soturno repercutia nas entranhas da terra, e cada instante, no meio do constante estridor da ramagem, reboavam com os surdos baques dos troncos altaneiros os estertores da floresta convulsa.<sup>110</sup>

Assim se visualiza em Alencar vários elementos fonte de sublimidade durante a sua descrição da paisagem da seca. Enfim, tratou-se de uma representação de um espaço da tragédia da seca, espaço de uma dificuldade há muito já sabida sobre o sertão nortista. Sendo assim, mais perturbadora porque se aproximava da realidade da área, portanto, o seu poder de sublimidade foi maior. O sol nesse momento apresenta seu perfil sublime, pois sua relação com restante do mundo natural gerava medo, dor e a até mesmo a concretização de uma sensibilidade calcada na *autopreservação*, para Burke a base sentimento de sublimidade no imaginário humano.

É importante também perceber que essas passagens sobre a paisagem seca do sertão se localizam na parte inicial da obra, o primeiro capítulo do volume I, *O Comboio*. Isso não se dá de forma ingênua. Tratou-se de uma estratégia discursiva do autor para poder enaltecer posteriormente o que viria a ser o “verdadeiro” sertão: espaço da beleza. As descrições de Alencar vão tendo esse tom lúgubre. A terra em desfalecimento possui um valor simbólico enorme para se pensar o sertão nortista e seus problemas decorrentes da irregularidade climática da área. O leitor fica estarecido perante a situação desse sertão trágico e por esse estarecimento o sentido sublime se realça ao pensar o espaço sertanejo.

---

<sup>108</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 19.

<sup>109</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.88-89.

<sup>110</sup> ALENCAR, José de. **Op. cit.**

### 1.2.2 Espaços da resistência: várzeas e serras

A paisagem alencarina também é representada por espaços resistentes aos períodos de estiagem. Esses espaços, compostos pelas várzeas e serras, conteriam a essência do sertão, pois a vida neles nunca deixara de existir. Há neles um poder numinoso de regeneração ao menor contato com a água, como também um poder de resistência às secas, mesmo as mais prolongadas. São espaços que durante a estiagem apresentam vestígios de um tempo benfazejo, como afirma Alencar: “Das torrentes caudais restam apenas os leitos estanques, onde se percebe mais nem vestígios da água que os assoberbava. Sabe-se que ali houve um rio, pela depressão às vezes imperceptível do terreno, e pela areia alva e fina que o enxurro lavou”.<sup>111</sup>

A várzea seria um espaço revelador das virtudes cearenses, como a *sobriedade* e *perseverança*, segundo Alencar, espaço que luta contra as intempéries climáticas:

É nos estuários dessas aluviões do inverno, conhecidos com o nome de várzeas, onde se conserva algum vislumbre da vitalidade, que parece haver de todo abandonado a terra. Aí 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 do céu uma só gota de orvalho, estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança.<sup>112</sup>

Outra passagem reforça essa idéia sobre a várzea como espaço da resistência: “Do lado oposto, oculto por uma grande touça de carnaúbas, o massapé fazia um ressalto, formando uma coroa no alagadiço da várzea. Ali crescia entrelaçado com os estípes das palmeiras, um arvoredo viçoso *apesar da estação*, e que abrigava sob a rama verdejante uma choça de pegureiro”.<sup>113</sup> (Grifo meu)

A descrição das serras na paisagem alencarina esteve ligada a construção do espaço onde habitavam as personagens da trama *O sertanejo*, segundo Alencar “a morada da *Oiticica* assentava a meio lançante em uma das encostas da serra”.<sup>114</sup> Talvez, para o autor, *A herdade* deveria ser mesmo próxima da serra. Uma vez que esta representava um espaço resistente, não só à estiagem, mas estrategicamente localizado na geografia da área:

<sup>111</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p.15.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.30.

Erguia-se do centro de um terrado revestido de marachões de pedra solta. Por diante, além do terreiro, descia a rampa com suave ondulação até à planície; atrás da habitação, remontava-se ao dorso de uma eminência donde caía abrupta sobre um vale profundo que a separava do corpo da montanha.<sup>115</sup>

Ivone Cordeiro Barbosa ao analisar um dos mais importantes ambientes em que se passou a trama, *A herdade*, afirma que Alencar se valeu de certo mecanismo para criar uma elite nobre no sertão cearense: tratar-se-ia de “construir uma imagem do sertão numa constante analogia com a Europa Medieval, tomando a fazenda como feudo [...]”.<sup>116</sup> A autora analisou a própria edificação da *morada da Oiticica*, tomando-a arquitetonicamente como muito próxima das fortalezas medievais européias. Todavia, o sentido de defesa não se encontraria apenas na construção em si, mas na própria localização geográfica da *herdade* apresentada no trecho de Alencar anteriormente.

Alencar apresenta ao leitor algumas plantas genuínas do espaço sertanejo que, apesar da estiagem, resistem de forma heróica e esperançosa por novos tempos: “apenas ao longe se destaca a fôlhagem de uma oiticica, de um joazeiro 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 o céu”.<sup>117</sup> Além disso, o autor relaciona essas plantas a própria serra e as áreas mais úmidas:

Logo abaixo da eminência, o caminho dividia-se; uma trilha estendia-se pelos tabuleiros, a outra serpejava pelo doce aclive que já ali formavam as abas da próxima serra. Sobre essa lomba, cujo terreno estava menos abrasado por causa das filtrações da montanha, as árvores ainda conservavam a folhagem, que tornava-se mais embastida e virente, à proporção que se avizinhavam das cabeceiras do Sitiá.<sup>118</sup>

Alencar mantém uma estratégia de construção narrativa a fim de potencializar o seu discurso junto ao leitor. Primeiro criou a paisagem seca, em seguida as paisagens compostas pelas serras e várzeas – na verdade *paisagens intermediárias*, pois possuem características da paisagem seca e úmida – e num terceiro momento a construção da paisagem bela, a *paisagem doce* do sertão cearense, em que o elemento água a tudo transforma.

<sup>115</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p.30.

<sup>116</sup> BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão*: um lugar incomum; O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relime Dumará; Fortaleza:Secretaria de Educação e Desporto do Estado, 2000. (Coleção Outros Diálogos;5). p. 90-91.

<sup>117</sup> ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.16.

### *1.2.3 O beijo de amor trocado entre o céu e a terra: a água e o mundo natural*

A presença do elemento natural central para espaço seco sertanejo é a água. A vida se deposita no contato dela com outros elementos do mundo natural. A terra do sertão para Alencar possuía em si um poder numinoso de regeneração. Por isso mesmo, esse sertão é o espaço em que, para o autor, as previsões do período chuvoso podiam ser pressentidas prazerosamente pelos homens e o mundo natural ao seu redor:

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 ano.<sup>119</sup>

Além disso, Alencar via também a necessidade de explicar ao leitor a existência da primavera no país, mais especificamente no sertão cearense:

A primavera do Brasil, desconhecida na maior parte do seu território, cuja natureza nunca em estação alguma do ano despe a verde túnica, só existe nessas regiões, onde a vegetação dorme como nos climas da zona fria. Lá a hibernação do gelo; no sertão a estuação do sol.<sup>120</sup>

Alencar buscava instruir os leitores sobre a existência da época primaveril no sertão cearense. Para tanto, construiu uma narrativa comparativa com a realidade européia. Contudo, as estações da primavera e do outono são mais visíveis nas zonas de clima temperado. Talvez Alencar tentasse dotar o sertão de características climáticas presentes nos países europeus do século XIX, os espaços civilizados do mundo. A fim de também civilizar o sertão, entretanto, o que ocorria no sertão cearense, situado numa zona tropical, era uma grande imprevisibilidade climática, assim, mudanças das estações na área durante o ano, ao senso comum, eram tão sutis que chegavam a ser quase imperceptíveis: daí a tentativa de quebra da dicotomia verão/inverno.

<sup>119</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.66.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.66.

Como foi dito anteriormente, a água é eleita por Alencar como o elemento natural e essencial para a transformação da paisagem sertaneja. Esse espaço no discurso alencarino ganhou outras formas, tornando-se agradável, prazeroso e alegre, enfim, segundo Burke, potencialmente belo. A água se configura em um elemento purificador de um espaço antes mórbido, como afirma Bachelard, “a água é o objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza”.<sup>121</sup> Nesse sentido, o intuito é perceber no discurso alencarino os fundamentos de uma paisagem bela.

A água representa uma benção do céu sobre a terra sertaneja esturricada: “A primeira gota d’água que cai das chuvas 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”.<sup>122</sup> (Grifo meu)

A relação entre a terra e a água podia gerar resultados místicos, até mesmo inacreditáveis na paisagem do sertão. Em primeiro lugar podemos pensar nisso por conta do poder que emana da Terra Mãe, um discurso anterior que apresenta a Terra como uma potência benéfica e criadora em sentido global e abstrato. Segundo Pádua, “[...] não se trata de elogiar a fertilidade de uma região específica, mas sim de afirmar a fecundidade permanente da Terra como uma totalidade, ‘a Mãe comum de todos os viventes’”.<sup>123</sup> Assim, o sertão também faz parte dessa entidade totalizadora, mas é um cadinho de terra em que esse poder divino é acentuado devido à escassez de água, o elemento natural central para a fertilidade da Terra Mãe.

A chegada da chuva no sertão, segundo Alencar, inicia um processo de mutação na paisagem: “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 assemelhava-se de certo modo à mutação”.<sup>124</sup> A terra e os seres vivos agitam o cenário ao ter as primeiras previsões nebulosas. Pois a “[...] vegetação incubada por muito tempo desenvolvia-se com tamanho arrojo, que mais parecia uma explosão; sentiam-se os ímpetos da terra abrolhar essa prodigiosa variedade de plantas que se disputavam o solo, e acumulavam-se umas sobre outras”.<sup>125</sup>

<sup>121</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 15.

<sup>122</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p.67.

<sup>123</sup> PÁDUA, José Augusto. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 35.

<sup>124</sup> ALENCAR, José de. *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.147.

A mudança da paisagem para Alencar se daria rápida e visivelmente nas áreas das várzeas: “Aquele várzea que ontem ao escurecer afigurava-se aos vossos olhos o leito nu, pulverento e negro de um vasto incêndio, bastou o borraceiro da noite antecedente para cobri-la esta manhã da *virescência sutil*, que já veste a campina como uma *gaze de esmeralda*”.<sup>126</sup> (Grifos meus) Nessa passagem se pode perceber a referência a um elemento de beleza na paisagem alencarina. Os termos “virescência sutil” e “gaze de esmeralda” carregam algo de belo, devido apresentarem a cor verde clara, apontada por Burke como capaz de infundir a beleza no espírito do homem.<sup>127</sup>

No decorrer da mesma passagem o autor representa outro ideal, originário da beleza, a *pequenez dos objetos*, para Burke, os “objetos belos são comparativamente pequenos”:<sup>128</sup>

Não há em cada uma das raízes do capim seco e triturado mais do que um *broto imperceptível*; porém rebentam os gomos com tanto luxo e abundância que, à guisa do tênues liços de uma teia cambiante, formam essa gaio matiz da primavera.<sup>129</sup> (Grifo meu)

Assim, o sertão ganha novamente movimento, mas desta vez pela metamorfose de um espaço dinamizado pela alegria e esperança do mundo vegetal: “Aquele árvore também que ainda ontem parecia um tronco morto já tem um aspecto vivaz. Pelos gravetos secos pulula a seiva fecunda a borbulhar nos renovos para amanhã desabrochar em rama frondosa”.<sup>130</sup> O discurso alencarino sobre a paisagem sertaneja continua, crescendo o papel do dia nessa construção paisagística:

Que prodígios ostenta a força criadora desta terra depois de sua longa incubação! Dela pode se dizer sem tropo que vê-se rebentar do solo o grelo e crescer, assistindo-se ao trabalho da germinação como a um processo da indústria humana.

Nas abas da serra onde as árvores tinham conservado a verdura, sentia-se passa pela floresta um estremecimento como de prazer. A brisa da manhã enredando-se pela ramagem rociada não mais arranca murmúrios plangentes da mata crestada. Agora o crepitar das folhas de doce e argentino, como um harpejo sorridente.

Não eram somente as matas, os silvaçais e as várzeas que se arreavam com as primeiras galas do inverno.<sup>131</sup>

<sup>126</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 67.

<sup>127</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.123.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>129</sup> ALENCAR, José de. **Op. cit.**, p. 67.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 67.

O poder de regeneração embutido na natureza do Brasil se revela de forma nítida a partir do encontro da terra com a água. As descrições vão se repetindo a fim de cristalizar esse discurso belo da natureza brasileira: “os borraceiros do natal tinham continuado a cair por volta da madrugada; e o sertão de Quixeramobim, o mais formoso de todo o dilatado vale da Ibiyiaba, vestia-se cada manhã de novas galas ainda mais brilhantes do que as vésperas”.<sup>132</sup> Além disso, o milagre de um novo verde em uma terra arrasada pela estiagem só se explica por elementos mágicos:

A terra, que adormecia com o fechar da noite, já não era a mesma que despertava ao raiar do sol. Como se a houvesse tocado o condão de uma fada, ela transformava-se por encanto: e mostrava-se tão louçã e donosa que parecia ter desabrochado naquele instante, como uma flor do seio da criação.

Aí via-se realizada a graciosa lenda árabe dos jardins encantados, surgindo dentre os ermos e sáfáros areais à invocação de um nune benéfico. A gentil feiticeira dos nossos sertões é a linfa, que, descendo do céu nos orvalhos da noite e nas chuvas copiosas do inverno, semeia os campos de todas as maravilhas da vegetação.<sup>133</sup>

Em outras passagens da trama a idéia de renovação da natureza se prolonga: “Eram como cascatas de verdura a despenharem-se pelos vargedos, confundidas num turbilhão de folhas e flores, e sossobrando não só a terra, como as águas que a inundavam”.<sup>134</sup> A abundância da água e a exuberância do mundo vegetal se tornam temas importantes para a construção da paisagem alencarina: “A superfície de cada uma dessas grandes lagoas efêmeras, produzidas pelo inverno, tornara-se um solo fértil, onde mil plantas palustres erguiam seus pântanos formando uma floresta aquática”.<sup>135</sup> Como também fica clara essa perspectiva nesse outro trecho: “Por toda esta vasta região, na qual um mês antes fora difícil encontrar uma gota d’água a não ser no fundo de alguma cacimba, rolam torrentes impetuosas de rios caudais formados em uma noite”.<sup>136</sup>

O espetáculo da natureza foi se fazendo no discurso alencarino: “A terra combusta, onde não se descobria nem mesmo uma raiz seca de capim, vestia-se de bastas messes de mimoso, que a viração da manhã anediava como a crina de um corcel. E eram já tão altas as

<sup>132</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 122.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 122..

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 147.

relvas do pasto, que inclinando-se descobriam as reses ali ocultas”.<sup>137</sup> A vegetação e os animais vão reaparecendo num cenário que com a presença da água deixa de ser um espaço mórbido:

A vegetação incubada por muito tempo desenvolvia-se com tamanho arrojo, que mais parecia uma explosão; sentiam-se os ímpetos da terra abrolhar essa prodigiosa variedade de plantas que se disputavam o solo, e acumulavam-se umas sobre outras.

Eram como cascatas de verdura a despenharem-se pelos vargedos, confundidas num turbilhão de folhas e flores, e sossobrando não só a terra, como as águas que a inundavam.<sup>138</sup>

Como afirma Alencar: “Era então a força do inverno”.<sup>139</sup> No capítulo *A montearia*, escrito no segundo volume da obra, o autor relata toda a riqueza esquecida do espaço sertanejo devido à seca. O discurso do belo trouxe ao relato poético alencarino um sertão vivo e bastante diversificado:

Do seio desse dilúvio, surge uma criação vigorosa e esplêndida que parece virgem ainda, tal é a seiva que exuberava da terra e rompe de toda a parte nos abrolhos e renovos.

Ali são as carnaúbas que flutuam sobre as águas, como *elegantes colunas*, carregadas de festões de trepadeiras, donde pendem *flores de todas as cores e aves de brilhante plumagem*.

Mais longe as touceiras de cardos entrelaçam suas hastes crivadas de espinhos e ornadas de lindos frutos escarlates, que atraem um exame de *colibris*. Aí dentro da selva espessa, fez a nambu seu ninho, onde piam os *pintinhos implumes*.<sup>140</sup> (Grifos meus)

A passagem acima é repleta de propriedades da beleza apresentadas por Burke. Alencar apresenta as carnaúbas, planta nativa e símbolo do espaço sertanejo nortista, como “elegantes colunas”, a *elegância* para Burke seria um referencial de beleza devido a existências de uma regularidade e mais, as carnaúbas são plantas que podem chegar a ter quinze metros de altura, portanto são espécies do mundo vegetal que possuem um tamanho

<sup>137</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 147.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 146.

considerável. Segundo a leitura burkeana de beleza, as carnaúbas não seriam apenas belas, mas também *esplêndidas* ou *especiosas*.<sup>141</sup>

As flores são outra fonte de beleza presente no relato paisagístico alencarino. Segundo Alencar, via-se uma paisagem repleta de “flores de todas as cores”. Em outras passagens o autor especificou algumas e suas cores: “Da outra banda um maracujazeiro dessa espécie delicada que ali chamam suspiro, prendendo-se aos galhos das árvores, formava entre lindas grinaldas de flores, um mimoso colar de seus lindos frutos dourados e fragrantés”;<sup>142</sup> “Próximo à casa havia uma árvore seca, mas a exuberância da seiva, não consentindo que no seio da esplêndida transfiguração hiberna se destacasse um indício de ruína e perecimento, cobrira aquele esqueleto de um manto de púrpura, tecido com as flores de uma bignônia”.<sup>143</sup> As flores são belas no discurso alencarino por representar a vida e fomentar um prazer aos olhos, devido suas variações quanto à *proporção* e *coloração*.

A idéia de proporção foi contestada por Burke – quando tomada no sentido de medidas fixas aos objetos para se pensar algo belo – como causa da beleza em vegetais, animais e humanos, mas o autor aceita a variação da proporcionalidade dos objetos e dos seres como importante para a construção da beleza. Uma vez que “[...] embora a beleza em geral não esteja ligada a certas medidas fixas, comuns aos vários tipos de plantas e animais belos, no entanto, em cada espécie, uma determinada proporção absolutamente essencial à beleza dessa espécie em particular”.<sup>144</sup> Assim o “belo próprio a cada espécie será encontrado nas medidas e proporções dessa mesma espécie [...] entretanto, nenhuma espécie está tão rigorosamente circunscrita a certas proporções fixas que não haja variação [...]”.<sup>145</sup> Portanto, para Burke, a beleza encontra-se indiferentemente em todas as proporções que cada espécie pode admitir.

Todavia, Burke afirma que as flores nos dão também a noção de *delicadeza*. A beleza está relacionada até mesmo à idéia de fragilidade, tanto no mundo vegetal quanto no animal. “As flores são, particularmente, frágeis e efêmeras e por isso mesmo transmitem a nos a idéia mais vívida de beleza e de graça”.<sup>146</sup> Outro aspecto importante para as flores nos imprimir a beleza é sua efemeridade, pois não é possível contemplá-la a todo o momento. Assim, o olhar humano não se acostuma, habitua com esse objeto natural, tornando-o sempre uma novidade, e, portanto belo por causar forte impressão.

<sup>141</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.126.

<sup>142</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.220.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>144</sup> BURKE, Edmund. **Op. Cit.**, p.100-107.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

As aves se constituem outro mote da beleza, como afirma Alencar, havia “aves de brilhante plumagem e pintinhos implumes”. O autor se dedica a descrição dos pássaros como os grandes representantes do retorno da alegria ao sertão: “Havia festas nos ares: a festa suntuosa da natureza. No meio da *orquestra concertada pelos cantos* dos sabiás, das graúnas e das patativas, retiniam os clamores das maracanãs, os *estrídulos* das arapongas, e os *gritos* dos tiés e das araras”<sup>147</sup>(Grifos meus). Ora, os *sons* também são fonte de beleza e sublimidade. O belo se encontra na referência a uma “orquestra” dos ares, capaz de produzir de sons melódiosos e uniformes: “Já se ouviam *grazinar* as maracanãs entre os leques sussurrantes da carnaúba e repercutirem os *gritos compassados* do cançã, saltando pela relva”<sup>148</sup> (Grifos meus).

Entretanto, Alencar também apresenta ao mesmo tempo elementos-fonte do sublime, como os sons estridentes: “Agora era um bando de jandaias que atravessava o espaço grasnando e ralhando, em demanda de outra carnaúba onde pousar”.<sup>149</sup> Para Burke o belo musical não comporta os sons fortes e estrepitosos e nem uma grande variedade e transições bruscas de um tom ou ritmo, portanto as aves e seus sons seriam fonte do sublime e do belo na paisagem alencarina do sertão cearense.<sup>150</sup>

Alencar apresenta um retorno das aves para o sertão após a estiagem, uma vez que “O espaço, até ali mudo e ermo na limpidez de seu azul diáfano, começava por igual a povoar-se dos pássaros, que durante a seca se refugiam nas serras e emigram para climas amenos”.<sup>151</sup> As chuvas atraíam os pássaros novamente ao sertão, o literato reforça essa idéia em outras passagens: “Não era somente na terra, mas também no espaço que a vida sopitada durante a maior parte do ano, jorrava agora com uma energia admirável”,<sup>152</sup> “O primeiro casal de marrecas, naquele instante chegado das margens do Parnaguá, a centenas de léguas, banhava-se nas águas de um alagado produzido pela chuva”.<sup>153</sup>

Esse retorno dos pássaros é acompanhado com os detalhes físicos e comportamentais das diversas aves que compunham a paisagem sertaneja cearense, dão a impressão ao leitor que definitivamente havia alegria e movimento no sertão:

<sup>147</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 147.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>150</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.128-129.

<sup>151</sup> ALENCAR, José de. **Op. Cit.**, p. 67.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 67.

Nada, porém, mais gracioso e alegre do que os *periquitos verdes*, de bico branco, e *tamanhos de um beija-flor*, que adejam em bandos, de cem e mais, chilreando, como uns garotinhos, que são, dos ares.

Na *cor parecem esmeraldas a voar*; e no *mimo e gentileza* figuram os silfos desses campos, que tomassem aquela forma delicada para esconderem-se ao seio das magnólias silvestres.<sup>154</sup> (Grifos meus)

Esse trecho de *O sertanejo* é bastante significativo por retomar algumas propriedades da beleza já esboçadas e aliá-las a outras. A cor verde dos periquitos e a metáfora das esmeraldas voadoras reforçam o intuito do autor de gerar beleza na paisagem sertaneja. Assim como a referência ao tamanho dos periquitos, equiparados a um beija-flor, a menor ave da natureza e, conseqüentemente, uma das maiores representantes da pequenez, da fragilidade e delicadeza no mundo animal. Outra fonte do belo presente na descrição alencarina é da *graciosidade*. Para Burke a graça diz respeito à postura e ao movimento.<sup>155</sup> Perceba-se isso no trecho a seguir: “Um passarinho saltava do galho superior da árvore a outro mais baixo; e com esse vôo compassado e alterno imitava perfeitamente o movimento da laçadeira, donde lhe veio o nome de rendeira, com que o designaram os povoadores”.<sup>156</sup>

Alencar reforça a idéia de graciosidade ao relatar outras situações em que as aves voam e pousam de forma ordenada nas plantas, sobrepondo o Belo ao Sublime, pois os pássaros representam a vida sobre as árvores mortas, dando-lhe no mínimo um efeito de beleza pela cor e graça expostas:

Passava depois a trinar uma multidão de galos de campina, à cata do milhal; ou um exame de xexéus que pousava em um *jatobá seco*, e *coabrindo-lhe os galhos mortos e nus de folhas, formava uma copa artificial com a sua luzida plumagem negra marchetada de ouro e púrpura*.<sup>157</sup> (Grifos meus).

As jaçanãs esvoaçavam por cima das lagoas e pousavam entre os juncos. Os currupeiros brincavam nos galhos da cajazeira; e a industriosa colônia dos sofrês construía os seus ninhos em forma de bolsas penduradas pelos ramos da árvore hospita leira.<sup>158</sup>

<sup>154</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p. 147-148.

<sup>155</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p.126.

<sup>156</sup> ALENCAR, José de. *Op. Cit.*, p.217.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.148.

A paisagem sertaneja alencarina em tempos benfazejos também foi composta pelos animais quadrúpedes, dentre eles os cavalos – “Os cavalos em bandos e os magotes de éguas, soltos pela várzea, nitriam alegremente ao avistar a comitiva, e a seguiam por algum tempo rifando de prazer, enquanto os poldrinhos curveteavam travessos à cola das mães”.<sup>159</sup> – e o gado – “Ao tropel dos animais surdiam das touceiras de panasco os novilhos e garrotes mansos, que deitavam a correr pelo campo; mas o gado mocambeiro esgueirava-se pelas moitas, e escondia-se manhoso à vista dos vaqueiros”.<sup>160</sup> Esses animais descritos por Alencar não possuem nada de aterrorizador, muito pelo contrário, os cavalos e o gado são vistos com graciosidade, docilidade. Os termos “poldrinhos” e “novilhos” fazem referência a animais imberbes e inofensivos ao homem, sendo essas características responsáveis também por constituir a beleza desses outros representantes do mundo animal.

Percebe-se assim que o belo em Alencar esteve mais próximo da construção da paisagem invernososa. Há uma multiplicidade de propriedades no discurso alencarino geradoras de uma sensibilidade bela, uma vez que trabalhou, de acordo com a teoria burkeana, com *a verdadeira causa da beleza*. Para Burke, o belo “consiste, na maioria das vezes, em alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante uma intervenção dos sentidos”.<sup>161</sup> Portanto, Alencar se valeu das idéias originais da beleza, apresentadas anteriormente por Burke, as perfazendo numa paisagem solarizada.

Todas as características analisadas da paisagem sertaneja alencarina até o momento se prenderam a um tempo em que o sol esteve presente. Esse *rei da luz*, como foi posto anteriormente, predomina no discurso de José de Alencar. É o elemento indispensável da paisagem, tanto nas épocas secas quanto nas úmidas. Sem ele o quadro paisagístico pareceria estar incompleto. Todavia, o autor também relata os momento do luar e seus efeitos na paisagem e, nesse sentido, a proposta a seguir é analisar essa paisagem noturna.

---

<sup>159</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.147.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>161</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.118.

### 1.3 Os sentidos do luar

A *Lua* é outro personagem de *O sertanejo*, não é tão visível quanto o *sol*, mas se apresentada numa formação discursiva *melancólica-noturna*, ou seja, Alencar percebe a noite e a lua como representantes do marasmo, medo, fim de uma expectativa e da tristeza,. Perceber-se-á que o efeito do astro mais próximo da terra é de terror e assombro, enfim de sublimidade. Alencar estrategicamente toma como ponto de partida a descrição do *entardecer*, responsável por anunciar as primeiras mudanças da paisagem alencarina do sertão. O surgimento da noite vai sendo acompanhada pela saudade do dia, daí seu tom melacólico:

Nessas horas do ocaso o sertão perde seu 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 a brisa do mar e derrama por essa atmosfera incandescente como uma fornalha, a sua frescura consoladora”.<sup>162</sup>

Ao final da tarde as sombras reaparecem com força sobre o espaço sertanejo: “Já de todo caíra a tarde; e as *sombras* da noite se desdobravam pelas costas da serra”.<sup>163</sup> Essas sombras anunciam a escuridão e contaminam a paisagem sertaneja de tristeza, como afirma Alencar: “Já alegria e animação que sempre traz a manhã nessa estação ardente, ia-se dissipando; e começava a calma da soalheira, que infunde no sertão indefinível melancolia”.<sup>164</sup> As trevas tomam amplitude e tomam conta de todo o sertão, acabando definitivamente com a alegria criada pelo sol, pois “As sombras das colinas do poente desdobravam-se pelos campos e várzeas e cobriam a rechã candor da tarde, que em vez da alegria da alva matutina tem o desmaio, a languidez e a melancolia da luz que expira”.<sup>165</sup>

Para Burke, a *escuridão* é uma causa do sublime, uma vez que se torna dolorosa ou terrível, principalmente para aqueles contaminados na infância por superstições,<sup>166</sup> caso muito comum quando se pensa a profusão de lendas no sertão cearense. A tomar como exemplo a

<sup>162</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p.15.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>166</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p.150.

lenda do lobisomem, da caipora, do gigante Gorjala, entre outras.<sup>167</sup> Todas lendas repassadas, segundo Barroso, pelas velhas contadoras de histórias e os cantadores rústicos. Lendas oriundas das superstições portuguesas, indígenas e africanas.

Burke percebe na *escuridão* o sublime porque todo o gênero humano pode transformar as trevas em algo terrível, pois

na completa escuridão, não nos é possível determinar o grau de nossa segurança: não sabemos quais objetos nos rodeiam, podemos a qualquer momento deparar com algum obstáculo perigoso, podemos estar a um passo de cair em um precipício e, se um inimigo se aproxima, não sabemos como nos defender.<sup>168</sup>

Assim, tem-se também outra fonte de sublimidade durante a ação do luar: a *obscuridade*. Burke afirma que a noite contribui intensamente para o nosso temor em todos os casos de perigo. Daí um elemento chave da sublimidade, a preocupação com a *autopreservação*. Portanto, tudo que é escuro, confuso, terrível se torna absolutamente sublime.<sup>169</sup> Alencar continua, em outras passagens, a se dedicar numa valorização do anoitecer, pois as sombras possuem o poder de conquistar o sertão, tomá-lo para si aos poucos: “Por aquelas devesas já envoltas no umbroso manto, só destacam-se as das árvores altaneiras ainda imergidas nos fogos do arrebol, e que de longe parecem as chamas de um incêndio rompendo aqui e ali do seio da mata”.<sup>170</sup>

Alencar cria então uma atmosfera misteriosa, temerosa, como se a noite revelasse aspectos extraterrenos, os sons vão contemplando essa perspectiva: “A campã tangida vivamente soltava os *repiques argentinos*, sombreados pela surdina dos *longos pios* das aves noturnas e dos *ulos da brisa* nas grotas da serra”.<sup>171</sup> (Grifos meus). A paisagem se repleta de características aterradoras, como diz Burke, são sons capazes de intimidar alma, em que os temperamentos mais equilibrados mal podem pôr-se a salvo. Colocando-nos sob o efeito da *subtaneidade*, em que a atenção é despertada e as faculdades postam-se à frente, por assim dizer de sentinela, outra fonte de sublimidade.<sup>172</sup>

---

<sup>167</sup> Ver BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do norte. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003. p.266-280. A última parte da obra trata especificamente das lendas relativas ao mundo natural e sobrenatural. No caso em questão, as lendas relativas ao mundo sobrenatural teriam um poder maior de sublimidade, se relacionam aos aspectos noturnos.

<sup>168</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.150.

<sup>169</sup> Ibid., p. 66.

<sup>170</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.129.

<sup>171</sup> Ibid., p.34.

<sup>172</sup> BURKE, Edmund. **Op. cit.**, p. 88-89.

Alencar estabelece uma relação saudosista com o sol. A noite aparece como momento de uma tristeza imanente da alma humana, representando isso também quanto ao mundo vegetal e animal: “No meio, porém, desse concerto e do borborinho que ainda levantava a labutação diária, atravessava o espaço uma nota dorida, plangente, ressumbo de saudade infinda. Se a alma da solidão se fizesse mulher, ela não tiraria de seu mavioso seio um suspiro tão melancólico e tocante como o arrulho da juriti ao cair da noite”.<sup>173</sup>

O gado dantes alegre encontra no luar o momento da sua melancolia:

O gado espalhado pelas várzeas solta os profundos e longos mugidos com que se despede do sol, e que propagam-se pelo ermo, como os carpidos da natureza ao sepultar-se nas trevas.  
Respondem as vacas nos currais, e os bezerros misturam seus berros descompassados com os balidos das ovelhas e borregos, também já recolhidos ao aprisco.<sup>174</sup>

Os pássaros não são representados por Alencar de forma diferente, a festividade de outrora, quando “O sol transmontara”<sup>175</sup> se modifica e a tristeza também toma conta dos ares: “Lá das matas reboa o surdo estridor em que se condensam os cantos de todos os pássaros e o grito de todos os animais, para formar a grande voz da floresta, que exala-se, sobretudo nessa hora, abafada e sombria das espessas abóbadas de verdura”.<sup>176</sup> Essa tristeza representada por Alencar contribuiu para a construção de uma paisagem sublime do sertão cearense.

Alencar elenca o dia também como o momento da labuta, da dinamicidade do espaço sertanejo, pois “Nessa hora a lida jornaleira das fazendas torna-se mais pressurosa, como para aproveitar os últimos instantes do dia”.<sup>177</sup> Enquanto a noite seria período dos movimentos desconfiados, temerosos e lentos.

Outra fonte de sublimidade presente na noite alencarina é a *solidão*. O autor representa sua personagem Arnaldo, o legítimo sertanejo, em momento de *privação*: “Era assim todas as noites em que malhava ali, na sua pousada, quando as correrias da vida errática do sertanejo não o levavam pelo mundo sem destino”.<sup>178</sup>

<sup>173</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p.129.

<sup>174</sup> Ibid., p.129.

<sup>175</sup> Ibid., p.129.

<sup>176</sup> Ibid., p.129.

<sup>177</sup> Ibid., p.129.

<sup>178</sup> Ibid., p.42.

Apesar de Alencar afirmar a existência uma conversação entre Arnaldo, a lua e as estrelas, isso se constituirá apenas numa situação narrativa com o intuito de, paradoxalmente, alimentar a solidão da personagem: “Essa luminária, ele a amava como sua estrela. As almas que vivem no campo, ao relento, sob um *firmamento cravejado das mais brilhantes constelações*, todas têm um astro de sua particular devoção, um amigo no céu com que se entretêm e conversam nos serões das noites ermas”.<sup>179</sup> (Grifos meus). Outros aspectos do sublime se encontram nos trechos grifados, pois fazem referência a intensidade da luz e a grandiosidade do espaço celeste.

O infinito também compõe a perspectiva sublime. Para Burke “a infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleituoso, que é o efeito mais natural e o teste infalível do sublime”.<sup>180</sup> A passagem a seguir é bastante significativa nesse aspecto:

Nesse enlevo d’alma, a fantasia arrebatá-o com a pujança que ela costuma adquirir nos ermos, *em comunicação com o infinito* que a envolve e a concebe no *seio imenso que se chama a natureza*. Compreendem-se os êxtases dos anacoretas nas *solidões da Tebaida*. Como não se exaltarem ao céu, essas almas tão desprendidas da humanidade, que desparzem nos ares a fragrância de sua flor?<sup>181</sup> (Grifos meus).

Além de Alencar ainda intensificar a idéia da profunda solidão – “nas solidões de Tebaida”<sup>182</sup> – a paisagem alencarina foi pensada pelo ideal da *vastidão*, outra fonte do sublime, principalmente porque se trata de uma grandiosidade de dimensões em um plano perpendicular, segundo Burke, capaz então de produzir um efeito maior de sublimidade.<sup>183</sup>

Assim, na obra *O Sertanejo*, a noite e o luar foram representados como sublimes, por serem essencialmente ligadas a *uma cessação do prazer*<sup>184</sup> proveniente de uma paisagem solarizada, ou seja, a melancolia produziu *dor* na construção de uma sensibilidade paisagística do sertão cearense.

<sup>179</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*, p.42.

<sup>180</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, p.78.

<sup>181</sup> ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p.44.

<sup>182</sup> Região do Egito, poeticamente utilizada como referência a lugares profundamente ermos.

<sup>183</sup> BURKE, Edmund. *Op. cit.*, p.77-78.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p 46.

As palavras são capazes de transmitir as paixões humanas junto ao mundo natural com uma grande intensidade. As estratégias discursivas apresentadas por Alencar criaram uma sensibilidade identitária do sertão cearense. Edmund Burke já alertara sobre esse poder das palavras: “a maneira adequada de transmitir os sentimentos de um espírito a outro é através das palavras; todos os outros meios de comunicação ficam muito aquém do desejável”.<sup>185</sup>

A análise do capítulo centrou seu olhar nos relatos-fonte de sublimidade e beleza. Sendo assim, possível observar a composição de distintas paisagens alencarinas do espaço sertanejo cearense. Houve na obra *O sertanejo* a construção das paisagens solarizadas – paisagens de estiagem, resistência e inverno – e da paisagem noturna.

As paisagens solarizadas predominam na trama, dando a impressão de que o relato é essencialmente diurno. Assim, a luz tão proeminente do sol se fez presente na maior parte da obra. Nesse sentido, tem-se em Alencar uma construção romântica do sertão como uma espacialidade da luz. Portanto, a identidade da *Terra da Luz* começa a ser edificada.

Para tanto, Alencar criou uma paisagem sertaneja relacionada tanto ao sublime quanto ao belo. Todavia, segundo Naxara, o sublime se colocava, de forma sensível e frequentemente não-consciente, o excesso e o exagero, a grandiosidade, o que amedronta e subjuga por ser grandioso, o que contrasta sem mediações, com a exaltação e o transbordamento, o poder e a submissão.<sup>186</sup>

Para a autora, são predominantemente em tons sublimes as representações e imagens acerca da singularidade da “natureza brasílica”.<sup>187</sup> *O sertanejo*, não foge a essa lógica, seu relato romanceado transporta o leitor para uma paisagem de um tempo colonial, num esforço de verossimilhança ou da criação do espaço do sertão a partir do (re)arranjo de elementos conhecidos do mundo natural. Na tentativa de produzir o que seja, ao mesmo tempo, inédito – original – e verossímil.

Mas José de Alencar foi apenas um dos construtores do espaço sertanejo cearense com uma paisagística da luz. É importante buscar outros referenciais de cristalização dessa identidade da *Terra da Luz*, nesse sentido, o próximo capítulo se debruçará sobre algumas obras marcantes da chamada literatura da seca cearense.

---

<sup>185</sup> BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**, p.68.

<sup>186</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX**. p. 13-14.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.15.

## Capítulo II

### *A imaginação material na paisagem da literatura da seca cearense*

O objetivo deste capítulo é analisar a construção da paisagem sertaneja cearense a partir de três obras ícones da literatura da seca – *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio; *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo; *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio –, buscando perceber nessa criação paisagística outra leitura do sertão, mas que mesmo assim continua sendo uma representação de um espaço da *Luz*.

As obras são vistas como ícones não só por suas repercussões na época em que foram produzidas, mas também devido à primeira, *Os retirantes*, de José do Patrocínio, inaugurar em 1879 o discurso da literatura da seca de cunho realista.<sup>1</sup> O segundo livro, *A fome*, de Rodolfo Teófilo, reforça em 1890 essa tradição *literária da seca*, todavia a alia definitivamente com a vertente naturalista. O terceiro título, *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, fecha em 1903 o ciclo da literatura da seca cearense sob a tendência realista e naturalista. Portanto, a partir dessas três obras selecionadas se pode também perceber três momentos distintos nessa literatura cearense no decorrer da transição do século XIX para o século XX.

Essa literatura da seca emerge justamente quando a seca é transformada em um problema da área norte do país e sendo problematizada se necessitava dar-lhe solução. A manifestação do discurso literário acabou por constituir um dos meios de difusão do “discurso da seca”, surgido da própria problematização do fenômeno natural. A seca se tornou “problema” apenas no final do século XIX, a partir da chamada “grande seca” de 1877-79. Ocorrida no momento em que o espaço do “Norte” vivia uma grave crise econômica, política e social, gerada pelo declínio das exportações dos principais produtos da região, pela perda do espaço político de sua classe dominante em termos nacionais e pelo descontentamento das várias camadas sociais com a forma como estava se dando o processo de transição para uma economia de mercado capitalista.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Quanto ao romance *Os retirantes* “Araripe Júnior considerava os primeiros capítulos, principalmente, muito imbuídos de zolaísmo e muito rebuscados. Malgrado os defeitos que lhe são apontados pelo eminente crítico, o livro coloca, no entanto, o seu autor entre os precursores da literatura das secas em nosso país”. Ver MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida turbulenta de José do Patrocínio**. 2. ed. São Paulo: LISA; Rio de Janeiro: INL, 1972. p. 75.

<sup>2</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)**. 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987. p. 408.

Segundo Albuquerque Júnior, a consciência desta crise foi despertada pela progressiva desestruturação das relações econômicas e políticas tradicionais, pela intervenção crescente do Estado no espaço nortista e pelas revoltas das camadas populares. Essa consciência despertada fez com que a elite agrária nortista ensaiasse e articulasse, notadamente a partir da década de setenta do século XIX, um discurso de cunho regionalista, que procurou basicamente afirmar os valores culturais tradicionais, como forma de evitar, pelo menos no plano do discurso, a destruição desta, vista como particularidade.<sup>3</sup>

Assim, a medida que o “problema” foi sendo colocado, em torno dele começaram a surgir diferentes manifestações discursivas, partidas de diferentes grupos e instituições sociais da região, se somando àquele discurso popular ou tradicional já existente. Estas manifestações discursivas partiam da visão tradicional e elaboraram diferentes compreensões e imagens do fenômeno, que se inter cruzaram de forma a dar origem a um outro discurso, nascido de elementos destes discursos anteriores, o qual segundo Albuquerque Júnior, pode-se chamar de “discurso da seca”.<sup>4</sup> Nesse sentido, a produção das obras *Os retirantes, A fome e Luzia-Homem* caminhava lado a lado com a construção do discurso da “Seca do Norte” ou “Seca do Ceará”, servindo até mesmo de lastro ao discurso jornalístico e oficial dos parlamentares e presidentes de província do, então, Norte brasileiro.

Dentre as diversas imagens construídas a partir da seca de 1877-79 é possível também perceber a descrição da paisagem do sertão. Essa paisagem da seca acabou por constituir uma força simbólica incrível, capaz de se sobrepôr em relação a outras possíveis paisagens sertanejas. A descrição da terra ressequida e todas as mazelas surgidas da falta d’água no espaço sertanejo tiveram o poder de comover, sensibilizar os leitores para o que se acreditava representar a seca no, então, Norte do país.

Assim, essa paisagem da literatura da seca foi organizada pela apreensão do olhar dos escritores, que, por sua vez, foram condicionados por filtros sociais, políticos e culturais. Nesse sentido, a paisagem desses literatos foi uma representação do existente ou do ansiado para o espaço sertanejo cearense, apreendida segundo determinada perspectiva. É sabido que esse espaço comporta coexistências que nem sempre são capturadas ou valorizadas no recorte da paisagem efetuado, dependente desses filtros bem como dos interesses que regem a apreensão do olhar dos escritores.

---

<sup>3</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)**, p. 59-60.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 409.

A construção paisagística sertaneja cearense, a partir dessas obras, estava relacionada a autores presos ao *olhar* e à experiência vivida sobre o que escreviam. A seca foi um tema a ser tratado por Patrocínio, Teófilo e Olímpio, até mesmo por que todos presenciaram o fenômeno em 1877-79. Esse foi um dos móveis capazes de engendrar o discurso literário da seca, tão intimamente relacionado a uma das premissas qualitativas do Realismo e Naturalismo: o *ver* como garantia da percepção do *real*, tal qual ele se apresentava. Esses autores, portanto, se depararam com uma questão, pois segundo Raymond Williams “as relações reais entre os homens e natureza, e existência real do observador e daqueles que ele podia ver apenas dissolvidos numa paisagem, voltavam como um problema: de identidade, de percepção e da própria natureza”.<sup>5</sup>

Não é a toa que o momento da escrita dessas obras, passagem do século XIX para o século XX, se ansiava a construção da identidade nacional e regional brasileira, culminando também na definitiva distinção do Sul para com o Norte do país, tanto em termos econômicos quanto em termos políticos, sociais e culturais. Esses homens de letras também eram os homens que percebiam o mundo pela lente do progresso, do ideal de civilização e modernidade. Literatos de tendência crítica, essencialmente inculcada pela própria formação intelectual, uma vez que todos foram pertencentes à chamada “Geração 70”, de cunho reformista e contestatório.

Outro ponto comum entre os autores é a atividade jornalística. O jornal era considerado um importante meio de comunicação, espaço da crítica e da denúncia do *real* acontecimento do dia-a-dia. A busca pela *apresentação* do real era a condição primeira da atividade desses literatos-jornalistas. Assim, não é sem sentido que o Realismo e o Naturalismo se constituíram na tendência literária apropriada para esses homens. A literatura realista foi pensada na década de 1850 na França, triunfando como tendência literária a partir da escrita de *Madame Bovary*, em 1857, sob autoria do francês Gustave Flaubert.<sup>6</sup> Aliando-se ao Realismo, Émile Zola, também jornalista, inaugurou o Naturalismo com o livro *Thérèse Raquin* de 1867. A crítica literária na época repercutiu de forma negativa para com essa obra, que no ano seguinte à primeira publicação foi lançada a segunda edição prefaciada pelo próprio Zola. O autor se valeu desse espaço para responder as críticas anteriores e acabou por

---

<sup>5</sup> Ver WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 176.

<sup>6</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2. Rio de Janeiro: Editorial do Sul Americana S.A., 1955. p.20.

sistematizar nele os princípios da literatura naturalista, instituindo o que para ele era mais importante no verdadeiro romance, o “senso do real”.<sup>7</sup>

Partindo da análise das questões postas inicialmente, é possível direcionar algumas perguntas a serem respondidas no decorrer deste capítulo: qual foi a leitura dessa literatura da seca sobre a paisagem sertaneja cearense? Quais os anseios e as motivações desses homens em suas obras? Houve a construção de uma identidade regional?

### *1.1 O romance regional e o senso do real na contemplação sertão*

O projeto de construção de identidade nacional brasileira no decorrer do século XIX obteve apoio do movimento regionalista literário. Essa vertente literária tentava construir identidades regionais que davam a conhecer a terra, o homem e a cultura de diferentes localidades, entretanto, acabava por colocar em jogo uma rivalidade entre as duas grandes áreas do país: o Norte e o Sul. As características dessa tendência literária se justificam na medida em que, segundo Evaldo Cabral de Mello, representam, no período de 1871 a 1889, as modificações fundamentais ocorridas no equilíbrio inter-regional e intra-regional brasileiro. Devido, sobretudo, a centralização monárquica que absorvia os recursos e a “vitalidade” do Norte.<sup>8</sup>

Esse romance regionalista nortista teve como um dos seus pioneiros o autor Franklin Távora, com *O Cabeleira*, de 1876. Ele defendia a idéia de que a literatura do Norte representa a legítima literatura do Brasil:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém do que no Sul, abundam elementos para formação de uma literatura brasileira filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.<sup>9</sup>

Maciel Pinheiro, citado por Mello, era, em 1876, um republicano da Paraíba, que comentando a publicação de *O cabeleira*, de Franklin Távora, afirmava a diferenciação crescente entre as duas grandes regiões do país. Segundo Maciel Pinheiro, “a vida do Norte do Brasil tem cunho diverso da do Sul, hábitos, índole, meios de subsistência constituíram uma

<sup>7</sup> ZOLA, Émile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. São Paulo: Imaginário; USP, 1995. (Críticas poéticas;3).

<sup>8</sup> MELLO, Evaldo Cabral de. **O norte agrário e o Império**: 1871-1889. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 17.

<sup>9</sup> TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. 13 ed. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. Prefácio p. 12. (Coleção Prestígio).

sociedade com feições diferentes”. Ademais, continua Pinheiro, as “influências de ordem política têm concorrido para que mais se caracterize e acentue a diferença entre o Norte e o Sul do Brasil. No sul, está o governo, a cujo influxo imediato tudo se anima e desenvolve”. Outro elemento de diferenciação residiria na imigração européia, favorecida no Sul e obstaculizada no Norte. Mesmo assim, é paradoxal o fato de que o ressentimento nortista contra o governo central tinha-se aguçado precisamente no período em que se assistia ao incremento da presença de políticos regionais na política nacional.<sup>10</sup>

Com essas diferenças regionais se acentuando em fins do século XIX, a literatura regionalista nortista também buscava formas de se diferenciar da literatura do sul do país. Segundo Antônio Cândido, o regionalismo literário nortista se fundamentava em três elementos que ainda hoje constituem, em proporções variáveis, a principal argamassa do regionalismo literário do Nordeste. Primeiro o “senso da terra”, da paisagem que condiciona tão estreitamente a vida de toda a região. Em seguida, o que se poderia chamar “patriotismo regional”, orgulhoso das guerras holandesas, do velho patriarcado açucareiro, das rebeliões nativistas. Finalmente, a disposição polêmica de reivindicar a “preeminência do Norte”, como o espaço mais reputadamente brasileiro.<sup>11</sup> A primeira base de fundamentação desse regionalismo literário apontada por Cândido é a que mais interessa neste capítulo: o “senso da terra” que revela a percepção que os literatos tinham do sertão cearense. Todavia, esse olhar sobre o espaço sertanejo era proveniente de motivações diferenciadas entre os autores, em decorrência do próprio trajeto de vida de cada um deles.

A tomar como exemplo Patrocínio, não sendo cearense e nem radicado na província, dificilmente se constituiu num autor reivindicador de certo patriotismo regional. José Carlos do Patrocínio, autor de *Os retirantes*, nasceu em Campos de Goitacases, na província do Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1854, transferindo-se 1868 para capital imperial e por lá passou a maior parte de sua vida adulta. Mesmo assim, foi o autor que inaugurou o romance da seca cearense. Em 1877, Patrocínio escrevia para o jornal carioca *Gazeta de Notícias*, segundo Magalhães Jr., um “jornal vivo, popular, empenhado em dar aos leitores informações colhidas por observadores diretos”.<sup>12</sup> É com esse espírito jornalístico que a *Gazeta de Notícias* queria que um de seus redatores fosse ao Ceará para medir a extensão da tragédia coletiva que se abatera sobre a província por conta da estiagem, podendo assim olhar *in loco* e apresentar a realidade da seca e suas conseqüências à opinião pública sulista.

---

<sup>10</sup> MELLO, Evaldo Cabral de. **O norte agrário e o Império: 1871-1889**, p. 18.

<sup>11</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia LTDA, 200. p. 268.

<sup>12</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida turbulenta de José do Patrocínio**, p. 55.

Patrocínio acabou sendo selecionado como correspondente por seu talento, vivacidade e entusiasmo com a profissão. Além disso, não tinha problemas familiares, uma vez que era moço e solteiro e a viagem lhe convinha até por motivos íntimos.<sup>13</sup> Sendo assim, foi enviado pelo Jornal ao Ceará, entre maio e setembro de 1878, com a missão de enviar, especialmente, à Corte informações qualificadas sobre a seca que assolava a província.

Ora, a Corte compunha um dos focos do objetivo do discurso jornalístico, pois nesse momento as reivindicações dos parlamentares nortistas se faziam mais presentes. O problema da seca se consolida como justificativa para o envio de verbas à área e, em consequência disso, os recursos gastos com os “socorros públicos” aumentava de forma surpreendente. Sendo assim, a Corte sentia a necessidade de outra informação que viesse a confirmar o discurso dos parlamentares da bancada nortista, em especial do Ceará. Não é toa que pela primeira vez no Brasil foi feito uso da fotografia na atividade jornalística, as fotos foram produzidas por J. Correa e possibilitaram capturar algumas imagens da seca no Ceará em 1878.<sup>14</sup> A foto teria o poder de revelar a *verdade*, uma vez que ninguém discutiria a imagem que havia sido fixada por um equipamento tido como preciso, uma engenhoca da tecnologia moderna. Naquele momento do século XIX, como diria Berman, “a fotografia é capaz de reproduzir a realidade com mais precisão do que nunca – para mostrar a ‘verdade’”.<sup>15</sup> Assim, a foto possibilitaria o olhar direto do leitor, questioná-la ou contrariá-la como documento fidedigno seria também negar sua própria faculdade natural da visão.

Segundo Castro Neves, o romance *Os retirantes* foi resultado de todo esse acúmulo de experiências por parte de José do Patrocínio. Sendo publicado primeiro em estilo de folhetim, no próprio jornal *Gazeta de Notícias*, concluído em 1879.<sup>16</sup> Vale a pena ressaltar a importância da receptividade do gênero folhетinesco. *Os retirantes*, ao ser primeiramente apresentado sob a forma de folhetim, se constituiu num romance publicado em jornal, por sua vez, vendido a preço baixo e com grande tiragem, sofrendo grande influência da produção jornalística voltada para o gosto do público urbano. Era essa a característica do folhetim, gênero importado da França, e que com o gradual desenvolvimento das cidades, em especial o Rio de Janeiro, encontrou amplo espaço de publicação na capital do Império, e no interior. Portanto, pode-se concluir que a primeira leitura do sertão cearense sob a vertente da literatura

---

<sup>13</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A vida turbulenta de José do Patrocínio*. p. 55.

<sup>14</sup> Ver NEVES, Frederico de Castro. *A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará*. *Tempo*, 2007, vol.11, n. 22, p.80-97.

<sup>15</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a ventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.136.

<sup>16</sup> Ver NEVES, Frederico de Castro. *Op. cit.*, p. 89-90.

da seca instaurou no público sulista do Brasil, com ampla receptividade, uma sensibilidade sobre àquele espaço sertanejo.<sup>17</sup>

Rodolfo Teófilo além de elaborar, assim como Patrocínio, um “senso da terra” era também um exemplar patriotista regional. A sua percepção da terra é perpassada pela sua relação identitária com o Ceará. Rodolfo Teófilo, segundo seus biógrafos, nasceu na Bahia em 1853 devido a sua mãe – Josefina Sarmiento – ter abortado durante a primeira gravidez. Assim, outra gravidez de risco, como foi a de Teófilo, fez o pai e médico Marcos José buscar cuidados mais avançados que garantissem o nascimento do primogênito, encontrados na área Norte do Império, apenas na província da Bahia. Segundo Lira Neto, era na Bahia “onde se formavam os melhores médicos, diplomados na melhor Faculdade de Medicina do país”.<sup>18</sup> Marcos José, formado por essa mesma instituição, em caso de emergência poderia contar com o apoio dos antigos mestres ou dos muitos colegas baianos da época de estudante. Rodolfo Teófilo, após um mês e meio de nascimento, foi levado ao Ceará: espaço de sua infância, juventude e velhice.

Assim, Teófilo nasceu na Bahia por uma ocasião adversa e ele próprio ao retornar ao torrão de origem, durante a sua formação acadêmica na Faculdade de Medicina da Bahia, negava veementemente seu vínculo identitário com esta província. Quando questionado sobre sua origem de nascimento, Rodolfo Teófilo se dizia cearense e que continuaria cearense, pronunciando a frase conhecida e repetida pelos seus biógrafos: “sou cearense porque quero!” Essa frase, acabou por ser tomada como uma revelação do sentimento de pertença de Teófilo ao Ceará. Sendo assim, a identidade do torrão natal do autor se deu para com a *Terra da Luz* e não a Bahia, como dissera o próprio Teófilo, em 24 de abril de 1927, numa carta endereçada ao escritor Afonso Costa, organizador de uma antologia de escritores baianos: “nasci baiano por acidente, mas de coração sou todo cearense, como nenhum será mais do que eu”.<sup>19</sup>

Rodolfo Teófilo, assim como Patrocínio, também presenciou a seca de 1877-79. Depois de fazer os preparatórios no Recife, matriculou-se na Faculdade de Medicina da Bahia, de onde regressaria para o Ceará não como médico, mas como farmacêutico, em 1876. Teófilo escreveu seu romance *A fome* em 1890, onze anos após o final do episódio da “grande seca”, a partir de suas anotações mensais sobre a estiagem, notas que para o próprio Teófilo

<sup>17</sup> Ver MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.

<sup>18</sup> NETO, Lira. **O poder e a peste**: a vida de Rodolfo Teófilo. 2. ed. Fortaleza: Edições Fundação Demócrito Rocha, 2001. p. 25.; José do Patrocínio afirmara que o ensino na *Faculdade de Farmácia do Rio de Janeiro* era o mais precário e mais desorganizado. Ver MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida turbulenta de José do Patrocínio**. p. 20-21.

<sup>19</sup> NETO, Lira. **Op. cit.**, p. 80.

não passavam de observações gerais e testemunhos diretos a serem utilizados na composição das personagens. O romance acabou por confundir as anotações *reais* e as tramas ficcionais realizadas por Teófilo, tensão própria da tendência literária realista-naturalista. Assim, o autor se constituiu tanto em um espectador, uma testemunha do momento, como Patrocínio. Além disso, viu de perto as mazelas ocasionadas por conta da seca na capital da *Terra da Luz*, a tomar como exemplo o embate pessoal de Teófilo com o surto de varíola, propalado num ambiente de inchaço populacional, que assolava Fortaleza no ano de 1878.

Domingos Olímpio Braga Cavalcanti foi um cearense por nascimento e residência. Olímpio nasceu em Sobral – CE, a 18 de setembro de 1850, onde passou sua infância. Fortaleza foi vivenciada na adolescência, durante a década de 1860, em decorrência dos estudos no Ateneu Cearense, convivendo na instituição com o próprio Rodolfo Teófilo. Após esse momento foi realizar os preparatórios no Recife para cursar Direito, posteriormente, na Faculdade de Direito do Recife, onde se bacharelou em 1873. Após diplomado, retornou à Sobral – CE, em 1875, atuando por lá como promotor público, até o ano de 1879.

Como Patrocínio e Teófilo, Domingos Olímpio esteve no Ceará durante a “grande seca de 1877-79”, sendo seu romance *Luzia-Homem* mais uma leitura dessa estiagem. Quanto ao jornalismo, Domingos Olímpio também o exerceu como atividade profissional, principalmente no Rio de Janeiro, escrevendo para periódicos como *O Comércio*, *Jornal do Comércio*, *Correio do Povo*, *Cidade do Rio*, *Gazeta de Notícias* e *O País*, passando, assim, em algumas das redações também visitadas e laboriadas por José do Patrocínio. Rodolfo Teófilo também se constituiu num jornalista, entretanto, de atividade local, participou essencialmente da imprensa cearense, como no jornal *O Domingo*, e contribuiu com o movimento abolicionista, no *Libertador*.

Portanto, percebe-se que os três autores vivenciaram o Ceará entre 1877 e 1879. Sendo, em grande medida, por isso que as tramas de todas as obras fazem referência à “grande seca”, uma vez que essa estiagem foi tornada como um caso exemplar. Todavia, apenas Patrocínio, concluindo *Os retirantes* em 1879, escreveu no fervor dos seus acontecimentos, enquanto Teófilo e Olímpio só publicaram *A fome* e *Luzia-Homem*, respectivamente, em 1890 e 1903. Para compreender isso, é importante pensar os momentos de produção de cada literato. Segundo Lira Neto, a verve romancista de Teófilo nasceu entre os anos de 1887 e 1891, sendo *A fome* o seu primeiro romance.<sup>20</sup> Caso parecido ocorreu com Olímpio, apesar de escrever peças teatrais desde a década de 70, o seu primeiro e único romance é *Luzia-Homem*.

---

<sup>20</sup> NETO, Lira. **O poder e a peste**: a vida de Rodolfo Teófilo, p. 126-131.

Talvez tenha existido mais um motivo para a produção desses romances tardios: a continuidade da realidade das secas.<sup>21</sup> A seca de 1877-79 não foi a primeira e nem a última a assolar a província do Ceará. Teófilo viu e ouviu em Fortaleza outros tantos episódios calamitosos oriundos de estiagens subseqüentes. A tomar como exemplo a seca 1888-89, pouco antes da escrita de *A fome*. Quando da escrita de *Luzia-Homem*, Domingos Olímpio não mais residia no Ceará, encontrava-se radicado no Rio de Janeiro desde 1891, onde permaneceu até a sua morte em 1906. Mesmo assim, diante de sua agitada atividade jornalística e seu contato com diversos intelectuais de todo Brasil, deve ter tomado conhecimento não só da seca de 1888-89 – quando ainda residia em Belém do Pará –, mas também das de 1898, 1900, 1903-04. Esta última coincidindo com mesmo ano de publicação de *Luzia-Homem*.

Assim, Teófilo e Olímpio presenciaram e/ou ouviram sobre uma continuidade das antigas situações aviltantes durante estiagens no Ceará e nas províncias vizinhas, onde se davam mais vezes as retiradas penosas, a fome e a morte. Essa lembrança reacendida fez com que esses literatos, de verve reformista e contestatória, refletissem sobre o seu presente e se sentissem impelidos a escrever e a denunciar a embrionária “indústria da seca”.

As obras de José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio tratam especificamente de um episódio da história das secas cearenses, a “grande seca de 1877-79”, tendo-se aí uma unicidade temática entre as obras. Além disso, as motivações e situações que levaram a escrita dos livros justificam suas existências como uma literatura sobre o Ceará. O fato em comum da atividade jornalística revela um espírito da época da formação desses literatos, que de forma mais eloqüente ou não, possuíam o intuito didático de educar sua “gente”, buscavam que esta conhecesse a realidade de forma mais fidedigna, por isso a procuravam descrever de forma sistemática e minuciosa.

José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio em suas atividades jornalísticas, comungavam do espírito ilustrado da liberdade, igualdade e fraternidade. E por esse pensamento foram intelectuais importantes para o movimento abolicionista e republicano em fins do século XIX. José do Patrocínio foi jornalista, orador, poeta e romancista, valeu-se dessa sua verve intelectual variada para encabeçar a criação do “Clube Republicano” que buscava o processo de abolição do escravismo no Brasil, fundando também a Confederação Abolicionista e lhe redigindo o manifesto assinado também por André Rebouças e Aristides Lobo. A sua participação abolicionista se deu em diferentes localidades, inclusive no Ceará,

---

<sup>21</sup> Ver VILLA, Marco Antônio. **Vida e morte no sertão**: História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2000.

quando retornou no início dos anos de 1880 a *Terra da Luz*, não mais por conta da seca, mas sim pela causa anti-escravocrata – nesse momento sim um intelectual e político reconhecido nacionalmente –, onde em Fortaleza possivelmente teve contatos com Rodolfo Teófilo.<sup>22</sup> Além disso, talvez o empenho abolicionista de Patrocínio tenha sido oriundo da sua própria origem familiar, uma vez que era filho de uma escrava quitandeira, Justina Maria do Espírito Santo e do cônego José Carlos Monteiro, que não o perfilhou, mas criou-o em sua casa.<sup>23</sup>

Rodolfo Teófilo foi jornalista, abolicionista, poeta, romancista e admirador do imperador. Assim como Patrocínio, participou efetivamente da campanha abolicionista no Ceará, primeira província brasileira a declarar livres os seus escravos em 1883.<sup>24</sup> Domingos Olímpio teve uma intensa vida jornalística, abolicionista, assim como José do Patrocínio e Teófilo. Entretanto, seus discursos em prol do republicanismo e do abolicionismo partiam de Belém, uma vez que havia se mudado para lá em 1879, continuando a vida jornalística e política do mesmo modo que no Ceará, sendo também eleito para a Assembléia Provincial do Pará.<sup>25</sup>

Esses homens vivenciaram a partir da extinção do tráfico negreiro, em 1850, a aceleração da decadência da economia açucareira e o deslocar do eixo político-econômico de prestígio para o Sul. Assim como os anseios das classes médias urbanas que viriam a compor um quadro novo para a nação, propício ao fermento de idéias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890 foram essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo. Comte, Taine, Spencer, Darwin e Haeckel foram os mestres, enfim, dos homens que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia”.<sup>26</sup> É nesse momento histórico, de condições sociais e educacionais específicas, que se formou a chamada “Geração 70”, da qual a instrumentação intelectual de José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio foi tributária, tornando-os parte da elite ilustrada surgida na segunda metade do século XIX.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz, se essa elite ilustrada não era em sua maioria, originária das camadas mais pobres, também não podia ser entendida como totalmente oriunda ou até mesmo porta-voz exclusiva dos interesses das classes dominantes. Por outro lado, se é certo que sua composição social os situaria como membros das camadas mais altas

<sup>22</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida turbulenta de José do Patrocínio**. p. 119-125.

<sup>23</sup> PATROCÍNIO, José. **Os retirantes**. v.32. São Paulo: Três, 1973. (Coleção Obras imortais da nossa literatura, v. 32-33). p. 9.

<sup>24</sup> NETO, Lira. **O poder e a peste**: a vida de Rodolfo Teófilo, p. 114.

<sup>25</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 11-12.

<sup>26</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**, p. 163.

da sociedade, sua atuação não podia ser exclusivamente explicada em termos de pertinência de classe. Por fim, apesar dos estreitos laços de parentesco que atavam certos intelectuais a famílias de proprietários de terra, sua atuação se deu em um contexto urbano, o que já os diferenciava de seu grupo de origem.<sup>27</sup>

Nesse sentido, no Brasil de fins do Império, formou-se o movimento da "nova geração", automeado numa referência à juventude de seus membros. Os intérpretes passaram depois, convencionalmente, a identificá-lo como "movimento intelectual da geração 1870". Segundo Alonso, à primeira vista, a unidade geracional parece ser mesmo o único critério unificador deste movimento. Embora os intérpretes usualmente o subdividam conforme a adesão a correntes intelectuais européias — científico, positivismo, liberalismo, spencerianismo, darwinismo social —, o retrato mais comum aponta um sincretismo, quando não um caos teórico: intelectuais imitativos, deslumbrados com as modas européias: suas preferências oscilando ao sabor delas.<sup>28</sup>

A geração 70, como afirmado anteriormente, teve como parâmetros educacionais as teorias positivistas e evolucionistas provenientes da Europa Ocidental durante o século XIX. Quanto às teorias positivistas, baseavam-se no conjunto de idéias e princípios filosóficos, políticos e religiosos elaborados pelo francês Augusto Comte (1798-1857). Para Comte, a humanidade se desenvolve através de três estados ou modos de pensar: o teológico, o metafísico e o positivo. Este último, que nos interessa, é, pois, o término de uma evolução, na qual o indivíduo alcança o saber definitivo, isto é, a ciência. Esse estado, positivo, só pode ser atingido pelo método da observação e experimentação, o que levou o filósofo francês a estabelecer uma diferença entre as ciências concretas e abstratas. Para estas, propôs uma classificação estabelecida em ordem lógica e cronológica: matemática, astronomia, física, química, biologia e sociologia, às quais mais tarde, acrescentou a moral. Segundo Comte, o estudo da sociedade compreende dois aspectos, um estático, outro dinâmico. O primeiro estabelece a ordem e o segundo, o progresso. Assim, há só um tempo, doutrina e método, o positivismo forneceu os instrumentos para o funcionamento de qualquer sistema político, ou seja, a ordem e o progresso.<sup>29</sup>

As teorias evolucionistas, calcadas nos postulados de Charles Robert Darwin (1809-1882), a partir das interpretações sobre *A origem das espécies*, utilizaram os conceitos básicos

<sup>27</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)**, p. 26.

<sup>28</sup> ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. v.15, n. 44. p. 35-55, out. 2000. p. 35.

<sup>29</sup> AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. 3 ed. rev. ampl. atual. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999. p. 361-362.

dessa obra para a análise do comportamento das sociedades humanas. Conceitos como “competição”, “seleção do mais forte”, “evolução” e “hereditariedade” passavam a ser aplicados aos mais variados ramos do conhecimento: na sociologia evolutiva de Spencer; na história determinista de Buckle, entre outros.<sup>30</sup>

Segundo Schwarcz, no que se refere à esfera política, o darwinismo significou uma base de sustentação teórica para práticas de cunho bastante conservadoras. São conhecidos os vínculos que unem esse tipo de modelo ao imperialismo europeu, que tomou a noção de “seleção natural” como justificativa para a explicação do domínio ocidental, idealizando o europeu como o “mais forte e adaptado”.<sup>31</sup>

Paralelamente a esse evolucionismo social, duas grandes escolas deterministas tornam-se influentes. Em primeiro lugar, a escola “Determinista Geográfica”, cujos maiores representantes, Ratzel e Buckle, advogavam a tese de que o desenvolvimento cultural de uma nação seria totalmente condicionado pelo meio. Outro tipo de determinismo, de cunho racial, toma força nesse contexto. Denominado de “darwinismo social” ou “teoria das raças”, essa nova perspectiva via de forma pessimista a miscigenação, já que acreditava que “não se transmitiriam caracteres adquiridos”, nem mesmo por meio de um processo de evolução social. As raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo o cruzamento, por princípio, entendido como erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de “tipos puros” – e portanto não sujeitos a processos de miscigenação – e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social.<sup>32</sup>

Outro grande profeta do determinismo foi H. Taine, para quem nenhum fenômeno aconteceria sem uma causa exterior a motivá-lo. Partidário de um determinismo integral, no qual caberia toda e qualquer manifestação humana, assim em suas análises. O autor invertia o arbítrio dos filósofos das Luzes ao enxergar o indivíduo enquanto resultado imediato do grupo constituidor.<sup>33</sup>

Herbert Spencer pode ser considerado o fundador do racismo científico, a partir de suas elaborações sobre o que denominou de evolucionismo social, quando transplantou, do mundo biológico ao mundo cultural, o modelo das tipologias e dos sistemas classificatórios, implementando a noção de diferenças entre os povos e as sociedades. Discorrendo sobre o

---

<sup>30</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)**, p. 26.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 63.

evolucionismo, Spencer afirmou que os elementos constitutivos da vida passam por modificações, propiciadas pela redistribuição da matéria e do movimento, gerando mudanças que operavam em um *continuum* do menos ao mais complexo, através de diferentes estágios. Ele ressaltou que este processo era universal, englobando os organismos e as sociedades. Assim, categorizou os povos como superiores e inferiores: os primeiros eram constituídos pelos europeus e os segundos, por indianos e indígenas.<sup>34</sup>

Além disso, Spencer classificou as sociedades, considerando a industrial como a mais civilizada e evoluída, devido às suas formas de organização e divisão do trabalho. Nomeou as demais de primitivas, especificando-as como homogêneas, graças à incapacidade dos seus membros de alterar artificialmente as condições de existência e desse modo promover diferenciações econômicas.<sup>35</sup>

Ao defender a existência de transformações em todas as sociedades e em todas as espécies, assegurou que, nas raças humanas, nem todas as mudanças implicavam em progresso. Além disso, o autor afirmou que, no processo de evolução social, existia uma luta pela supremacia entre os povos ou entre as pessoas, a qual estabelecia, de forma natural, a superioridade, a persistência do mais forte e a subordinação do mais fraco.<sup>36</sup>

As teorias expostas não foram utilizadas pelo movimento de 1870 de forma aleatória como afirma Ângela Alonso:

O sentido principal do movimento intelectual da geração 1870 foi a intervenção política. Argumento que grupos politicamente marginalizados pela ordem imperial recorreram ao repertório estrangeiro e à própria tradição nacional em busca de recursos para expressar seu descontentamento. Suas opções teóricas adquirem, assim, uma dimensão inusitada: auxiliaram na composição de uma crítica ao *status quo* imperial. O movimento intelectual revela ser um movimento *político* de contestação. Suas obras exprimem interpretações do Brasil críticas ao *status quo* monárquico e programas de reformas. Por isso proponho nomeá-lo *reformismo*.<sup>37</sup> (Grifos meus)

Entretanto, Patrocínio e Teófilo apesar de suas posturas de cunho denunciador dos problemas sociais, não eram contra o Império, eram simpatizantes do regime e de D. Pedro II. O que não os impossibilitava de questionar a situação caótica do Norte seco. Para tanto, o

<sup>34</sup> CHAVES, Evenice Santos. Nina Rodrigues: sua interpretação do evolucionismo social e da psicologia das massas nos primórdios da psicologia social brasileira. **Psicologia em estudo**. vol. 8, n. 2. p. 27-37, jul./dez. 2003. p.30.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. v.15, n. 44. p. 35-55, out. 2000. p. 36.

romance foi para os literatos da seca o instrumento político ideal, uma possibilidade de escrita calcada na estratégia narrativa de impacto social, em especial para Patrocínio e Teófilo.

A “Geração 70” era composta de intelectuais que eram políticos e vice-versa, pois segundo Alonso, não havia um grupo social cuja atividade exclusiva fosse a produção intelectual. Percebe-se isso muito bem no decorrer do estudo sobre a vida dos próprios autores das obras selecionadas para o capítulo. Para a autora, essa divisão seria um anacronismo, pois a existência de uma única carreira pública centralizada no Estado, incluindo empregos no ensino até candidaturas ao parlamento, fazia da sobreposição de elites política e intelectual a regra antes da exceção.<sup>38</sup>

Assim, a partição convencional da “Geração 70” em positivistas, liberais, darwinistas etc. é resultado do critério adotado. É o intérprete quem seleciona características intelectuais em detrimento das políticas. Empiricamente, os grupos tanto se identificam por recurso a termos doutrinários quanto a posições políticas. Nesse sentido, a autora complementa sua argumentação afirmando que tanto os autores de "obras filosóficas" desenvolveram atividade política contínua, quanto os "políticos" escreveram interpretações com base em recursos doutrinários. Para ela, não tomar esse fato em conta significa decepar parte do objeto: a atividade política dos "intelectuais" ou a atividade intelectual dos "políticos".<sup>39</sup>

José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio se constituíram em exímios representantes dessa *geração 70*. Possuíam em paralelo tanto a atividade intelectual quanto a atividade política em suas províncias de residência. Além disso, contestavam de frente a ordem imperial estabelecida ao defenderem as idéias liberais abolicionistas e republicanas.

Foram também três autores possuidores de formação acadêmica durante a década de 1870. Em 1868 José do Patrocínio partiu de Campos dos Goitacases (RJ), com apenas 14 anos e a educação primária, para a capital imperial, onde começou a trabalhar na Santa Casa de Misericórdia e voltou aos estudos no externato de João Pedro de Aquino. Nessa mesma época, fez os preparatórios para curso de Farmácia da *Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro*, adentrando a instituição em 1872 e se formando na área farmacêutica, devido o curso ser mais barato, em 1874. Rodolfo Teófilo, como dito anteriormente, depois de realizar os preparatórios em Recife, ingressou na *Faculdade de Medicina da Bahia*, formando-se como farmacêutico em 1876. Domingos Olímpio se formou pela *Faculdade de Direito do Recife*, em Pernambuco, no ano de 1873. É importante destacar que sendo essas faculdades os

---

<sup>38</sup> ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. v.15, n. 44. p. 35-55, out. 2000. p. 39.

<sup>39</sup> Ibid.

espaços regulares de discussão das teorias científicas esposadas há pouco, Patrocínio, Teófilo e Olímpio tiveram uma formação intelectual muito próxima.

Além disso, como autores atravessados pelas suas experiências vividas, essa formação intelectual científica esteve inculcada também na produção literária desses homens. Uma vez que junto às discussões científicas em época de estudante Patrocínio, Teófilo e Olímpio formavam parte das rodas de colegas de turmas que promoviam um diálogo com a produção literária brasileira e europeia do momento. Esse diálogo girava em torno da tradição romântica e da moda literária realista e naturalista na época em destaque.

Nesse sentido, como afirma Afrânio Coutinho, o século XIX foi o momento de uma grande encruzilhada de correntes literárias. O Romantismo não terminou e já se faziam notar os traços do Realismo; e mesmo certo de suas vivências, reforçadas, constituíram características realistas e naturalistas.<sup>40</sup> Para o autor, a segunda metade do século XIX foi o período de construção e difusão do Realismo e Naturalismo com grande importância cultural para o Brasil. Tanto por circunstâncias históricas, nacionais e internacionais, quanto pela coincidência com o advento da civilização burguesa, democrática, industrial e mecânica. Houve, assim, nova penetração da ciência no mundo das idéias e da prática por meio da biologia, com valores que representaram e produziram um impacto enorme no espírito ocidental, que o dominaram quase que por completo, especialmente no Brasil.<sup>41</sup>

Segundo Antonio Candido, o eixo do romance oitocentista como um *todo* é o respeito inicial pela *realidade*, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há um ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime. No Romantismo, o afastamento dessa posição ideal se fez na direção e em favor da poesia; mais tarde, no Naturalismo, far-se-ia na direção da ciência e do jornalismo. Tanto um quanto outro, permanecem pelo esteio da verossimilhança e, mais fundo, a disposição comum de sugerir certo determinismo nos atos e pensamentos da personagem. A insistência dos naturalistas no determinismo inspirado pelas ciências naturais não deve fazer esquecer o dos românticos, de inspiração histórica. Com matizes mais ou menos acentuados de fatalismo, uns e outros se aplicavam em mostrar os diferentes modos porque a ação e o sentimento dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo. Daí um realismo dos românticos, que apenas seria desnorteante se não lhe correspondesse um patente romantismo dos naturalistas, para o fazer da ficção literária no século XIX.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2., p. 14.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>42</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. v.2., p. 98-99.

O Realismo não pode ser tomado como um gênero literário acabado. É antes um temperamento, uma tendência. Mesmo assim, Afrânio Coutinho, apresenta algumas qualidades dominantes nesse tipo de escrita. Primeiro foi notável a busca pela verdade, na tentativa de se fugir do sentimentalismo ou da artificialidade. Sendo aqui, por exemplo, o ponto de embate com a literatura de José de Alencar, vista pelos realistas brasileiros do século XIX como irreal. Além disso, a tendência buscava a verdade por meio de um retrato fiel das personagens, no qual o autor não confunde seus sentimentos e pontos de vistas com as emoções e motivos das personagens. O Realismo opera uma interpretação da vida objetivamente, dando-lhe sentido. Acumulavam-se fatos, pelo método da documentação, os selecionava e os sintetizava, buscando um sentido para o encadeamento dos fatos. Essa vida retratada e interpretada era contemporânea aos seus autores, a experiência de cada um deles em seu próprio tempo possibilitaria uma proximidade maior com a *realidade*. Por isso, o Realismo dependia da observação, dos fatos e seus detalhes, dos temperamentos e comportamentos humanos.<sup>43</sup> Essa tendência literária foi muito utilizada como instrumento de denúncia da situação vivida em certas localidades, sendo esse caráter reclamador de mudanças e transformações político-sociais. Percebendo o Realismo dessa forma, as obras selecionadas apontam para essa tendência literária, basta tomar como referência as suas tramas.

O romance *Os retirantes* (1876) de José do Patrocínio, é constituído de três momentos: a primeira parte – *A Paróquia Abandonada*; a segunda parte – *A Retirada*; e a terceira parte – *A Capital*. No primeiro momento há a narração da vida sertaneja na Paróquia de “B.V.”<sup>44</sup>, onde as pessoas viviam de forma muito singela e calcada na religiosidade. Ao iniciar o ano de seca, em 1877, a vida da paróquia começou a se modificar, pois a seca trouxe para a localidade o problema do momento: o retirante. No segundo momento, após a presença maciça do “flagelado”<sup>45</sup> na região, tem-se a descrição da necessidade do êxodo, pois as conseqüências da seca chegam à paróquia de forma assustadora e devastadora. A retirada, que é o tema central nesse momento do texto, sempre visa as regiões litorâneas e, principalmente, a capital, porque é lá que se encontrariam a ajuda governamental efetiva e sistematizada. O último momento é marcado pela narrativa da situação da cidade central do romance, a capital da *Terra da Luz*, Fortaleza. Todo o romance é traçado a partir da sua protagonista, Eulália, que sofre o flagelo da seca em suas multifacetadas formas, desde a humilhação da perda da

<sup>43</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2., p. 21-22.

<sup>44</sup> “B.V.”, lugar onde foi o palco da trama, a Vila de Boa Vista, no interior cearense.

<sup>45</sup> O termo *flagelado* é apenas institucionalizado durante década de 1910, entretanto, a sua construção imagético-discursiva tem origens na literatura da seca da passagem do século XIX para o século XX. Ver MENDES, André G. B. P. **A imagem do “flagelado” na literatura da Terra da Luz (1879-1903)**. 2005. Monografia (Graduação em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

honra, pois fora seduzida por um clérigo (Padre Paula) ainda na Paróquia de B.V., a retirada penosa, a perda de familiares, a prostituição, até mesmo o suplício final da morte em plena praça pública da capital por descaso da população e das autoridades públicas.

No romance *A fome* (1890) de Rodolfo Teófilo, como pano de fundo, tem-se a seca de 1877, em meio a qual o autor vai costurando um enredo marcadamente simples, que será recorrente em toda a literatura sertaneja: a sorte trágica da família de um próspero fazendeiro, Manuel de Freitas que perde tudo em decorrência da estiagem e se vê obrigado a abandonar suas terras ressequidas e emigrar para a capital. No meio do caminho, vai colecionando desventuras: fome, sede e morte. Muitos retirantes que seguiram o mesmo destino acabam engrossando as fileiras da migração compulsória para a Amazônia.<sup>46</sup>

Esse texto, assim como *Os retirantes*, também é constituído de três momentos: primeira parte – *O Êxodo*; segunda parte – *A casa negreira*; e por último a terceira parte – *Misérias*. A primeira parte, como diz o seu próprio título “Êxodo”, trata da retirada de famílias sertanejas de Jacarecanga (um dos arrebaldes de Fortaleza) em decorrência da destruição da região pela seca. No segundo momento do texto, “A casa negreira” o autor irá analisar e dissecar as práticas clientelísticas e escravocratas presentes na segunda metade do século XIX. O autor discute amplamente como se dava a luta pelo domínio das comissões de socorros públicos, o cotidiano do traficante negreiro, os castigos aos cativos, como ocorria a compra e venda do escravo, a perícia médica a que estava sujeita a “peça”, entre outros temas. Finalmente no último momento da obra, “Misérias”, têm-se a representação do caos social nas áreas urbanas, principalmente na capital, engendrado pelo problema chamado “flagelado”.

O romance *Luzia-Homem* (1903) de Domingos Olímpio, é um dos mais importantes elos da cadeia do regionalismo nortista. A literatura sertaneja tem nele um pintor de paisagens e um caracterizador de personagens, sua visão do interior cearense tostado pela seca adquire tons de intensa dramaticidade, com a luta renhida entre o homem e o meio hostil, que o esmaga e degenera.<sup>47</sup> O livro retrata o drama do retirante, e também, tal como em *Os retirantes*, de José do Patrocínio, o cenário social e político é representado com os exploradores da miséria popular e os parasitas e aproveitadores da situação. A obra é subdividida em vinte e oito capítulos, contudo poder-se-ia também perceber três momentos principais: A vida do retirante na região de Sobral (CE), dependente dos socorros públicos e da ração diária para a sobrevivência em troca do trabalho braçal em obras públicas; O cotidiano da vida de retirante, “flagelado” da seca, que tem de aceitar e se adaptar às

<sup>46</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002. (Coleção clássicos cearenses), p.11.

<sup>47</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, São Paulo: Martin Claret, 2003. p.13.

adversidades do dia-a-dia, como a fome, a doença, a injúria, o assédio sexual etc. Por último, tem-se a representação do sonho de uma retirada mais feliz do que a inicialmente exposta na obra (causadora de uma vida servil e aviltante), em que se pudesse galgar uma vida de paz e abundância em uma região menos afetada pela seca.

A trama das obras *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* são exemplos da afiliação de José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio à tendência realista. Todavia, os críticos literários também percebem nessas obras traços marcadamente naturalistas.<sup>48</sup> O Naturalismo, assim como o Realismo, se volta para a realidade. Entretanto, o Naturalismo observa, documenta, analisa e dissecar-a sob uma ótica muitas vezes “científica”. Os escritores naturalistas, valendo-se de temas inovadores, mostram a decadência das instituições, denunciam a hipocrisia, caracterizam as lutas sociais, com espírito participativo e reformista. De modo geral, pode-se dizer que o Naturalismo é uma espécie de *realismo científico*.

A corrente naturalista foi estruturada pelo francês Émile Zola, notadamente em seu texto *O Senso do real*.<sup>49</sup> Nele o autor nega a *imaginação* como qualidade e fonte do romancista. O verdadeiro romance deveria partir da observação e análise, todos os esforços do escritor tenderiam a ocultar o imaginário sob o real. Para Zola, o romancista deveria reunir notas de tudo o que puder saber a respeito desse mundo que pretende tratar, sair a campo, ouvir os homens que saibam sobre esse mundo a ser descrito, colecionar expressões, histórias e descrições como também procurar documentos. Enfim, o autor afirma, metaforicamente, que o verdadeiro romancista “visitará os locais, viverá alguns dias num teatro para conhecer seus mínimos recantos, passará suas noites num camarim de atriz, impregnar-se-á o máximo possível do ar ambiente”.<sup>50</sup>

A tendência naturalista, segundo Zola, devia fazer mover personagens reais num meio real, dar ao leitor um fragmento de vida humana. Assim, o senso do real se constituiria na qualidade mestra do romancista, suplantando a imaginação. Na perspectiva zolaísta, o senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é. O *ver* é importante na literatura naturalista, mas esse olhar deveria estar de acordo com os procedimentos da tendência literária para captar a realidade sem deformações. Segundo Zola, caso o romancista possuísse o senso do real ao se deparar com uma cena, conservaria dela uma imagem muito intensa, de tal forma que “podem passar os anos, o cérebro conserva a imagem, o tempo, amiúde, só faz

---

<sup>48</sup> A proposta do trabalho não é analisar se os autores possuem mérito em suas obras em relação a se valerem das qualidades da tendência realista e naturalista. Esse tipo de estudo fica a cargo dos profissionais da crítica literária. O importante é perceber como essas tendências contribuíram para um olhar aguçado e específico desses literatos sobre a paisagem sertaneja cearense.

<sup>49</sup> ZOLA, Émile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt, p.23-48.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 25.

aprofundá-la ainda mais. Ela acaba por se tornar uma obsessão, é preciso que o escritor a comunique descreva o que viu e fixou. Ocorre, então, um fenômeno, a criação de uma obra original”.<sup>51</sup> Assim, um romance verdadeiramente naturalista deveria possuir o senso do real e a expressão pessoal do autor, uma vez que ambos eram responsáveis pela originalidade do romance.

Segundo Afrânio Coutinho, o termo Naturalismo apareceu na crítica literária por volta de 1850, na França. Todavia, a tendência literária se afirma e irradia pelo mundo definitivamente nas proximidades de 1880. Émile Zola elaborava, desde a década 1860, uma aplicação das teorias científicas à literatura. O sucesso dessa proposta do autor se concretizou com seu livro *Le roman expérimental*, de 1880, em que teorizava o romance naturalista e afirmava que o método do cientista deveria tornar-se o do escritor, ou seja, observar, coletar dados e experimentar. O escritor deveria realizar a prática de observar da empiria do mundo a ser interpretado, podendo, assim, dar conta da realidade ao seu redor. As condições do momento histórico propiciaram o triunfo do Naturalismo em fins do século XIX:

O desenvolvimento da ciência, com sua fórmula biológica da evolução e da ligação do homem à “natureza”, as reformas políticas, as tendências realistas na literatura com Balzac, Stendhal, Flaubert, as teorias de Taine sobre o ambientalismo na interpretação das origens da arte, tudo conduzia a colocar o Naturalismo na ordem do dia, com a sua visão científica, social, do homem em relação com o meio e com a herança.<sup>52</sup>

As obras *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* possuíram em sua forma e conteúdo parte dessas qualidades literárias da tendência realista e naturalista. José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio possuíam a ambição de dar conta do real tal como ele se apresentava, eles buscavam a objetividade das coisas. A busca por essa *realidade* fez com que as idéias científicas do século XIX fossem debatidas nas agremiações e academias com intuito de oferecer instrumentos objetivos para uma escrita literária preocupada com a realidade social, como já foi afirmado, de crítica social. A missão era, então, tornar a estética da palavra “[...] equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que exprimissem objetivamente o mundo das formas naturais [...]”.<sup>53</sup> Por essa motivação as teses

<sup>51</sup> ZOLA, Émile. **Do Romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt, p. 31-32.

<sup>52</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2., p. 23.

<sup>53</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. v.1. p. 53

esposadas na Europa obtiveram alto grau de aceitabilidade no meio literário brasileiro no final do século XIX.

A criação dessas agremiações, academias e o próprio debate intelectual tinham o intuito de renovar a produção dos literatos sendo, em grande medida, uma resposta ao menosprezo sofrido pelo discurso literário desde o século XIX. Segundo Albuquerque Júnior,

o discurso literário foi desde o século XIX rebaixado para um ponto inferior na hierarquia dos discursos, porque não havia nele lugar para a verdade. No momento em que o pensamento racionalista burguês consegue se impor em todas as áreas e o positivismo faz uma separação radical entre discurso da verdade ou discurso da ciência e discurso literário ou discurso da ficção, a literatura e outras manifestações artísticas são vistas como instâncias distintas e inferiores do saber.<sup>54</sup>

Obras como *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* foram construídas com um linguajar, positivista, às vezes tecnicista, determinista e darwinista (evolucionista), o intuito era galgar um aspecto discursivo empírico, capaz de descrever a tão almejada “verdade”, remanejando, assim, o discurso literário para um lugar superior na hierarquia discursiva. O positivismo, por exemplo, foi comum ao enredo desses textos literários, podendo ser percebido no desenvolvimento da trama linear de acontecimentos em decorrência da estiagem. Na qual se constituía a trajetória do retirante: o trágico préstito da seca.<sup>55</sup>

Rodolfo Teófilo, em especial, sofreu outra influência, de ordem mais sistematizadora: a participação em várias agremiações e academias literárias cearenses, encaminhadoras dos debates sobre a produção literária regionalista cearense. Seu objetivo era contestar a hegemonia do Romantismo no Brasil e a falta de engajamento político e social dos literatos. Assim, a trajetória da vida literária de Teófilo refletiu-se, em grande medida, na própria trajetória da vida literária da província do Ceará de fins do século XIX, palco de efervescente produção e discussão literária, nas quais as tendências do Realismo e Naturalismo foram as molas-mestras para se pensar o espaço cearense, Alfredo Bosi afirma que:

<sup>54</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)**, p. 218.

<sup>55</sup> Ver MENDES, André G. B. P. O trágico préstito da seca: a imagem de uma trajetória de vida. IN: \_\_\_\_\_. **A imagem do “flagelado” na literatura da Terra da Luz (1879-1903)**, p.38-68.

Fortaleza conheceu, nos primeiros anos do Realismo, uma vida literária ativa, fermentada por ideais abolicionistas e republicanos: é sabido que o Ceará foi a primeira província brasileira a libertar os escravos, 1884. Data de 1872 a fundação de uma Academia Francesa e entre esta e o grupo militante da Padaria Espiritual, reunido em 1892, formaram-se vários grêmios políticos e literários, onde se colava a moda naturalista com as lutas ideológicas do tempo.<sup>56</sup>

A publicação de *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, consolidou o Realismo na província cearense. A obra representava na época discussões literárias estabelecidas no *Clube Literário*. Dentre os participantes do clube havia nomes consagrados como: Juvenal Galeno, Antônio Bezerra, Antônio Martins, Justiniano Serpa e Virgílio Brígido. Todavia, também existiam estreantes como os literatos realistas: Antônio Sales, Rodolfo Teófilo, Farias Brito, José Carlos Júnior e Xavier de Castro. O *Clube Literário* teve como órgão na imprensa a revista *A Quinzena*, que circulou de janeiro de 1887 a junho de 1888, perfazendo 30 números. O periódico teve vários redatores e colaboradores da época. Os temas giravam em torno das tendências literárias regionais e nacionais. Paralelamente as atividades jornalísticas de *A Quinzena* e de *O Clube Literário* se realizavam em sessões noturnas, quando eram postas em discussão as mais recentes tendências da literatura estrangeira, especialmente as de tendência realista e naturalista. Dessa forma, o grêmio contribuiu para a renovação das letras no Ceará, encaminhando aprendizes ao Realismo e ao Naturalismo.<sup>57</sup>

Portanto, sendo esboçadas as interações entre os autores e suas obras a partir da trajetória de vida, pessoal e literária, cabe aqui uma questão importante para o capítulo: por que essa formação dos autores é importante para pensar a construção da paisagem sertaneja cearense nos livros *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem?* Para responder essa questão é necessário pensar o sentido dessa época vivida pelos autores e a proposta de Gaston Bachelard sobre uma análise da literatura por meio da *imaginação material*.

Os autores José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio foram perpassados pelas revoluções históricas e intelectuais do final do século XIX. Segundo Afrânio Coutinho, 1870 marca no mundo uma revolução nas idéias e na vida, que levou os homens para o interesse e a devoção pelas coisas materiais. Uma geração apossou-se da direção do mundo, possuía daquela fé especial nas coisas materiais.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**, p. 195.

<sup>57</sup> AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976. p. 90-92.

<sup>58</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2., p. 15-16.

Assim a “Geração 70”, da qual participaram os três autores aqui estudados, é a geração do materialismo. A revolução ocorreu primeiro no espírito e no pensamento dos homens e daí passou à sua vida, ao seu mundo e aos seus valores. Essa Era do materialismo, entre 1870 e 1900, foi, em algumas perspectivas, uma continuação do Iluminismo e do Enciclopedismo do século XVIII e da Revolução, em que se acreditou no progresso indefinido e ascensorial, e no desenvolvimento constante da civilização mecânica e industrial. A ciência, o espírito de observação e de rigor, forneciam os padrões do pensamento, do estilo de vida, desde que se julgava que todos os fenômenos eram explicáveis em termos de matéria e energia, e eram governadas por leis matemáticas e mecânicas.<sup>59</sup>

Patrocínio, Teófilo e Olímpio viveram, portanto, o desenrolar da *modernidade* do século XIX. Sentiam-se *homens modernos*, pois, como afirma Berman, “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor”.<sup>60</sup> O que poderia ser mais aventureiro para esses homens do que contestar de frente os problemas sociais existentes a época imperial e a própria tradição literária romântica no Brasil do século XIX? O poder estava incrustado nas ações desses homens de letras, ao ponto de serem também os homens da política. A alegria estaria nas causas ganhas de cada um desses homens, seja na batalha anti-escravocrata de Teófilo e Patrocínio – este último na luta anti-clerical –, ou mesmo na luta anti-oligárquica de Domingos Olímpio.<sup>61</sup> A autotransformação e o crescimento desses homens se davam no meio dessa vida agitada, reativa à ordem vigente, que a tudo tentava transformar.

É importante ressaltar que aqui está se tratando de homens com uma mentalidade moderna, não de um Brasil *moderno*. Segundo Luciana Murari, o país pós-1870 apresentava uma “modernidade” que não havia ainda sequer estabelecido os princípios da promoção do controle do homem sobre a natureza por meio da técnica. Pelo contrário, a natureza dominava ainda a maior parte do território, alheada do projeto modernizante que incendiava as mentes dos intelectuais brasileiros.<sup>62</sup> Por essa razão, o sertão cearense se constituiu em objeto de transformação daqueles literatos modernos. Era preciso dá-lo a conhecer, descrevê-lo com sua paisagem e seus homens, para assim poder domá-lo, conquistá-lo num novo *vir a ser*, a *modernidade*.

<sup>59</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.2., p.16.

<sup>60</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*: a aventura da modernidade, p. 15.

<sup>61</sup> Em 1875 foi nomeado promotor público de Sobral e se tornou também opositor da oligarquia dos Acioli. Por meio de denúncias à corrupção oligárquica, Olímpio galgou uma cadeira de deputado na Assembléia Provincial do Ceará.

<sup>62</sup> MURARI, Luciana. *Tudo o mais é paisagem*: representações da natureza na cultura brasileira. 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p.10-11.

Todavia, para esses literatos instaurar o mundo moderno era necessário combater a tradição. Assim o ideal republicano se contrapôs a monarquia imperial, a ciência se contrapôs a metafísica, o progresso se daria em oposição ao atraso. O sertão cearense era representado como mundo rural, ou seja, espaço da tradição, do atraso, da religião, da lentidão das coisas. Portanto, um mundo a ser questionado por esses literatos que tinham o intuito de promover mudanças sociais e políticas, por meio das interpretações científicas. Por essas razões o Realismo e o Naturalismo foram “tendências-literárias-instrumento”, pois seus fundamentos coincidem com o espírito dos modernos homens de letras da “Geração 70”. A crença era que “a razão científica promoveria transformações radicais e alçaria o país ao nível de desenvolvimento cultural e material das nações avançadas”,<sup>63</sup> tidas como civilizadas no século XIX.

Essa *modernidade* experimenta assim uma “ruptura epistemológica”, uma vez que houve uma descontinuidade no desenvolvimento histórico dos saberes. Para Bachelard, essa ruptura histórica no conhecimento científico significa uma negação de uma ciência anterior por uma posterior, surgindo assim, um novo paradigma epistemológico. Bachelard divide, mesmo a contragosto, em três momentos o desenvolvimento do espírito científico na história humana: “estado pré-científico”, “estado científico” e o “novo espírito científico”. O primeiro momento correspondeu, historicamente, da Antiguidade até o Renascimento e surgimento das ciências modernas no século XVIII. O segundo, preparado no século XVIII, se estendeu pelo século XIX e chegou ao início do século XX. E, por último, momento do “novo espírito científico”, fora iniciado em 1905, ano em que Einstein apresentou os três artigos fundamentais da teoria da Relatividade.<sup>64</sup>

Bachelard, como intelectual que rejeitava a fixidez dos conceitos ou mesmo de uma idéia, acreditava que esses três momentos são apenas norteadores, no tempo, de como se deu um desenvolvimento do espírito científico. Até mesmo porque, esse espírito nem sempre é inteiramente substituído pelo novo. Para o autor, “mesmo na mente lúcida, há zonas obscuras, cavernas onde ainda vivem sombras. Mesmo no homem novo, permanecem vestígios do homem velho”.<sup>65</sup>

Nesse sentido, Patrocínio, Teófilo e Olímpio vivenciaram um momento de transição epistemológica, apesar de ter sido justamente o auge do “estado científico”. A partir das décadas de 50 e 60 do século XIX o paradigma epistemológico no campo literário passou por

---

<sup>63</sup> MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira, 78.

<sup>64</sup> BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 9.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.10.

fortes tensões na Europa, especialmente na França. Uma das tensões mais estruturais que se pode elencar foi a aproximação da literatura do ramo das ciências biológicas e mesológicas de cunho positivista como uma resposta ao menosprezo sofrido pela literatura, tida como discurso inferior na hierarquia do saber. Surge então na produção literária desse período um “obstáculo epistemológico” interno ao momento daquele “estado científico”, identificado por Bachelard. A luta travada na literatura seguia em direção à busca da *verdade*, seja a partir do realismo ou do empirismo naturalista. Essa disputa foi travada, em linhas gerais, entre o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo.

O *bom* romântico, por mais que não deixasse de tratar do *real*, era livre para fabular, criar, até mesmo, situações narrativas idílicas sem ser condenado pelos seus pares. Entretanto, o realista e, mais ainda o naturalista, eram presos à moda de procedimentos de escrita que tentavam impelir a imaginação, uma vez que a realidade deveria ser o seu fulcro. Essa crise entre as tendências literárias provenientes da Europa, também pode ser percebida na produção da literatura sertaneja cearense de final do século XIX.

José de Alencar representava uma primeira leitura do sertão, instaurando, como foi visto no primeiro capítulo, elementos do Sublime e do Belo na paisagem sertaneja do Ceará. A geração de Patrocínio, Teófilo e Olímpio precisou romper com a leitura alencarina, para *dizer* o que para eles era a realidade sertaneja da província. Para esse grupo materialista, mesmo que *O sertanejo* (1875) tenha sido um ponto de partida, no mínimo em termos de alteridade, Alencar havia cometido erros subjetivos na leitura do sertão que o impediam de um conhecimento objetivo sobre este espaço. Assim, esses homens se depararam com um “obstáculo epistemológico” a ser vencido e, ao enfrentá-lo, acabaram inaugurando outra leitura da *Terra da Luz: um território das secas*.

Como afirma Bachelard, “o ato de conhecer dá-se *contra* um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal estabelecidos, superando o que, no próprio espírito, é obstáculo à espiritualização”.<sup>66</sup> Assim, para Patrocínio, Teófilo e Olímpio a leitura alencarina do sertão era um conhecimento mal estabelecido. Esses homens modernos, a partir do olhar possibilitado pelos artefatos intelectuais modernos, traduziam a paisagem do sertão cearense de acordo com as próprias necessidades de sua época. O Império e a República precisavam de respostas, de uma imagem tida como fidedigna desse espaço, até mesmo para justificar a remessa de auxílios e recursos à área.

---

<sup>66</sup> BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento, p. 17.

O discurso da literatura da seca confluiu com discursos de outra natureza, como o jornalístico, o técnico e o oficial. Talvez, por todas essas questões, a identidade sertaneja cearense tenha sido tão arraigada à paisagem da seca. O discurso literário, como os demais, era proveniente de uma Era diferente: a *belle époque*. Um momento de euforia e felicidade humanas, devido à crença progressiva no desenvolvimento dos homens e das máquinas. Credulidade essa balizada numa ciência – até a formulação da Teoria da Relatividade – de leis fixas e inquestionáveis. Por esse motivo a idéia da paisagem da seca ganhou valor e foros de dominância na leitura do sertão do Ceará e, segundo Bachelard, quando uma idéia é freqüentemente usada, ela se *valoriza indevidamente*, pois “um valor em si opõe-se à circulação de valores. É fator de inércia para o espírito. Às vezes uma idéia dominante polariza todo o espírito”.<sup>67</sup> Assim, se criou e difundiu sob o *status da verdade moderna*, uma dicotomia que foi se tornando fixa na leitura da paisagem sertaneja cearense, estabelecendo um cânon: a paisagem da seca e sua oposta, a paisagem do inverno.

Esses literatos buscaram, durante a construção da paisagem sertaneja cearense da seca, no Realismo e Naturalismo respaldo e autoridade para tratar da realidade ao seu redor. Como foi visto a pouco, seguir essas tendências literárias era também comungar de certos procedimentos na produção literária, a fim de se produzir um conhecimento objetivo. Entretanto, por mais que aquelas duas correntes literárias galgassem minimizar ao máximo, senão extinguir, a imaginação do literato, se verificou que isso é impossível. Ítalo Caroni, em seu texto *A utopia naturalista*, afirma categoricamente que essas tendências recaíam em um “realismo ingênuo”, imbuído da esperança moderna do milagre científico. Mesmo o realista naturalista, seguindo os procedimentos da ciência na literatura, *não deixa de imaginar*. Segundo Caroni,

O romancista naturalista não faz experiência alguma; ele reúne, apenas a mais vasta documentação sobre o tema romanescos escolhido e, diante da página em branco, deixa trabalhar as suas faculdades imaginativas, que vão urdindo tramas e redigindo textos, como qualquer outro escritor de ficção.<sup>68</sup>

Ora, se esses literatos da seca fazem uso da *imaginação*, mesmo que a *verdade moderna* não a reconheça, são homens que criam, inventam realidades ao escreverem sobre o

<sup>67</sup> BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento, p. 19.

<sup>68</sup> CARONI, Ítalo. A utopia naturalista. In: ZOLA, Émile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt, p.12-13.

mundo que os rodeia. Nesse sentido, essa literatura da seca cearense implica uma imaginação e, no caso literatos realistas e naturalistas – da “materialista geração 70” –, uma imaginação a partir do *real*. Sendo esse *real* buscado nos próprios elementos materiais têm-se, então, a elaboração de uma *imaginação material*, tal como pensada por Gaston Bachelard. Até mesmo porque, como afirma Murari, “a descrição da paisagem, imagem e impressão da natureza, operaria o reencontro com as fontes primárias da inspiração e do devaneio poético”.<sup>69</sup> Portanto, assim se formula o intuito à frente: analisar o reencontro do devaneio poético e da imaginação material na leitura do sertão cearense a partir das descrições paisagísticas de Patrocínio, Teófilo e Olímpio. Para pensar essa imaginação material dos literatos da seca, é de fundamental importância ter em mente as idéias de Gaston Bachelard.

Bachelard, ao sistematizar os princípios da *imaginação material*, apresenta a existência de outra imaginação distinta, a *imaginação formal*, da qual o autor é particularmente crítico, pois ela é presa apenas ao ver, ou seja, cuja índole é visual. Essa imaginação, fundada em um conhecimento ocularista, faz do homem mero espectador do mundo. Assim, a *imaginação formal* faz do mundo objeto de contemplação ociosa, escamoteando a matéria viva das coisas e das próprias imagens.<sup>70</sup> Em oposto, a *imaginação material* proposta por Bachelard quer analisar as relações de causalidade material das imagens, recuperando o mundo como provocação concreta e como resistência, solicitando a intervenção ativa e modificadora do homem.

Para o autor, a *imaginação material* é tributária da imaginação como “faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” e não da imaginação sugerida pela etimologia, como a faculdade de formar imagens da realidade.<sup>71</sup> Nesse sentido, a imaginação é antes a faculdade de deformatar as imagens fornecidas pela percepção, tendo a função de nos libertar das imagens primeiras, de mudá-las. Segundo o autor, “se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*”.<sup>72</sup> Na concepção bachelardiana, o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a *imagem*, mas sim o *imaginário*. Esse *imaginário* “cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre mais que suas imagens”.<sup>73</sup> (Grifos do autor)

<sup>69</sup> MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira, p. 328.

<sup>70</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. **Imaginação material segundo Gaston Bachelard**. 1999. Dissertação (Mestrado em Pós-Graduação em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. p. 64

<sup>71</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.17-18.

<sup>72</sup> Id. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.1.

<sup>73</sup> Ibid., p.2.

O imaginário poético, segundo Bachelard, além de se relacionar com as formas visíveis, também se vincula a uma matéria, inspiradora do devaneio poético. O devaneio não é tomado pelo autor como uma dispersão da consciência ou a perda de contato consigo mesmo ou com a realidade, mas como uma meditação solitária em contato com o mundo, culminando em devaneio escrito, que se forma, de fato, no ato de escrever. O devaneio assume o inteiro universo em suas imagens, sendo simultaneamente criativo e natural, tendo seu valor indissolúvelmente ligado a estética e a ontologia.<sup>74</sup>

Pensando dessa forma, o devaneio poético encontra na literatura a matéria-prima susceptível para analisar a *imaginação material*. A preeminência das obras literárias é clara no discurso bachelardiano: “Posso apenas conhecer o homem através da leitura, maravilhosa leitura, que me permite julgar o homem pelo que ele escreve”.<sup>75</sup> Esta predileção é indicadora da total confiança de Bachelard na emergência do homem através da linguagem. Assim, segundo Bachelard, “a literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma *emergência* da imaginação”.<sup>76</sup> (Grifo do autor)

Ao estabelecer uma relação da *imaginação material* com a literatura, Bachelard analisa o papel das *imagens literárias*. As *imagens literárias* são inteiramente novas – ou se apresentam como novas em determinado momento –, segundo o autor, “vivem da vida da linguagem viva. Experimentamo-las, em seu lirismo em ato [...]; essas imagens literárias dão esperança a um sentimento [...]”.<sup>77</sup> A imagem literária impõe cânones que especificam os gêneros literários,<sup>78</sup> pois as imagens possuem um estilo. Sendo as imagens cósmicas estilos literários, a literatura é um mundo válido, pois suas imagens são primeiras.<sup>79</sup> Os textos literários que as contém são promovidos à categoria da *imaginação criadora*. Assim, “a essência da poesia é a criação de novas imagens. A poesia expressa a constante re-criação da natureza e da experiência através da fala humana”.<sup>80</sup> Portanto, faz-se necessário situar a “*imaginação literária* na categoria de uma atividade natural que corresponde a uma ação *direta* da imaginação sobre a linguagem”.<sup>81</sup> (Grifos do autor). Consoante Bachelard, a *imagem literária* em geral não é uma forma empobrecida da imaginação, muito pelo contrário, a *ela* é

<sup>74</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. **Imaginação material segundo Gaston Bachelard**, p.69.

<sup>75</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p.11.

<sup>76</sup> Id. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.257.

<sup>77</sup> Ibid., p.3.

<sup>78</sup> Ibid., p.258.

<sup>79</sup> Ibid., p. 261.

<sup>80</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. **Op. cit.**, p.80.

<sup>81</sup> BACHELARD, Gaston. **Op. cit.**, p.18.

a imaginação em sua seiva plena, a imaginação em seu máximo de liberdade.<sup>82</sup> Além disso, essas imagens literárias se localizam entre as imagens que preparam conhecimentos e as imagens que preludiam devaneios, ou seja, tanto podem tender a conhecimentos racionais, quanto evadir-se em remotas metáforas.<sup>83</sup>

Segundo a concepção bachelardiana, para se merecer o título de uma *imagem literária* se faz necessário um mérito de originalidade. Assim, a velha palavra recebe novo significado. “Mas isso ainda não basta: a *imagem literária* deve enriquecer de um *onirismo novo*. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária”.<sup>84</sup> (Grifos do autor) Sendo assim, essas “imagens instigam e expandem o devaneio do leitor, elas repercutem nele”.<sup>85</sup> As obras de Patrocínio, Teófilo e Olímpio possuem imagens literárias, pois inauguraram em fins do século XIX uma nova forma de sentir e perceber o sertão cearense. Esses autores sonhavam um espaço diferente daquele já consolidado pelo discurso alencarino, indo além dele e estabelecendo um cânone quanto à forma e matéria do sertão cearense. Eles instauraram um despertar para o que eles concebiam como realidade do espaço sertanejo, não deixando de lembrar em vários momentos a paisagem sonhada de Alencar. Por essa razão, as obras *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* se constituem em poesia, pois “a verdadeira poesia é uma função de despertar. Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares”.<sup>86</sup>

Conforme Bachelard, analisar a *imaginação material* é ir “para além das seduções da imaginação das formas, vai pensar, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que dá no mesmo – materializar o imaginário”.<sup>87</sup> A *imaginação material* não opera a partir do distanciamento da visão, não é contemplativa. Ao contrário, desafia a resistência e as forças concretas, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, numa atitude dinâmica e transformadora. Mesmo assim, Bachelard reconhece que as duas forças imaginantes, *formal* e *material*, em algumas obras, podem atuar juntas. Até porque é impossível separá-las completamente.<sup>88</sup>

Todavia, segundo Simões, a *imaginação material* de Bachelard é filiada a concepção de *imaginação produtora ou criadora* e não à *reprodutora*. A imaginação reprodutora é aquela meramente evocativa, a depender, substancialmente, das nossas sensações e da

<sup>82</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 148.

<sup>83</sup> Ibid., p. 188.

<sup>84</sup> Id. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.257.

<sup>85</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. **Imaginação material segundo Gaston Bachelard**, p.81.

<sup>86</sup> Ibid., p.18.

<sup>87</sup> BACHELARD, Gaston. **Op. cit.**, p.7-8.

<sup>88</sup> Id. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p.2.

memória. A imaginação produtora se emancipa do sensível, embora se possa em parte identificar a sua sensação originária, sendo essencialmente criadora, simbolizante, poetificante, inventora de novas imagens ou sínteses originais de imagens. Assim, a imaginação reprodutora é serva da percepção e da memória, enquanto a imaginação produtora é fonte de invenção e originalidade.<sup>89</sup>

Como identifica Simões, a *imaginação criadora*, a qual Bachelard relaciona à *imaginação material*, tem o poder mental de apresentar energicamente uma cena ou uma situação e sua aura emocional, com um forte impacto de realidade. Devido ao seu poder de mudar/recombinar as impressões armazenadas pela experiência, é a fonte da invenção e da originalidade. Além de ser base da compreensão afim, por meio da qual se pode penetrar nos sentimentos dos outros homens e comunicar-lhes os do autor do devaneio poético.<sup>90</sup>

A *imaginação material*, vincula-se às “quatro raízes de todas as coisas” apontadas por Empédocles de Agrigento: o fogo, o ar, a terra e a água. Os quatro elementos da física pré-socrática são fontes inesgotáveis para os devaneios criadores, permanecendo para Bachelard como essências materiais recorrentes, como substâncias elementares que alimentam a criatividade interminável da arte.<sup>91</sup> A partir dessa filosofia pré-socrática, Bachelard estabelece uma *lei dos quatro elementos*, no reino da imaginação que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. O autor assume que se isso for verdade, se toda poética deve receber componentes de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Nesse sentido, é preciso que um devaneio encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica.<sup>92</sup>

Bachelard afirma que os primeiros filósofos associavam seus princípios formais a um ou aos quatro elementos fundamentais, que se tornavam as marcas de “temperamentos filosóficos”. Nesses sistemas filosóficos, o pensamento erudito está ligado a um devaneio material primitivo, a sabedoria tranqüila e permanente se enraíza numa constância substancial. Caso essas filosofias simples e poderosas conservam ainda fontes de convicção, é porque ao estudá-las se encontram nelas as forças imaginantes totalmente naturais. Então, cada elemento é profundamente um *sistema de fidelidades poéticas*.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p.3.

<sup>90</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. **Imaginação material segundo Gaston Bachelard**, p.36

<sup>91</sup> Ibid., p. 74.

<sup>92</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p.4.

<sup>93</sup> Ibid., p.5.

A literatura da seca, representada pelas obras analisadas neste capítulo, é filiada de forma mais intensa à matéria *terra*. Pois, segundo Bachelard, o temperamento orgânico proveniente dessa matéria é a *melancolia*, produtora de devaneios poéticos que dizem sobre enterros, sepulcros, espectros, fugas, fossas, enfim, tudo quanto é triste.<sup>94</sup> Assim, esse temperamento relacionado à *terra* é preeminente porque *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* são obras que centralizam seus temas na morte, na retirada, na dor e na tristeza das perdas humanas e naturais do espaço sertanejo em tempos de estiagem. Entretanto, os outros elementos materiais também se fazem presentes nessas obras, associando-se, misturando-se a *terra*. O fogo, a água e o ar são constantemente requeridos pelo devaneio poético dos autores para compor a paisagística do sertão da literatura da seca. Como afirma Bachelard, “sem dúvida, vários elementos podem intervir para construir uma imagem em particular; existem imagens *compostas*”.<sup>95</sup> Mesmo que a paisagem da literatura da seca ofereça imagens em série, dentre elas se designa uma matéria-prima, um elemento fundamental, a *terra*.

A literatura da seca consolida, na maior parte daquelas obras, uma imaginação material do sertão em que há a *ausência* do elemento água, gerando assim mudanças na paisagem sertaneja cearense. Segundo Simões, na filosofia pré-socrática os quatro elementos materiais são sujeitos a mudanças alternadas, ora misturados pela força agregadora (*Philia*, o amor), ora separados pela força desagregadora (*Neikos*, a discórdia).<sup>96</sup> A *ausência* do elemento água na construção da paisagem sertaneja pode ser lida como essa *força desagregadora*, pois devido a falta dessa matéria os literatos acabam por circunscrever um espaço da discórdia, da desarmonia, culminando em um espaço da morte. Até mesmo porque, conforme Bachelard, sem a água “a obra carece de vida, porque carece de substância”.<sup>97</sup>

Esses devaneios materiais são antecessores da contemplação, mesmo que Patrocínio, Teófilo e Olímpio tenham contemplado pelo *olhar* a paisagem da seca, pois antes eles a sonhavam. Segundo Bachelard, “sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”.<sup>98</sup> E mais, o autor afirma que “a unidade de uma paisagem se oferece como a realização de um sonho muita vezes sonhado. [...] Mas a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula”.<sup>99</sup>

<sup>94</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 5.

<sup>95</sup> Id. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.8.

<sup>96</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. *Imaginação material segundo Gaston Bachelard*, p.75.

<sup>97</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 17.

<sup>98</sup> Ibid., p. 5.

<sup>99</sup> Ibid.

Portanto, pode se pensar a paisagem desses literatos composta tanto pelo onirismo quanto pela contemplação.

O saber racional desses homens de letras modernos não exclui a criação poética em suas obras. Na verdade, a reflexão racional e o devaneio poético de Patrocínio, Teófilo e Olímpio se unem no momento da *imaginação criadora* e essa imaginação interage com a matéria, daí esses homens possuírem uma *imaginação material*. Simões afirma que sendo os quatro elementos materiais os arquétipos do universo poético, a lei dos quatro elementos é a ordenação *a priori* da imaginação criadora, como investigação da estrutura transcendental do imaginário humano e o devaneio é exemplo de imaginação ativa, criadora e inventora.<sup>100</sup> Como afirma Bachelard, caracterizar os quatro elementos como hormônios da imaginação é tomá-los como a capacidade de pôr em ação grupos de imagens, ajudando desse jeito, a assimilação íntima do real disperso em suas formas.<sup>101</sup>

Todavia, mesmo que se pretenda tomar a teoria bachelardiana da *imaginação material* para analisar a paisagem construída pela literatura da seca, é necessário pensar um pouco diferente do filósofo. A ressalva se dá em relação à idéia de “arquétipos do universo poético”, “lei” e “estrutura transcendental”. Quando Bachelard estabelece padrões ou modelos universais para se pensar os elementos materiais, acaba por definir, em paralelo, uma *essência* da sensibilidade humana junto à matéria. Por essa perspectiva, todos os homens teriam posturas próximas ou idênticas ao se relacionar com os elementos materiais, independentemente do tempo e do espaço de cada um deles. Em oposição a essa *filosofia da essência*, a história pretende perceber tanto as continuidades quanto as discontinuidades das práticas e sensibilidades sociais, em variados tempos e espaços. Portanto, para se pensar historicamente, é importante relativizar a idéia de “arquétipos poéticos universais” sistematizados pelo filósofo Bachelard.

A contribuição do filósofo à imaginação material não deve ser descartada pelo historiador. Para restituir o tempo e o espaço na *imaginação material* bachelardiana é necessário reavaliar a proveniência das *fontes* de inspiração da poética material. O próprio Bachelard deixou indícios da *origem* das fontes inspiratórias em sua seleção de autores e obras literárias. O autor identificou a partir das mais variadas obras de filósofos, cientistas e literatos – ligados a diferentes estilos e gêneros – os discursos relacionados à imaginação material. Obras que foram escritas e publicadas no decorrer da história da humanidade, desde a Antiguidade Clássica até o século XX.

<sup>100</sup> SIMÕES, Reinério Luz Moreira. **Imaginação material segundo Gaston Bachelard**, p.45.

<sup>101</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.12.

O intuito de Bachelard nessa longa pesquisa, em grande medida, era construir uma filosofia que servisse para repensar a psicanálise. Para tanto, o autor elaborou a partir dos arquétipos poéticos a idéia de que há uma *essência* em todos os homens capaz de gerar a *imaginação material*. Dessa forma, a teoria bachelardiana afirma que os homens têm inatamente posturas muito próximas ou mesmo idênticas quando pensam ou sonham os elementos materiais. Ora, o historiador deve também perceber na pesquisa de Bachelard a existência de certa continuidade de um *discurso sobre as matérias elementares* na história da literatura ocidental, a fim de explicar a relação do homem com a natureza.

Em decorrência disso, é possível perceber que dentre o vasto leque de textos analisados por Bachelard algumas obras<sup>102</sup> e autores revelam o “caminho percorrido” pelos discursos sensíveis à matéria na história literária ocidental. Os primeiros discursos sobre os elementos materiais são identificados pelo filósofo ainda na Antiguidade Clássica, em textos como *História* (escrito provavelmente entre 450 e 430 a.C.) e *Os trabalhos e os dias* (cerca de 750 a.C.), respectivamente dos gregos Heródoto (séc. V a.C.) e Hesíodo (séc. VIII-VII a.C.), ou mesmo em a *Enéida* (século I a.C) e *Geórgicas* (divididas em quatro livros e compostas de 37 a 30 a.C.) do romano Públio Virgílio Marão (70 a.C.-19 a.C.). É importante perceber que Bachelard praticamente não analisa as obras do período medieval, senão aquelas que foram produzidas na época do Renascimento. O movimento renascentista buscou parte de seus ideais na literatura da Antiguidade Clássica e, acabou construindo nesse retorno ao passado um elo entre obras renascentistas e a literatura clássica greco-romana. Por esse contato, o discurso sobre os elementos materiais foram resgatados, reapropriados e ampliados na renascença, como bem verificou Bachelard na obras *A divina comédia* (1321) do italiano Dante Alighieri (1265-1321) e mais à frente, na época Moderna, sob influência da literatura renascentista, *Dom Quixote de La Mancha* (1605) do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616).

Todavia, a maioria das obras analisadas pelo filósofo para construir a teoria da *imaginação material* foram produzidas entre os séculos XVII, XVIII e XIX. Para pensar a *psicanálise do fogo*, por exemplo, Bachelard realizou “intermináveis leituras de velhos livros científicos dos séculos XVII e XVIII”.<sup>103</sup> O autor balizou a teorização da *imaginação material* essencialmente a partir das análises da literatura européia ocidental dos séculos XVIII e XIX.

---

<sup>102</sup> Todas as obras citadas por Bachelard em seus livros sobre os elementos materiais estão com seus títulos em francês, para torná-los homogêneos no corpo do capítulo se optou por aporuguesar todos.

<sup>103</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Estudos Cor, 1972. (Coleção Ómega). p.17.

Tal centralidade ocorreu na “Era Iluminista”,<sup>104</sup> já que nesse momento a grande preocupação era distinguir o Homem da Natureza.<sup>105</sup> A ênfase nesse problema acabou por tornar a Natureza um dos mais significativos motes da produção literária ocidental. Por essa razão Bachelard terminou por concentrar sua análise na literatura dos séculos XVIII e XIX, devido encontrar nela uma profusão de relatos que tentavam explicar a relação homem/matéria. Além do mais, essa literatura é proveniente, mesmo com todas as suas fissões, do movimento iluminista que reinstaurou o elo – por meio das revisões, traduções, publicações ou reedições – tanto com a literatura *renascentista* quanto com a herança literária da Antiguidade Clássica.

Dessa forma, não é a toa que as obras românticas serviram de lastro para análises bachelardianas. Até mesmo porque, como foi visto anteriormente, o Iluminismo e Romantismo – inaugurador da estética romanesca – caminhavam lado a lado no tempo e em suas propostas de mundo. Dentre essas obras analisadas por Bachelard vinculadas ao ideal romântico se podem citar: *Devaneios de um caminhante solitário* (1778), do suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); *Visões das Filhas de Albion* (1793) e alguns dos *Livros proféticos*, do inglês William Blake (1757-1827); *Viagem a América* (1827), do francês François-René de Chateaubriand (1768-1848); *O Reno* (1842), *Nossa Senhora de Paris*, mais conhecido como *O corcunda de Notre-Dame* (1831), *Os miseráveis* (1862), *Deus* (1891), *O homem que ri* (1869), e a série *da lenda dos séculos* (1859-1877-1883) do também francês Victor Hugo (1802-1885); *Confidências* (1849) e *Rafael* (1849), do conterrâneo Louise Prat de Lamartine (1790-1869); *Fragmentos* (1798) e *Heinrich de Ofterdingen* (1802), do alemão Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, vulgo Novalis (1772-1801); *Ode ao Vento do Oeste* (1819), do inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822); *I Fausto* (1806), *II Fausto* (1833) e *Máximas e reflexões* (1842), do alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

A seleção de obras analisadas pelo filósofo ainda se expande a outras tendências literárias do século XIX. Como a literatura de ficção científica e fantástica modernas, das obras *Viagem ao centro da Terra* (1864), *A ilha misteriosa* (1875) do francês Júlio Verne (1828-1905). Assim como, em *Histórias extraordinárias* (1840), *A descida no Maelström* (1841), *O poço e o pêndulo* (1842), *A máscara da morte vermelha* (1842), *O corvo* (1845), *Novas histórias extraordinárias* (1848), do norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849).

---

<sup>104</sup> Para ROUANET há uma distinção entre *Ilustração* e *Iluminismo*. A primeira, enquanto corrente intelectual historicamente situada, corresponde ao movimento de idéias do século XVIII, e Iluminismo, como uma tendência transepocal, não situada, não limitada a uma época específica, mas que se fez presente no século XIX. ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>105</sup> Ver CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas, SP: UNICAMP, 1992.

A literatura realista e naturalista também constituiu um dos focos das pesquisas de Bachelard, em obras como: *A primeira tentação de Santo Antônio* (1849 -1856), *Educação sentimental* (1869), do francês Gustave Flaubert (1821-1880); *Luis Lambert* (1832), *Seráfita* (1834), *O lírio do vale* (1836), *O filho maldito* (1837), *O primo Pons* (1847) do também francês Honoré de Balzac (1799-1850). Quanto a literatura naturalista, o autor analisou as obras *A falta do abade Mouret* (1875), do francês Émile Zola (1840-1902) e dos livros *Cosmos: projeto de uma descrição física do mundo* (1847), *As experiências em galvanismo* (1799), do alemão Alexander von Humboldt (Friedrich Heinrich Alexander, 1769-1859). Além de outras obras, como *Curiosidades estéticas* (1868) do eclético literato francês Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) e *Princípios de sociologia* (1876-1895) do inglês Herbert Spencer (1820-1903).

Portanto, mesmo elencando apenas parte das obras<sup>106</sup> que fundamentaram a teoria da *imaginação material* de Bachelard, é possível perceber a centralidade em sua pesquisa da produção literária, científica e filosófica do mundo ocidental, com maior ênfase na literatura européia. Tendo em mente esse fato, também se pode concluir que essas diversas tradições literárias produziram discursos que entraram em contato no decorrer da história e acabaram por repensar, reapropriar e reelaborar, de geração a geração, os significados e a simbologia dos elementos materiais (fogo, água, ar e terra) em diferentes espaços e tempos. A proposta de arquétipos e leis para o universo poético é reavaliada uma vez que se verifica a falibilidade do ideal de essência material nos homens.

Logo, Bachelard elaborou suas concepções sobre a relação homem-matéria a partir da continuidade com um passado literário. Várias de suas análises quanto à sensibilidade humana em relação aos elementos materiais partem de livros clássicos da literatura romanesca, filosófica e científica do Ocidente. Obras clássicas, segundo Calvino, são “livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”.<sup>107</sup> Aí se encontra a contribuição de Bachelard para o historiador, pois o autor acabou por recuperar em clássicos de diversas tradições literárias os sentidos e as percepções dos literatos dos quatro elementos materiais. Portanto, o autor estabeleceu as sensibilidades que marcam significativamente a imaginação material.

<sup>106</sup> Bachelard também analisa obras literárias produzidas por autores durante o século XX, a tomar como exemplo, entre tantos outros, a inglesa Virginia Woolf (1882-1941). Além disso, o autor dialoga com diversos teóricos e filósofos que refletiram sobre a *imaginação* e a *psicanálise*, como o suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) e o austríaco Sigmund Freud (1856-1939). Intelectuais contemporâneos do próprio Gaston Bachelard (1884-1862).

<sup>107</sup> CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.10-11.

Os clássicos, elencados a pouco, analisados por Bachelard integravam o cabedal do leitor razoavelmente culto do século XIX. Nesse sentido, eis o ponto de encontro entre os discursos dos literatos da seca – Patrocínio, Teófilo e Olímpio – e o discursos da literatura clássica sensível aos elementos materiais. Esses literatos da seca se enquadram perfeitamente como leitores da literatura ocidental, em especial a européia francesa. Sendo assim, é certo terem tido contato com vários dos mesmos autores e obras que deram suporte a teoria bachelardiana da *imaginação material*.

Os literatos da seca vão, então, assimilar as imagens literárias dessa literatura ocidental, as reapropriando e reelaborando durante a construção de um espaço específico: o sertão cearense. Por conseguinte, pode se concluir que o poder simbólico da paisagem da seca tenha também aí a sua proveniência, uma vez que esses literatos criaram imagens sobre como os elementos materiais se apresentam no mundo sertanejo. Na verdade, tratou-se de uma forma de traduzir a relação do homem com o mundo natural sertanejo.

A partir desse momento, como dissera Bachelard, é objetivo estudar as relações da *causalidade material* com a *causalidade formal*.<sup>108</sup> Uma vez que os autores da literatura da seca não se valem apenas do discurso construído por uma *verdade moderna*, relacionado ao *ver*, mas também constroem a paisagem sertaneja pela significância e simbologia dos quatro elementos materiais no espaço sertanejo.

Para estabelecer tal análise nos enunciados da literatura da seca, as próximas etapas se centralizarão em trechos relativos ao que se via e sentia sobre a paisagem sertaneja durante a “retirada”, pois é nesse momento que as tramas das obras *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* descrevem o sertão, com ênfase no campo. Nesse sentido, não se buscará analisar as descrições paisagísticas das cidades interioranas e muito menos das cidades litorâneas da província do Ceará de fins do século XIX, uma vez que um estudo sobre as cidades demandaria um trabalho de outra natureza.

Tendo Patrocínio, Teófilo e Olímpio como representantes da literatura da seca, os seus discursos serão analisados como uma unidade construtora da paisagem sertaneja cearense nessa literatura regionalista. Ao se dar prosseguimento a leitura, é necessário atentar para as formas itálicas que indicam os termos *fogo*, *água*, *ar* e *terra* como elementos materiais.

---

<sup>108</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 3.

## 1.2. Os elementos materiais na paisagem da literatura da seca

A *terra* é o elemento material fundamental da paisagem da literatura da seca cearense. Mesmo porque, é nela que se encontram os “princípios de imagens em ação nos três reinos mineral, vegetal e animal”.<sup>109</sup> Essas imagens em ação nos três reinos terrestres são elaboradas, segundo Bachelard, pelo *onirismo ativo*, ou seja, devaneios que remetem ao trabalho que fascina e abre perspectivas à vontade. Assim, Patrocínio, Teófilo e Olímpio sonham e têm a vontade de modificar a triste realidade da seca. Quando as imagens materiais se expressam através de imagens terrestres “parece que os sofrimentos humanos tornam-se mais pesados, mais negros, mais duros, mais turvos, em suma mais reais”.<sup>110</sup> A ferramenta desses homens para mudar esta realidade percebida e sentida é a literatura, utilizada com destreza e poder: “destreza e poder não andam um sem o outro, no onirismo do trabalho, nos devaneios da vontade”.<sup>111</sup>

A paisagem construída por esses literatos da seca, portanto, é um estado da alma e, sendo assim, recebe novos significados. Segundo Bachelard, o termo paisagem muitas vezes só se expressa como estado contemplativo, como se a “paisagem só tivesse por função ser contemplada, como se fosse o mero dicionário de todas as palavras evasivas, vãs aspirações para a evasão”.<sup>112</sup> Para o autor, a partir dos devaneios da vontade se desenvolvem temas necessariamente precisos e a construção da paisagem se torna um *caráter*.<sup>113</sup> Nesse sentido, a paisagem é uma imaginação com todos os seus caracteres, que para Bachelard são três: formal, material e dinâmico.<sup>114</sup> E mais, para o autor, “não há paisagens literárias sem os longínquos vínculos a um passado. O presente nunca basta para fazer uma paisagem literária. É o mesmo que dizer que o inconsciente está sempre presente numa paisagem literária”.<sup>115</sup> Portanto, a paisagem criada pelos literatos da seca traduz além de suas condições sócio-intelectuais, também os seus sonhos e as leituras anteriores do sertão cearense.

Conforme a teoria bachelardiana, a paisagem desses literatos da seca parte primeiramente do devaneio poético ou da admiração que é um devaneio instantâneo, pois “o mundo é admirado antes de ser verificado”.<sup>116</sup> Depois, num segundo momento, vem a contemplação: capaz de ressuscitar devaneios, recomeçar sonhos e reconstituir junto da vida sensível à vida imaginária, uma vez que “a contemplação une mais ainda lembranças que

<sup>109</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 23.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>116</sup> *Id. O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 169.

sensações. É mais ainda história que espetáculo”.<sup>117</sup> E, por fim, Patrocínio, Teófilo e Olímpio instituem a representação, autorizando a intervenção das tarefas da imaginação das formas, “com a reflexão sobre as formas reconhecidas, com a memória, desta vez fiel e bem definida, das formas acariciadas”.<sup>118</sup> Dessa maneira, não é incongruente pensar correlações entre o devaneio poético, a contemplação e a imaginação formal.

Durante a análise da literatura, mais à frente, o importante é identificar essas práticas na linguagem literária, isto é, nos discursos das obras desses literatos da seca. Outra tarefa, mais árdua, será analisar a *imaginação material* nessa literatura que é em sua maioria pensada, racionalizada, como foi discutido no início do capítulo. Segundo Bachelard, a “literatura pensada prejudica a literatura povoada de imagens. Ela interpreta o caráter humano, deixa de participar ativamente da vida de imagens”.<sup>119</sup> Quando se trata da paisagem a literatura da seca constrói imagens literárias materializantes. Por último, se tentará analisar bem o papel imaginante da linguagem e para isso “é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora”.<sup>120</sup>

Na paisagem da literatura da seca a *terra* é o elemento que sempre está presente se associando com os outros elementos materiais. Entretanto, essa paisagem essencialmente terrestre ora é passiva ora é ativa durante a união com outros elementos materiais porque na *imaginação material* “por mais que se *misture* dois elementos, um é sempre o sujeito ativo, o outro sofre a ação”.<sup>121</sup> (Grifo do autor) Essas correlações entre os elementos é metaforicamente afirmada por Bachelard: “As vozes da terra são consoantes. Os outros elementos são as vogais”.<sup>122</sup> Durante a união de elementos há uma luta a ser travada entre duas matérias, isso indicaria a existência da ambivalência material e, para o autor, “não se pode viver a ambivalência material senão dando alternadamente a vitória aos dois elementos”.<sup>123</sup> Dessa maneira, as combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três. Conforme a teoria bachelardiana, “a imaginação material une a água à terra; une a água ao seu contrário, o fogo; une a terra e o fogo; vê por vezes no vapor e nas brumas a união do ar e da água”.<sup>124</sup> Contudo, o autor afirma categoricamente a impossibilidade da união de três ou mais elementos numa mesma imagem:

<sup>117</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.169.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>119</sup> *Id.* **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 154.

<sup>120</sup> *Id.* **Op.cit.**, p. 3.

<sup>121</sup> *Id.* **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 61.

<sup>122</sup> *Id.* **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.151.

<sup>123</sup> *Id.* **Op. cit.**, p. 63.

<sup>124</sup> *Id.* **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 99.

Mas nunca, em nenhuma imagem *natural*, se vê realizar a tripla união material da água, terra e do fogo. A *fortiori*, nenhuma imagem pode receber os quatro elementos. Tal acúmulo seria uma contradição insuportável para uma imaginação dos elementos, para essa imaginação material que sempre tem a necessidade de eleger uma matéria e de garantir-lhe um privilégio em todas as combinações. Se surgir uma união ternária, podemos estar certos de que se trata apenas de uma imagem artificial, de uma imagem feita com idéias. As verdadeiras imagens, as imagens do devaneio, são unitárias ou binárias. Podem sonhar na monotonia de uma substância. Se desejarem uma combinação, é uma combinação de dois elementos.<sup>125</sup> (Grifos do autor)

As combinações elementares devem ser realizadas por substâncias contrárias, isto é, na ordem da imaginação, de sexos opostos. Caso a mistura se operar entre duas matérias de tendência feminina, como a água e a terra, “uma delas se masculiniza ligeiramente para *dominar* sua parceira. Só sob essa condição a combinação é sólida e duradoura, só sob essa combinação imaginária é uma *imagem real*. No reino da imaginação material, toda união é um casamento e não há casamento a três”.<sup>126</sup> Dessa *combinação* é que surge a *elementação*: processo de ação de um elemento sobre o outro.<sup>127</sup>

Pensando essa ambivalência material, *terra* e *fogo* travam disputas constantes na paisagística do sertão cearense da seca, a não ser quando a paisagem construída seja noturna. A combinação da *terra* e do *fogo* é preeminente nos discursos dos literatos da seca, uma vez que o elemento *fogo* é metaforicamente imaginado nessa literatura como o *sol*. O astro solar, assim como o *fogo*, pode aceitar, segundo a teoria bachelardiana, duas valorações opostas: o bem e o mal. Por essa concepção, o fogo pode ser tanto doçura quanto tortura.<sup>128</sup> O *sol* quando combinado a terra, torna-se conotativamente responsável pela dor, tristeza e morte construindo assim a paisagem da literatura da seca. Todavia, o sol também surge nesse relato paisagístico apenas como objeto material ígneo, constituindo também as paisagens das combinações dos demais elementos *ar* e *água*, representados na descrição paisagística dessa literatura nas seguintes associações: *terra* e *ar*; *terra* e *água*.

Nesse sentido, o *sol* ou sua luminosidade se faz presente na maioria das descrições da paisagem do sertão estiado ou mesmo chuvoso. Assim, como elemento (*fogo*) ou não, o *sol* é o fiel sócio da *terra* na literatura da seca. Em consequência disso, a paisagem sertaneja dos literatos da seca, tanto quanto a paisagem alencarina, é construída majoritariamente pelo dia, portanto, constituindo discursivamente o sertão cearense como espacialidade da *Luz*.

<sup>125</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 99-100.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>127</sup> As referências a esse processo de *elementação* se darão ao longo das análises pelos seguintes termos: *elementa*, *elementado* ou *elementada*.

<sup>128</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**, p.21.

### 1.2.1 Terra e fogo: território dos estios

Para construir a paisagem da seca Patrocínio, Teófilo e Olímpio vão se valer da metáfora ígnea, isto é, esses literatos imaginam materialmente o *sol* como o elemento *fogo*.<sup>129</sup> Dessa maneira, o *sol* da paisagem da seca assume as propriedades do *fogo* e da *terra*, *elementada* pelo astro, se modificando, pois “o fogo sugere o desejo de mudança”.<sup>130</sup> Por essa razão o “[...] implacável sol incandescente”<sup>131</sup> a tudo destrói, seca, cresta, tosta, queima e petrifica. Esse *sol* torna a *terra* um ambiente impróprio a vida animal, vegetal e mineral. A descrição da paisagem da seca se traduz numa contínua referência a morte, tristeza, melancolia e, mesmo, ao marasmo.

O *sol* dos literatos da seca é uma espécie de *fogo violento*.<sup>132</sup> Um *sol* que violenta a paisagem do sertão cearense, acabando por se caracterizar como um *fogo contra a natureza*,<sup>133</sup> uma vez que possui o poder de dissolver o que a Natureza unira fortemente. Conforme Bachelard, o *fogo* não é o princípio da vida, mas sim “[...] a água, esse líquido condutor de todo alimento para os três reinos da natureza [...]”.<sup>134</sup> Portanto, a *terra* combinada ao *fogo solar* produz um espaço da *desarmonia e do lúgubre*.

O *sol* da paisagem da seca surge “rubro, sem pompas de nuvens, destoldado”,<sup>135</sup> emerge “vermelho como uma brasa, no meio da quietação mórbida da natureza”.<sup>136</sup> Dissipador de calor insuportável, pois “[...] o sol no meridiano lançava sobre a terra os raios potentes, como o tigre as suas unhas tremendas nas carnes da presa. O solo irradiava o calor de um ferro em brasa, e nem um sopro de vento refrescava a atmosfera [...]”.<sup>137</sup> A *terra elementada* pelo *sol* experimenta “[...] a inação e o profundo silêncio da natureza, que se abrasava, muda e imóvel, nos raios ardentes do sol [...]”.<sup>138</sup>

Quando o *sol* esteriliza a *terra* no período de estiagem, o resultado é a construção de um espaço fomentador da solidão, como bem descreve Patrocínio, em *Os retirantes*: “[...] qualquer lado que se voltasse, via sempre a mesma perspectiva hostil da natureza: a

<sup>129</sup> No decorrer das análises, a grafia em itálico do termo *sol* é uma referência direta ao elemento *fogo*.

<sup>130</sup> BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**, p. 37.

<sup>131</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 18.

<sup>132</sup> BACHELARD, Gaston. **Op. cit.**, p. 69.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>135</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 62.

<sup>136</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 33., p. 91.

<sup>137</sup> *Ibid.*, v. 32., p. 120.

<sup>138</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 25.

esterilidade abraçada com a solidão”.<sup>139</sup> Assim, a morte da natureza é responsável pelo sentimento de solidão do sertanejo.

Teófilo, mais metuculoso na descrição, também relaciona o *sol* à morte da *terra* em *A fome*: “Os raios do sol, caindo verticalmente sobre a terra, aqueciam as rochas e os vegetais mortos. O calor emitido por aqueles focos era, à sombra, de 38 centígrados. Os homens e os rebanhos erravam á toa naquela natureza tocada de morte, procurando a vida. As searas não tinham criado um grão para os celeiros”.<sup>140</sup> Já Olímpio, quando trata do tema, deixa a imaginação trabalhar a combinação *terra e sol*:

Como que se percebia no abismo do espaço infindo a eterna gestação do cosmos, operoso e fecundo, em flagrante criação de mundos novos. E, na gloriosa harmonia dos astros, na expansão soberba da vida universal, a terra cearense era a nota de contraste, um lamento de desespero, de esgotamento das derradeiras energias, porque *o sol sedento lhe sorvera, em haustos de fogo, toda a seiva*.<sup>141</sup> (Grifos meus)

A “seiva” é o sangue, é a viscosa vida dos vegetais que esvai com o calor do globo celeste de fogo. Durante a estiagem o reino vegetal é o primeiro a sentir as mudanças e, dessa maneira, a morte das plantas possui centralidade na paisagem da literatura da seca. Além disso, em um mundo rural como era o Brasil e a província cearense no século XIX a representação do desfalecimento da vegetação se constituía num *trunfo* simbólico capaz de sensibilizar tanto os leitores urbanos quanto os campestres. Em *A fome*, Teófilo descreve que “O aspecto da floresta era lúgubre e desolador. Apenas alguns juazeiros esfolhados vegetavam como representantes da vida, que havia cessado naqueles sítios”.<sup>142</sup> A seca transformara “a floresta, reduzida a esqueletos enegrecidos, [que] bracejava desfolhada no espaço, confundia-se muito além com o firmamento”.<sup>143</sup>

Em *Luzia-Homem*, Olímpio também relata a morte vegetal ao relatar o olhar melancólico de Luzia: “Contemplou, com lágrimas comovidas, o lar apagado, o terreiro, em torno, limpo, varrido, as árvores mortas, os mandacarus carcomidos até ao alcance dos dentes dos animais mais vorazes, a paisagem triste, coisas mudas e mestas, que se lhe afiguravam companheiros de infortúnio, dos quais se despedia para sempre”.<sup>144</sup>

<sup>139</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. v. 33., p. 119.

<sup>140</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 18.

<sup>141</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, p. 41.

<sup>142</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>144</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Op.cit.*, p. 195.

Teófilo relaciona a morte vegetal com o despovoamento dos campos, pois as plantas que resistiam à estiagem nem sempre eram favoráveis ao sertanejo: “A floresta, tocada de morte, bracejava no espaço. Compunha-se de plantas leguminosas na maior parte. A perspectiva era desoladora. A seca havia torrado e despovoado os campos”.<sup>145</sup> Sendo muitas dessas leguminosas verdadeiras parasitas como afirma o autor:

As árvores tinham o aspecto dos indivíduos de climas frios no rigor do inverno. Nem uma folha viva, um gomo, uma bráctea! O panasco desfeito em pó, era levantado pelo vento e em nuvens espessas atufava-se na mata. As hastes sarmentosas das parasitas, quebradas as gavinhas, estendidas, desenrolavam as espirais na terra quente, *como serpentes*, que fossem lançadas no rescaldo de um forno. Nem um inseto se aquecia ao sol nascente. A vida animal desaparecera daqueles sítios; só os ínfimos seres habitavam sadios e vigorosos aqueles lugares desolados.<sup>146</sup> (Grifo meu)

Ao trabalhar a metáfora da *serpente*, Teófilo se vale de uma das imagens terrestres mais simbólicas aos homens. Conforme Bachelard, a serpente “é o mais terrestre dos animais. É a raiz animalizada e, na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal”.<sup>147</sup> A paisagem do sertão vai assim se esvaziando de vida, o *sol* a pino durante a seca esteriliza a *terra*, desolando os campos e os transformando em espaços mórbidos, como relata Patrocínio:

[...] O deserto, com seu corpo pardacento, seco e ardente, havia-se estendido a fio cumprido por toda a circunvizinhança. As casas tinham sido abandonadas, e as portas e janelas, desconjuntadas pelas ventanias freqüentes, agravavam ainda mais a tristeza desses mesquinhos monumentos da prosperidade extinta da província. A nudez substituíra a vegetação, e o verão deixara um rastro negro sobre os lugares outrora cultivados, como se fora uma lápide sobreposta aos mortos plantios.<sup>148</sup>

A morte das plantas desola os campos de tal forma que a vida animal também desaparece da paisagem sertaneja, como bem afirma Teófilo na passagem em que o personagem Manuel de Freitas procura algo para alimentar a si e sua família:

<sup>145</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 34.

<sup>146</sup> Ibid., p. 65-66.

<sup>147</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade, p. 202.

<sup>148</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 33., p. 104-105.

Errou pela mata e nada encontrou para alimentar-se. Despovoad e solitária, tinha um aspecto desolador. Nem um inseto, uma revoada dos verdes papagaios, que cantarolavam outrora, pousados nas frondes das palmeiras. O pasto torrado parecia ter sido levado por uma *inundação da lavas* e tinha agora *ares de uma solfatara*. Ao tronco das árvores o vento havia encostado medas de capim seco. O sol tostara tudo! A terra, coberta de uma floresta de esqueletos, com os tons da tristeza, vestia-se de uma expressão lutuosa e desoladora, e além do seu perfil sombrio esbatia-se na transparência do firmamento azul, todo nu e sereno, como a superfície de um lago tranqüilo. Nem um vivente naquele sítio! As próprias aranhas, recolhidas às tocas, morriam de fome, não saíam mais a caçar os insetos, que tinham morrido ou emigrado.<sup>149</sup> (Grifos meus)

Teófilo, mais uma vez se vale de metáforas para imaginar a *terra elementada pelo sol*. A primeira delas é a “inundação da lavas”, isto é, o *sol* age sobre a *terra* como se fosse uma enchente de magma em fusão natural, resultante de uma erupção vulcânica. A outra metáfora é relacionada à anterior, pois os “ares de uma solfatara” surgem do próprio terreno lavoso que se exala os vapores de enxofre. Sendo assim, essas duas metáforas se constituem em imagens literárias relacionadas ao elemento material *fogo*. Além dessas metáforas, a passagem demonstra que a paisagem solar da seca é tão inóspita que até os aracnídeos, astutos sobreviventes na natureza, não resistem devido à morte e fuga dos insetos.

Essa paisagem mórbida da *terra* é relacionada à tétrica de retirada do sertanejo: “Puseram-se a marginar a estrada, olhando fixamente para as folhas secas que atapetavam o chão, rendilhado da sombra do arvoredos”.<sup>150</sup> E, continua Patrocínio,

“A marcha fadigosa continuou com tanta celeridade quanto era possível obter depois de tão penosa jornada. As árvores, porém, pareciam ter desaparecido todas da face do solo. Só o capoeirão, mordido pelas soalheiras, amarelo, silencioso, quase despido de folhagem, estendia-se para ambos os lados, repassando o coração da mísera família da mesma tristeza da sua solidão e esterilidade”.<sup>151</sup>

<sup>149</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 80.

<sup>150</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. v. 33., p. 24.

<sup>151</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 45.

Nesse sentido, durante a seca o *sol* é o algoz do sertanejo, pois [...] como o sol esteriliza a terra, e estiolava as florações sadias de semente do bem [...]”<sup>152</sup> o resultado era a fome que oferecia espetáculos lúgubres aos retirantes, uma vez que se “[...]viam à beira da estrada cadáveres apodrecendo ao sol e servindo de pasto aos bandos de corvos”.<sup>153</sup> Em época de estiagem “a estrada e o ambiente, saturados de sol e calor, formavam uma engrenagem de onde os transeuntes saíam esmagados”.<sup>154</sup> E por conta disso os retirantes “[...] talvez tombasse[m], como míseros, cujas ossadas alvejantes, descarnadas pelos urubus e carcarás, iam marcando o caminho das vítimas de calamidade”.<sup>155</sup> Esses retirantes “[...] eram pedaços da multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus”.<sup>156</sup>

A morte do gado, também, se constituiu em tema da paisagem da literatura da seca. Patrocínio a trabalha da seguinte forma: “[...] a terra está rachada de secura, e da gadaria não resta mais do que a ossada branca [...]”.<sup>157</sup> Ora, a morte do gado é um tema importante para a composição da paisagem sertaneja da seca, porque sendo a pecuária – e todas as suas práticas sociais – uma atividade existente desde o século XVIII no sertão cearense, o animal possuía grande significância no imaginário sertanejo. Olímpio potencializa, em termos simbólicos, a imagem da morte do gado de Patrocínio ao relacionar os temas da emigração e morte da “gadaria”. O gado morria, até mesmo, nos espaços tradicionalmente propícios à criação pecuária, ou seja, nas serras. As serras que eram na paisagem sertaneja as áreas de pastagens conservadas, acabaram perdendo seu papel de criatório devido à estiagem:

As pastagens de reserva, nos pés de serras, protegidas por essa faixa de caatingas impenetráveis, onde se criavam famosos barbatões bravios, haviam sido devoradas ou estruídas e pesteadas pela acumulação de rebanhos em retiradas numerosas. E, a grande distância, sentia-se o fedor dos campos infeccionados por milhares de corpos de reses em decomposição.<sup>158</sup>

---

<sup>152</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 85.

<sup>153</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 33., p. 55.

<sup>154</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 42.

<sup>155</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Op. Cit.**, p. 27.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>157</sup> PATROCÍNIO, José do. **Op. cit.** v. 32., p. 54.

<sup>158</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Op. Cit.**, p. 41-42.

Para Olímpio o *sol* da paisagem da seca afeta diretamente os cumes das serras, pois “O sol descambava, deixando as cumeadas áridas da Serra do Rosário [...]”.<sup>159</sup> As conseqüências, também, são sentidas pelos sertanejos que durante o cortejo do êxodo pela estrada da serra, se prostram ao *sol* que “repointava no horizonte, como um rubro e enorme disco, surgindo de um lago de ouro incandescente”.<sup>160</sup>

O estado contemplativo, presente em Teófilo, realiza uma síntese da paisagem sertaneja da seca numa passagem em que a personagem Manuel de Freitas procura água na *terra* abrasada pelo *sol*:

O matuto seguia com pressa, mas observando tudo. Não perdia um só dos traços do solo. A vegetação, entretanto, não podia servir-lhe de orientação: semimorta, era a mesma por onde passava. O terreno, ora baixo, ora acidentado, nu ou coberto de seixos, não dava indícios de fonte próxima. Inquiria tudo e continuava no silêncio da expectativa. Havia andado alguns quilômetros em todos os rumos, e sempre a natureza com seu aspecto mórbido a desiludi-lo! *Sentou-se para descansar, e olhando para o sul notou que ao longe, lá onde a terra parece limitar com o céu, havia um ponto mais saliente como um capacete sobre a linha da floresta. Um outeiro, acreditou, e ansioso de uma eminência de onde visse os horizontes se abrirem, encaminhou-se para lá.*<sup>161</sup> (Grifos meus)

Mais do que uma imagem síntese, esse trecho trabalha uma personagem movida pela imagem da imensidão terrestre, uma vez que a Terra é vista nesse caso como imensa. Ela é “maior do que o céu que não passa de uma abóbada, de um teto”.<sup>162</sup> A Terra também é maior que o Sol visto pelo sertanejo todos os dias ao nascer “saindo” do horizonte terrestre e ao morrer quando se “esconde” na montanha. Conforme Bachelard, durante um “primeiro contato com a imensidão, parece que a contemplação encontra o sentido de um repentino domínio de um universo”.<sup>163</sup> Esse anseio de domínio, por meio da apreensão perceptiva da paisagem sertaneja fez com que Manuel de Freitas buscasse um lugar elevado, acabando por engrandecer o espetáculo a ser visto e o espectador.

<sup>159</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 45.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>161</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 35.

<sup>162</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 299.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 300.

Em *Luzia-Homem*, Olímpio constrói uma imagem literária composta sobre a seca, metaforicamente representada por um pedaço de madeira transportado pelas diversas águas na *terra*. Por meio dessa metáfora o autor imagina a seca se valendo da maleabilidade, força e agilidade da matéria *água* para cumprir a sua finalidade de se propalar como calamidade. Poder-se-ia ter aí uma aliança, entre os elementos *terra* e *água*:

Ela [a seca], com efeito, peregrinara pelo vasto sertão, de miséria em miséria, rastolhando, perdida como um pedaço de pau arrastado pela correnteza do rio, caindo nas cachoeiras, mergulhando nos rebojos, surgindo adiante, para bater de novo sobre as pedras, tornando a ser arrebatado, até que, ao baixar das águas, pára, coberto de pau e ervas secas, garranchos e flores, que transportou de longe, esperando a enchente na próxima estação e continuando a trágica jornada, até apodrecer em ribas desoladas, ou perder-se na imensidade do oceano.<sup>164</sup>

A paisagem da seca, também, é construída pela luta travada entre *sol* e *água*. O *fogo* é o vitorioso do combate. Como bem afirma Patrocínio em passagem abaixo que traduz a impotência da água em território dos estios:

[...] O rio Jaguaribe, perdida a abundância hiberna, estava reduzido a algumas poças. As suas ribanceiras descobertas, altas como dois muros; o seu leito despido em vastas coroas de areia, amarelas como o âmbar, pareciam uma vala de cemitério, babando viva gula de cadáveres. Uma *nuvem de urubus*, que, dividindo-se e subdividindo-se, *ora pousava nas capoeiras ou no solo*, servia de outros tantos marcos à morte. É que o gado caía por centenas, como num matadouro, ou, faminto e sedento, cambaleava a fraqueza das suas ossadas a roer folhas mortas pela intensidade da canícula.<sup>165</sup> (Grifos meus)

É importante visualizar que esse trecho tanto imagina a ambivalência material *terra* e *água* quanto antecipa outro dueto material na paisagística sertaneja: *terra* e *ar*. Patrocínio trabalha a imagem da “nuvem de urubus”. Aves que, com os seus vôos circulares soturnos no céu e seus pousos lúgubres na terra, acabam por unir definitivamente a imaginação terrestre à aérea na paisagem do sertão do Ceará.

<sup>164</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, p. 84.

<sup>165</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. v. 32., p. 25.

### 1.2.2 Terra e ar: atmosfera tresandada a sonho e morte

A paisagem da literatura da seca também imagina a ambivalência material *terra* e *ar*. A imaginação aérea oferece um domínio em que os valores de sonho e representação são intercambiáveis em seu mínimo de realidade.<sup>166</sup> O elemento material *ar* possui alguns objetos materiais, a tomar por exemplo, os mais significativos para a construção da paisagem dos literatos da seca: céu, constelações, nuvens e ventos. Esses objetos representantes do *ar* foram elaborados pelos autores Patrocínio, Teófilo e Olímpio nos seus mais diversos tipos, formas e significados. A união das matérias pode determinar e explicar essas condições de emergência das imagens aéreas, dependendo da ação domínio de uma matéria sobre a outra. Os ares são espaços propícios aos sonhos e, por isso mesmo, não é a toa que os literatos da seca imaginam o *ar* a partir dos sonhos das almas sertanejas.

Em decorrência disso, os literatos da seca construíram a paisagem aérea explorando os sonhos, as sensibilidades dos sertanejos. Em tempos de estiagem, a *esperança* é que move o homem do sertão e, tendo em mente isso, Patrocínio, Teófilo e Olímpio se valeram dessa sensibilidade na construção da combinação dos elementos *terra* e *ar*. Dessa forma, os três autores elaboraram a imaginação aérea quando descreveram a paisagem celestial sertaneja referente aos meses iniciais e finais dos anos da “grande seca”, ocorrida entre 1877, 1878 e 1879. Esses meses foram significativos para o imaginário sertanejo porque em tempos de estiagem – ou mesmo vislumbre da seca – são os céus que anunciam a continuidade ou não da calamidade. Teófilo é extremamente detalhista nisso, observe-se:

Apelava para o dia de São José; nesse dia é que se saberia a sorte do Ceará. Na noite de 18 de março [de 1877] poucos foram os que dormiram. Ao quebrar das barras já todos estavam nos terreiros, com o olhar fito no levante. O *céu estava limpo e pontado de estrelas*, que fuzilavam em todos os rumos. Um *movimento de nuvens* foi aparecendo no nascente ao mesmo tempo que um *vento frio* soprava de floresta afora. A luz do luar em plenilúnio ia enfraquecendo, à proporção que a claridade crepuscular ia aumentando: não tardaria o aparecimento do sol. As *nuvens afastaram-se* como um reposteiro, que fosse corrido, brilhou a aurora, franjando de ouro o contorno dos estratos, depois apareceu o *sol, um globo de fogo, semelhante a cobre fundido*. O *vento de leste* esfuziou mais forte e foi *uivando* de mundo afora, torcendo a ramaria das árvores, *levantando* do solo *nuvens de folhas secas e de poeira*. Os sertanejos, que olhavam o nascer do sol, baixaram a vista, alguns chorando a sua sentença de morte.<sup>167</sup> (Grifos meus)

<sup>166</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.170.

<sup>167</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 17.

Além de tratar dos sonhos sertanejos, esse trecho possui uma imagem literária composta. Apesar da predominância ser da ambivalência *ar* e *terra*, pelo menos mais um elemento material a compõe: o fogo. O *sol* emerge pela metáfora ígnea metalista, no cobre fundido pelo literato ferreiro. Entretanto, a força simbólica da imagem se encontra no movimento dos variados objetos materiais aéreos durante a mudança da paisagem noturna para a da aurora, constituindo assim, como se verificará à frente, uma imagem síntese da dinâmica da imaginação aérea.

Teófilo realimenta essa paisagem da esperança em outra passagem, referente ao ano de 1878, mas a potencializa no sentido de que o sertanejo vivia uma falsa impressão, leitura dos céus: “[...] As primeiras chuvas do falso inverno de 1878, o fuzilar dos relâmpagos e o estampido dos trovões, em 5 de janeiro, trouxeram-lhe vivas recordações do sertão. Vivia como a planta exótica nos primeiros tempos da aclimatação”.<sup>168</sup> Sendo assim,

O inverno tinha sido apenas uma ilusão, um sonho que a mente do infeliz povo acalentara alguns dias. Os mais crédulos, animados com a idéia de uma boa colheita, com um esforço heróico e supremo, semearam a terra. Mal a germinação se completou, ainda bem os cotilédones do embrião não se desuniram para deixar sair a haste, foram crestados pelo sol! Tudo não passou de uma ilusão, mas de uma ilusão que custou muitos sacrifícios.<sup>169</sup>

Na obra *A fome*, novamente há recorrência à paisagem da falsa esperança, todavia, em referência ao ano de 1879: “em meio de tanto desalento, n’alma havia uma esperança. Era o novo sol que dourava o oriente, era uma nova época que começava e traria a redenção aos torturados pelas leis irrevogáveis da natureza”.<sup>170</sup> Por conta desse novo sol, “todos se julgavam salvos, quando a estação, que começara com probabilidades de ser regular, transtornou-se. As chuvas escassearam de todo! O dia 19 de março [1879], o dia fatal trouxe-lhes o desengano cruel. O equinócio de março acabou de desiludi-los! A limpidez do espaço não toldou uma nuvem de chuva! Quanta esperança malograda! Quanta desilusão”.<sup>171</sup> Em *Luzia-Homem*, Olímpio também não deixa de descrever a paisagem desses meses cruciais para a *terra* sertaneja:

<sup>168</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 213.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

“Setembro de 1878 ia em meados e não apareciam no céu límpido, de azul polido e luminoso, indícios de auspiciosa mudança de tempo. Não se encastelavam no horizonte os colossais flocos a estufarem como iriada espuma; nem, pela madrugada. Cirros, penachos inflamados, ou, em pleno dia, *nuvens pardacentas*, esmagadas em torrões. À noite, constelações de rutilante esplendor tauriavam o firmamento, e a lua percorria, melancólica, a silenciosa senda. [...] *Olhares ansiosos procuravam, em vão, o fuzilar de relâmpagos* longínquos a pestanejarem no rumo do Piauí, desvelando o perfil negro a Ibiapaba. Nada; nem o mais ligeiro prenúncio das *chuvas de caju*.<sup>172</sup> (Grifos meus)

A passagem também revela o sertão muitas vezes como um espaço incomum, pois o “fuzilar de relâmpagos” é ansiado pelo recado que é capaz de trazer a alma sertaneja, enquanto que em diversas outras culturas da Europa Ocidental o relâmpago – como observou Bachelard –, é um arremetimento direto ao medo ou mesmo castigo divino, ainda mais quando “fuzilado”. Sendo assim, o sertão da estiagem possui sua própria sensibilidade. Os literatos da seca, por exemplo, representam o que há de particular nos sonhos sertanejos: a esperança das primeiras chuvas da estação invernal, as “chuvas de caju”. Em *Os retirantes*, Patrocínio também relata a paisagem aérea durante a passagem do ano de 1877 para 1878, relacionado-a à leitura sem esperança que a alma sertaneja faz das notícias produzidas pelos ares e objetos terrestres:

A diferença era de fato enorme. Desde dezembro uma tristeza, densa como um *nevoeiro*, tinha empanado os espíritos ao verem a florescência dos cajueiros esperdiçada aos calores crus do estio. Nem um suor de tempestade embaciou a atmosfera, sempre de *limpidez cristalina*. Começou desta data a devoção solene, mas foi inteiramente vão o apelo para o céu diante da misantropia da natureza. *Os dias secos e ardentes* continuaram a devastar o gado, as plantações e as pastagens, ao passo que os rios e os açudes empobreciam como fidalgos pródigos.<sup>173</sup> (Grifos meus)

Patrocínio reúne na paisagem celeste de “limpidez cristalina” *sol* e *ar*. A *terra elementa* ora pelo *ar* e ora pelo *sol* vai morrendo. Além de elaborar a paisagem aérea de 1877, Patrocínio representa os céus de 1878, direcionando seu relato neste momento para a crença da realização dos sonhos sertanejos, isto é, de um retorno da época benfazeja:

<sup>172</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Home m**, p. 41.

<sup>173</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 32., p. 23.

“Foi, pois, com uma violência selvagem que, na véspera do outono, dia de São José, a alegria irrompeu do seio da paróquia. O sertanejo não desarmou a rede nem arranjou o mocó para partir; vestiu-se de gala, porque o verão simulou chegar ao seu termo. Fria e sombrosa madrugada quebrou a monotonia das auroras enfartadas de sol; uma *bafagem úmida* bruniu a copa empoeirada das árvores e cochichou nos capoeirões *sussurros de temporal*. *As nuvens obesas de chuviros* alegravam como a carranca mais feia na festa dos bobos, e a paisagem tomou o ar descansado do convalescente a respirar o ambiente oxigenado de uma hora, ainda úmida da rega matutina”.<sup>174</sup> (Grifos meus)

Nessa passagem, o sonho sertanejo é movido pelo vento úmido, pelos sons das águas e, mais ainda, pelas nuvens nebulosas que indicam a tempestade iminente capaz de transformar a paisagem da seca. Assim, a nuvem ajuda a sonhar a transformação e também pode ser tomada como uma mensageira.<sup>175</sup> Tanto na passagem acima como nas anteriores a nuvem, as névoas e o nevoeiros são precisamente objetos incessantemente contemplados pelo devaneio hídrico, pois pressionam a água *oculta* no céu. Segundo Bachelard, os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Assim, em certas horas da paisagem sertaneja, o homem é uma planta que deseja a água do céu.<sup>176</sup> No entanto, quando o *sol da seca* surge, como edificação em chamas, esse sonho sertanejo é extinto, como bem descreve Patrocínio:

A população nem mais ousou implorar; a última esperança terminou o seu sonho de prosperidade no vestibulo da miséria, e o céu pareceu impenetrável como um edifício bloqueado pelo incêndio. Para que levantar preces, que não voltariam à terra convertidas na piedade divina, como os vapores da terra em chuvas benfazejas? *Os espíritos afizeram-se ao horror do seu destino, semelhantes às revoadas dos corvos, os hóspedes negros da podridão, ao mau cheiro da carniça*. A dor atrofiou os corações, e a sensibilidade enlerdou-os com a anestesia nojosa dos cães, que morrinhavam a digestão de carnes podres, em sono pesado na areia morna do terreiro.<sup>177</sup> (Grifos meus)

Ainda nessa passagem, Patrocínio trabalha a imagem dos pássaros presentes na combinação *terra e ar*. Os corvos e os urubus são seres indesejáveis porque anunciam a morte por onde pousam e voam. Os corvos e os urubus são aves de rapina e como tal, praticam

<sup>174</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 32., p. 25.

<sup>175</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 190-195.

<sup>176</sup> Id. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 161.

<sup>177</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 32., p. 51.

roubo com violência, são os ladrões fúnebres, seres temidos que se alimentam da violação dos corpos das vítimas da calamidade da seca. Dessa forma, essas aves têm poder no espaço sertanejo, não só pelo temor que causam nas almas do sertão em tempos de estiagem, mas também porque “um poderoso vôo não é um vôo arrebatador, é um vôo rapinante”.<sup>178</sup> E mais, essas aves de rapina só possuem capacidade amedrontadora devido a uma fatalidade do *poder de vôo*.<sup>179</sup> Nesse sentido, urubus e corvos com esse vôo ora nos ares ora em saltos terrestres, aterrorizam tanto o *ar* quanto *terra* sertaneja, como bem relata Patrocínio: “Uma nuvem espessa de urubus pairava, parte na extremidade fronteira, parte pousava no solo e nos arbustos do capoeirão”.<sup>180</sup> Assim, árvores da paisagem alencarina povoadas de pássaros coloridos são transformadas durante a estiagem em ponto de apoio ao olhar dos lúgubres urubus:

“O aspecto da floresta se tornava cada vez mais triste. Daquele panorama escuro desapareciam os pontos verdes. Os urubus, pousados aos milhares nos galhos das árvores num crocitar constante, tornavam a solidão tétrica e pavorosa. De uma gula insaciável, espreitavam as vítimas, que caíam aos cantos mortas de fome e de peste, e banquetavam-se naquele repasto de pelangas. A atmosfera que enchia os campos era deletéria e podre”.<sup>181</sup>

A paisagem aérea dos literatos da seca revela seus significados em cores e formas. A tomar como exemplo o céu azul que, quando meditado pela imaginação material, é sentimentalidade pura.<sup>182</sup> O azul do céu representa pureza e alegria, principalmente em uma terra de chuvas regulares. No sertão cearense da seca a situação é inversa uma vez que sendo esse espaço escasso de *água* – tanto que o elemento é tido, muitas vezes, como uma bênção divina – o azul celestial na *terra* sertaneja, sem nebulosas ou cores pardacentas, indicava a continuidade das tristezas da calamidade terrestre: “e o céu límpido, sereno, de um azul doce de *líquida safira*, sem uma nuvem mensageira de esperança, vasculhado pela viração aquecida, ou intermitentes redemoinhos a sublevarem bulhões de pó amarelo, envolvendo, como um nimbo, a trágica procissão do êxodo”.<sup>183</sup> Dessa forma, no momento em que “o céu pálido clareava, e a aurora, que irrompia, punha nas coisas o rúbido fulgor das suas

<sup>178</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 155.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 33., p. 43.

<sup>181</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 21.

<sup>182</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 168.

<sup>183</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 26.

pompas”,<sup>184</sup> “as tristezas da terra faziam contraste com as alegrias do céu que lhe servia de cúpula. Nem um nimbo toldava a limpidez daquele imenso plano de *safira!* Apenas alguns cirros de uma alvura argentina, tendo a forma de uma asa de gaivota, imóveis nas alturas, escapavam do vento do leste, que soprava rijo”.<sup>185</sup>

Nessas duas passagens, tanto Olímpio quanto Teófilo incorrem na petrificação do azul celeste ao se valerem da metáfora da “safira”. A safira é a pedra que muitas vezes é utilizada para representar o azul celestial, pois “parece que todo o azul do céu vem concentrar-se nessa pedra”.<sup>186</sup> Contudo, a comparação da safira com o azul do céu, segundo Bachelard, endurece a impressão de limite indeterminado e parece deter a imensa virtualidade da contemplação do céu azul.<sup>187</sup> Entretanto, Olímpio parecia saber do significado do *azul safira* e, então, tentou relativizar esse endurecimento quando imaginou um “azul doce de *liquida safira*”. Ora, Olímpio liquesce a safira para dar-lhe uma qualidade que não lhe é inerente, a dinamicidade. Os literatos da seca e sua construção aérea, a partir de uma possível classificação dos poetas do tema do azul celeste proposta por Bachelard, são poetas que de fato não participam completamente da natureza aérea. Dado que vêm no céu imóvel um líquido fluente e se animam com a menor nuvem, vivem o céu azul como uma chama imensa e representam um céu azul consolidado, uma abóbada pintada.<sup>188</sup>

O céu azul na paisagem sertaneja da literatura da seca confirma a continuidade da esterilidade da *terra*, a manter a imobilidade, é “o mesmo céu azul a se arquear sobre um solo estéril! As cenas se sucediam numa monotonia crescente. A sequeidão da terra a constringir as raízes das plantas, que morrem de fome”.<sup>189</sup> Os sertanejos durante a estiagem viam “o céu límpido, o sol triunfante, e ao longe as maçarandubas desfolhadas, com os galhos pendentes como os braços de um cadáver levantado pela cintura”.<sup>190</sup>

A paisagem aérea dos literatos da seca também se compõe com os discursos sobre os ventos e seus ruídos. Como relata Teófilo: “Não se ouvia o trinar de uma ave, o zumbir de um inseto! Apenas rajadas dos alísios, quentes já aquela hora, faziam uma orquestra nos esqueletos das árvores, e num diapasão lamentoso gemiam, rangiam, assobiavam”.<sup>191</sup> Nessa passagem é patente a ação elementar que o *ar* sofre do *fogo*, os ventos mudam de sentido por

<sup>184</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Home**m, p. 34.

<sup>185</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 18.

<sup>186</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 241.

<sup>187</sup> Id. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p.167.

<sup>188</sup> Ibid., p. 163.

<sup>189</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 67.

<sup>190</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 32., p. 45.

<sup>191</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **Op. cit.**, p. 35.

essa combinação, assim “[...] onde o sol abrasador [estiver], os ventos impetuosos e áridos [...]”<sup>192</sup> também estarão presentes.

A luta travada entre o *ar* e a *terra* produz a paisagem dos ventos furiosos, violentos, como constrói Olímpio: “o sertão ressequido estava quase deserto: campos sem gados, povoações abandonadas. E a constante, a implacável ventania, varrendo o céu e a terra, entrava, silvando e rugindo, as casas vazias, como fera raivosa, faminta, rebuscando a presa, e fazendo, com pavoroso ruído, baterem as portas de encontro aos portais, num lamentoso tom de abandono”.<sup>193</sup> Vê-se que, como afirma Bachelard, esse vento furioso é o símbolo da cólera pura, o vento em seu excesso é a cólera que está em toda parte.<sup>194</sup> Nesse momento, o vento também é um relato sentido pela audição, construtor de uma paisagem sonora, uma vez que os sons produzidos pelo vento revelam significados e espaços por ele percorridos.

Teófilo ao descrever a paisagem do céu nebuloso, do tão sonhado céu da alma sertaneja em tempos de seca, também explora uma das propriedades do vento: o movimento, o dinamismo. Dessa maneira, o vento é responsável pelo afastamento das nebulosas do céu do sertão e, assim, pela quebra da esperança sertaneja, veja-se isso na passagem abaixo:

Solo tinha um aspecto de deserto. Árvores desfolhadas enchiam áreas de léguas com uma monotonia de cemitério. Freitas errava pela mata. Examinava o terreno, procurava indícios de aguada e nem uma esperança! Sentia-se desalentar cada vez mais quando notou que o firmamento se cobria de pesados nimbos, o vento emudecia e os vapores escureciam o ar. Julgou-se salvo, a chuva em breve regaria a terra e mataria a sede dos filhos. Afagava tão doce ilusão, quando *ouviu que o vento da seca desencadeava-se impetuoso e varria a terra e o espaço*. Os esqueletos das árvores rangiam batidos pelas rajadas, ao mesmo tempo que as nuvens em vertiginosa desfilada corriam para oeste deixando após si o espaço límpido e azul.<sup>195</sup> (Grifos meus)

Noutras composições paisagísticas dos literatos da seca a *terra* é quem *elementa* o *ar*. A tomar como exemplo, o vento que se torna visível quando juntado a poeira terrestre. Conforme Bachelard, o vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira e, se tornando visível, o vento não exerce todo o seu poder sobre a imaginação senão numa

<sup>192</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 32., p. 81.

<sup>193</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 41.

<sup>194</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 231-232.

<sup>195</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 47-48.

participação essencialmente dinâmica.<sup>196</sup> Duas passagens são bem elucidativas em relação a essa idéia, uma em *Luzia-Homem* – “O sol dardejava, a pino, intensa luz sobre o largo da feira, coalhado de gente. Redemoinhos intermitentes revolviavam o pó cálido, que se elevava em espirais, envolvendo retirantes e mercadores em bulções amarelados e sufocantes”.<sup>197</sup> – e a outra em *A fome*:

A caravana chegou às portas da cidade, ao clarear do dia. A estrada estava deserta; nem um passageiro encontravam e não ouviam o trinar de uma ave. As árvores, despidas de folhas, reduzidas aos esqueletos, enfileiradas nas orlas do caminho, parecia que abriam alas a um préstito fúnebre. *A brisa* que ciciava não trazia um perfume: *movia uma nuvem de pó impalpável, que atirava aos olhos dos viandantes.*<sup>198</sup> (Grifos meus)

Por fim, outro mote da paisagem da seca é relacionado ao sentido do olfato. Os maus cheiros, odores, verdadeiros miasmas que lançam a morte ao *ar*. Patrocínio enfatiza o tema durante as retiradas: “A família apertou o passo para mais depressa furtar-se das pútridas emanações, mas não deixou de olhar para o lado onde os urubus assinalavam fogo”.<sup>199</sup> A associação dos urubus com os miasmas é veemente, pois tanto essas *aves* quanto o *ar* da seca são tresandados à morte. A *terra* também participa da paisagem dos miasmas, uma vez que essas exalações pútridas são originadas do *ar elementado* pela morte da *terra*. A aliança nefasta é descrita por Patrocínio: “[...] O mundo da miséria, com as suas estradas tortuosas, *lamacentas e fétidas*, os seus dias de mendicidade suplicante e abatida em face dos insensíveis, dos maus e dos cruéis, rasgou-se-lhes diante com avareza cruciante de terra e de céu, de risos e lágrimas, de estimas e maldições, monótono, sombrio, esmagador. [...]”.<sup>200</sup>

Após pensar as relações da *terra* com o *fogo* e o *ar*, é possível analisar a ambivalência material *terra* e *água*. A água é o elemento dos sonhos mais preciosos da alma sertaneja em tempos de estiagem. Sonhos que revelam outra paisagem sertaneja: a benfazeja.

<sup>196</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 232.

<sup>197</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 102.

<sup>198</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 83.

<sup>199</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 33., p. 44.

<sup>200</sup> *Ibid.*, v. 32., p. 107.

### 1.2.3 Terra e água: resistência e harmonia

A *água* é um elemento transitório e acaba agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, isto é, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação.<sup>201</sup> Dessa maneira, a *água* possui a aptidão de compor-se com outros elementos, mas para Bachelard é na composição *terra e água* que estaria a verdadeira contribuição para a imaginação material.<sup>202</sup> A *água* pode assumir papéis ambíguos e viver individualmente a sua própria ambivalência. É possível, por exemplo, imaginá-la tanto como ideal de pureza quanto de impureza. Todavia, essas e outras possibilidades imaginantes da *água* emergem dos sonhos dos próprios poetas, dependendo de qual paisagem eles querem construir ou se referir.

A paisagem da literatura seca é essencialmente construída pelas imaginações materiais compostas *terra e fogo, terra e ar*. Sendo assim, segundo Bachelard, “a imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imaginações materiais da terra e do fogo”.<sup>203</sup> Entretanto, pelo o elemento *água* possuir um poder enorme no espaço sertanejo, a imaginação material aquática resiste, mesmo sendo misturada em sua ínfima parcela com a *terra, o fogo* ou o *ar*. Além disso, na paisagem sertaneja cearense água é fonte de vida, de rejuvenescimento. A imaginação material da água leva os literatos da seca a uma obrigação nova: a unidade de elemento.<sup>204</sup> Dessa forma é que a paisagem se transforma, harmonizando-se pela unidade dos diferentes elementos.

A ambivalência material constituída por *terra e água* emerge na paisagem da literatura da seca cearense justamente quando Patrocínio, Teófilo e Olímpio relatam os espaços resistentes à estiagem. Além desses espaços, a água é *misturada* à terra durante a descrição das lembranças do passado benfazejo do sertão, em grande medida, durante o desfecho das tramas que coincidem com o término da seca e o retorno da tranquilidade no sertão cearense.

Os espaços de resistência à seca são as serras, as várzeas e a gruta. As serras nessa literatura nem sempre resistem às intempéries climáticas, como fora analisado anteriormente no item da ambivalência material *terra e fogo*. Mesmo assim, as serras surgem mais constantemente na paisagem dos literatos da seca quando a tomam como símbolo de resistência, espaço de refúgio. Esses espaços, por exemplo, são citados como “as terras afortunadas da serra, que pareciam um grande oásis perdido no meio do imenso deserto da

---

<sup>201</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 13.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 17.

província”.<sup>205</sup> As serras possuem o poder de rejuvenescer os retirantes que a experimentam, como comenta Patrocínio na seguinte passagem: “à medida que subia, Paula rejuvenescia e revigorava-se. Os males dos meses passados dissolviam-se no verdor embalsamado dos plantios, que lembravam uma parasita disforme vicejando às expensas da maioria da vegetação morta da província”.<sup>206</sup> E mais, as serras reviviam a lembrança da época benfazeja, uma vez que “aquele amontoado de morros, que se sucediam com a gradação dos cones de uma pinha enorme, muito verdes, cintados pelos vastos leitos fulvos das estradas, afogados numa abundância palaciana de luz, acordavam no coração deprimido do vigário imagens em que ele já nem ousava pensar”.<sup>207</sup>

Patrocínio novamente se prende a serra quando constrói a paisagem da “Serra de Baturité”. Mediante a contemplação de sua personagem Eulália, o autor descreve continuidade da vida benfazeja nas serras mesmo em tempos de estiagem no sertão:

Seguiu quase a correr, descendo a íngreme ladeira como se fosse intento seu não parar. Embaixo um panorama esplêndido desdobrou-se diante de si. Uma situação perfeitamente cultivada estendia-se com os seus canaviais viridentes, cheios de ruídos, com os seus cafezais e mandiocas verde-negros, dominando um grande espaço. Sobre um pequeno tabuleiro, a casa, iluminada, surgia sonora de gargalhadas e gritaria de crianças. Próximo a ela, num curral espaçoso, o gado meneava os chocalhos, ruminando tranqüilamente. A pouca distância do curral, um vasto telheiro mostrava-se inteiramente iluminado por uma enorme fogueira.<sup>208</sup>

Olímpio também constrói a paisagem serrana quando descreve a “Serra da Meruoca”: sua personagem em certa altura da trama de *Luzia-Homem*. Tome-se como exemplo o trecho abaixo:

Depois de duas horas de marcha, interrompida a espaços, para descanso dos carregadores, tornou-se o solo mais acidentado em sucessivas colinas e contrafortes tortuosos, dilatados, como raízes colossais pelo sertão, partido em vales profundos, *refrescados pelas filtrações da serrania*, sombreados por vegetação da folhagem pardacenta, retorcida e crestada. Mais longe, uma descida íngreme, sobre estratificações da piçarra cortante, os levou ao sopé da montanha, onde começava a ladeira, e apareciam as primeiras árvores, os oitizeiros frondosos, cedros, paus-

---

<sup>205</sup> PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. v. 33., p. 168.

<sup>206</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 168.

<sup>207</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 168.

<sup>208</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 170.

d'arco e angicos em floração estiolada, contornando o riacho da Mata-Fresca, do qual restava *intermitente fio d'água* a deslizar sobre lajes, e gotejando de pedra em pedra, como *vagarosa lágrima*.<sup>209</sup> (Grifos meus)

A paisagem da serra é aquela da vida campesina benfazeja de outrora, uma vez que a serra é tomada como um espaço onde a ínfima quantidade de *água* se potencializa. A *água* na paisagem serrana sofre uma valorização substancial que torna a “*água um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe*”.<sup>210</sup> É então a *água* que possibilita a vida, a sobrevivência. Assim, como o leite materno mantém a criança, dando a ela as forças necessárias para resistir ao mundo que a rodeia, a *água* – mesmo ínfima – presente nas serras dá a força necessária para esse espaço resistir à morte dos estios.

Em *Os retirantes*, Eulália experimenta a vida campesina benfazeja após a longa jornada das paisagens mórbidas. Todavia, por meio de outra personagem citada por Patrocínio como apenas “velho”, Eulália ouviu falar que a serra não abarcava todos os retirantes e assim, essa “conversação, como era natural, *desfez a alegre impressão que o aspecto da serra, a sua vegetação sadia e forte causara a Eulália*”.<sup>211</sup> (Grifos meus) Lendo e refletindo sobre essa passagem, é possível perceber que a paisagem é sim um estado da alma sertaneja.

A paisagem dos literatos da seca também é constituída pelas imagens literárias das várzeas. Teófilo, a partir de sua personagem Manuel de Freitas a caminho de Fortaleza, discorre sobre as propriedades da Várzea do Meio, construindo uma composta imagem material:

Manuel de Freitas chegou com a caravana a Várzea do Meio, logo ao amanhecer do dia. O solo tinha ali outro aspecto e a natureza um ar mais sadio. Uma área de mais de dois quilômetros de extensão arborizada de carnaubeiras seculares, todas verdes, limitada pela floresta semimorta, constituía a várzea, aprazível pela vida de suas palmeiras. As brumas crepusculares rarefaziam-se e os vapores sutis desapareciam diluídos pelos raios solares, que chegavam à terra. Algumas espirais de fumo enovelavam-se nos leques de carnaubeiras, desprendidas dos fogos nos ranchos dos retirantes. Havia ali algumas centenas de viajantes fazendo estação. Todos estavam magros, estropeados, cansados, e muitos enfermos.<sup>212</sup>

<sup>209</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, p. 196.

<sup>210</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 131.

<sup>211</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. v. 33., p. 171.

<sup>212</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 53.

O último espaço de resistência identificado nessa literatura da seca é a paisagem da gruta. A imagem literária da gruta e seu espaço de redor foram construídos por Teófilo com esmero, tornando-se uma das passagens mais significativas da obra *A fome* quando se trata de uma nova imagem paisagística entre os três literatos da seca. A imagem elaborada toma o corpo de todo terceiro capítulo da obra. A paisagem da gruta é um refúgio, um espaço onde há a possibilidade de se encontrar a tão sonhada água e, por essa razão, Teófilo a coloca em um ponto de difícil acesso humano. Dessa forma, Teófilo valoriza a procura pela água quando trabalha as imagens do rochedo: “Em pouco tempo chegou ao sopé do outeiro, que era formado por quatro grandes rochas superpostas. Aquele mole de granito de milhares de toneladas era uma prova geológica dos cataclismos por que passou o globo. Talhadas a pique em todas as faces, eram de ascensão difícilíssima senão impossível”.<sup>213</sup> Teófilo começa a descrição criando um desafio a sua personagem Manuel de Freitas. A “função do rochedo está em colocar um terror na paisagem”,<sup>214</sup> uma dificuldade que ao mesmo tempo valoriza a ação do homem sertanejo e engrandece a paisagem do sertão. Assim, o “rochedo é enorme moralista, [...] um dos mestres da coragem”.<sup>215</sup> Dessa maneira, em *A fome* se tem construída uma personagem impelida a enfrentar o rochedo. Todavia, Teófilo é o ser imaginante que percebe que a provocação vem do rochedo monstruoso, pois a identificação do rochedo invencível é do próprio autor. Logo, é o rochedo quem tem a coragem. É ele o lutador.<sup>216</sup>

Após a descrição da ágil ação da personagem para vencer o rochedo e conquistá-lo ao pôr-se sobre sua estrutura – a idéia vencer, de conquistar a natureza era um anseio do homem do século XIX –, Manuel de Freitas é transformado no sertanejo contemplativo, um homem todo paisagem:

[...] De pé sobre o alto pedestal, descortinava um *panorama imenso*; os horizontes se alargavam e a vista perdia-se nos espaços habitados pela floresta ou pela atmosfera. Naquela enorme tela o azul do céu era o tom alegre sombreado pelas tristezas, pelas cores sombrias dos campos. *Perscrutava com um olhar inteligente tudo que o cercava*. As pesquisas, entretanto, eram improficuas, as qualidades investigadoras de seu espírito se nulificavam no descobrimento de um rumo que o levasse feliz ao porto de destino. Nenhuma orientação descobria! *Os olhos deslumbrados por tanta luz e cansados de tanto ver, descansaram um pouco, velados pelas pálpebras*. De olhos fechados, examinava o enorme panorama que descortinara. *Sentindo dentro de si todo aquele mundo mais palpável ainda do que há pouco, julgou assim poder melhor auscultar o solo e ouvir a pulsação de alguma artéria d’água*. Recolheu-se mais e meditou.

<sup>213</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 35.

<sup>214</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 153

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>216</sup> *Ibid.*

Nada ouviu que o guiasse à fonte! Abriu os olhos e uma surpresa agradável deu-lhe novas esperanças. *As retinas transmitiam agora ao cérebro as imagens de mais longe.* Entre elas percebeu um ponto verde, *um pequeno oásis* cravado no seio da floresta de árvores mortas. Esfregou os olhos, pretendendo assim ativar a visão. A imagem continuou a desenhar-se em tons mais vivos. Era um pedaço de terra que a seca havia respeitado.<sup>217</sup> (Grifos meus)

Além de Teófilo trabalhar com a imagem terrestre da imensidão, geradora de um estado contemplativo, o autor metaforicamente reafirma a *verdade ocularista* do mundo, idéia comum a sua própria formação e época. Mesmo assim, quando tenta interagir a *terra* e a *água*, o autor admite a existência de um estado, de uma intimidade que assimilasse a paisagem vista e a refletisse em profundidade. A resultante da reflexão e do olhar é a imagem literária do oásis, composto pela *terra* e *água*. O “oásis” é uma verdadeira miragem na paisagem do sertão dos estios, uma imagem literária que segundo Bachelard não se desgasta: “Ela explica o comum pelo raro, a terra pelo céu”.<sup>218</sup> A miragem na literatura aparece como um sonho reencontrado: a paisagem harmônica do sertão. É seguindo essa idéia que Teófilo continua a narrativa:

[...] Movido de curiosidade, caminhava em rumo do ponto verde, desejoso de expandir a vista em um campo coberto de verdura. Não pensava em outra coisa senão em ver daí a minutos ressurgir de entre a enorme multidão de esqueletos uma colônia de indivíduos fortes e sadios com todos os atrativos e belezas da vida campesina. *Uma gota d’água e uma folha verde naquelas paragens teria o encanto de uma ressurreição.* Foi-lhe preciso, entretanto, caminhar alguns quilômetros para chegar ao oásis. Um grupo de oiticicas, seculares, sadias, vigorosas, opulentamente enfolhadas, enchiam uma área de alguns decâmetros. Cada árvore era um colosso vestido de verdura, a ostentar todo o luxo da vegetação tropical. *Sentiam-se ali as manifestações de vida e a harmonia dos seres da natureza.* Os fetos que bordavam o solo com as folhas arrendadas viviam bem à custa da umidade e da sombra, livres das rajadas do vento da seca, que com seu hálito quente tudo crestava. A brisa, que cicava era fresca e perfumosa.<sup>219</sup> (Grifos meus)

À medida que a caminhada do retirante Manuel de Freitas avança rumo ao oásis – ou seja, o espaço *terrestre elementado* pela *água*, a paisagem vai tomando outro

<sup>217</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 36-37.

<sup>218</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 176.

<sup>219</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *Op. cit.*, p. 37-38.

aspecto. A água nessa passagem pode ser analisada na sua valoração mais comum: pureza e purificação. Segundo Bachelard, a imaginação material encontra na *água* a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura e, por esse motivo, ela é capaz de realizar a purificação.<sup>220</sup> A *terra* sertaneja se transforma em vida harmônica na presença da água pura. A podridão da morte é purificada pela cristalina água que dá vida. Teófilo trabalha com essas idéias poderosas do imaginário do sertanejo ao continuar o relato da expedição de Manuel de Freitas:

“[...] O sítio tornava-se cada vez mais aprazível. As juritis gemiam nos maciços de verdura, os insetos volitavam no espaço, as rãs coaxavam baixinho comendo as algas da fonte. Freitas encontrou na superfície da rocha, que julgava inteiriça, uma fenda com suficiente espaço à vista. Deitou-se na pedra e olhou através da abertura. *Uma fonte cristalina alimentada por um fio d’água*, que descia do alto da rocha e caía gota a gota e no centro de uma pequena sala fracamente iluminada pelo sol, viram os seus olhos. *As estalagmites que se erguiam do solo*, quase encontravam com as estalactites que desciam do teto, refletindo a luz que decompunham, e então os tons do íris ofereciam a Freitas um espetáculo, novo e que deveras o maravilhava. [...] Era uma *gruta* digna de uma *lenda*”.<sup>221</sup> (Grifos)

A passagem trabalhada por Teófilo concebe poder à água cristalina. Uma vez que, na *imaginação material*, a água quando valorizada pela moral da pureza pode agir, mesmo em quantidade ínfima, sobre uma grande massa de outras substâncias.<sup>222</sup> Entretanto, o autor inaugura, em comparação as obras de Patrocínio e Olímpio, a imagem da gruta. A gruta, conforme Bachelard, “é um refúgio no qual se sonha sem cessar. Ela confere um sentido imediato *ao sonho de um repouso protegido*, de um repouso tranqüilo. Passado um certo limiar de mistério e pavor, o sonhador que entrou na caverna sente que poderia morar ali”<sup>223</sup> (Grifos do autor). Sendo essa mesma idéia trabalhada por Teófilo, pois sua personagem Manuel de Freitas ao tentar entrar na caverna se depara com o seu mistério: uma onça-pintada. Após vencê-la em combate mortal aproveita a água da gruta e as carnes da fera abatida para alimentar a sua família retirante. Teófilo ainda acrescenta que “era uma gruta digna de uma lenda”, ora “assim que a linguagem ultrapassa a realidade, há possibilidade de

<sup>220</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 139.

<sup>221</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 39.

<sup>222</sup> BACHELARD, Gaston. *Op.cit.*, p. 149.

<sup>223</sup> Id. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade, p. 143.

lenda”<sup>224</sup> e a realidade da literatura da seca é a paisagem morta do sertão. Assim, a gruta de Teófilo é uma lenda porque compunha parte dos sonhos da alma sertaneja em tempos de estiagem. O autor parecia saber que “as lendas transmissíveis, as lendas às quais se pode dar um interesse, têm um núcleo onírico permanente”.<sup>225</sup>

A *água* na paisagem da literatura da seca também surge de ambivalência material com o *ar*. A esperança das chuvas dinamiza as almas do espaço sertanejo, nesse mundo do interior de época estiada os sinais celestiais são bem quistos, os relâmpagos e nebulosas são motivos de alegria, festividade para o reino vegetal e, principalmente, animal. Os anúncios do céu faziam com que mesmo “a floresta tocada de morte, os rios sem uma gota d’água, e entretanto [os sertanejos] acreditavam estar muito próxima a vinda do inverno”.<sup>226</sup> Assim, por esses sinais “tudo levava a crer na mudança da estação. Os relâmpagos clareavam a abóboda celeste, os trovões ribombavam no espaço, a chuva regava a terra, era enfim o festival imponente dos elementos que fazia com as saudações do povo à nova era que surgia”.<sup>227</sup> Os ventos fazem o papel de movimentar as águas aéreas para todas as direções, como descreve Teófilo: “Não se iludiram! O dia 14 de março veio realizar os seus pressentimentos. Logo ao amanhecer, o trovão ribombou no espaço e chuva copiosa levou a terra! Os alísios emudeceram e o norte impelia as nuvens para o sul”.<sup>228</sup>

Sendo assim, imagem da época benfazeja começa a tomar contornos bem delineados na paisagem dos literatos da seca, como relata Teófilo: “uma manhã, saiu a passeio e ouviu ler nos jornais do dia as notícias chegadas do interior. Eram por demais lisonjeiras; os campos verdes, os rios cheios, as lagoas e açudes a vazar e, em breve, a abundância por toda parte[...]”.<sup>229</sup>

Domingos Olímpio é, dentre os três literatos, quem consegue construir uma imagem literária síntese da paisagem benfazeja da literatura da seca. Desde a descrição da relação de alteridade entre paisagem seca e paisagem invernososa até a sensibilidade da alma sertaneja diante do espetáculo proporcionado pela *água*, leia-se o trecho abaixo:

Ao espetáculo do alvorecer sem alegria, o campo desolado, sem cânticos de pássaros e rumores harmoniosos do trabalho venturoso e fecundante, *ela revia a infância, na Fazenda Ipueiras: a campina verdejante umedecida de orvalho congregado no côncavo das folhas em gotas*

<sup>224</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade, p. 142.

<sup>225</sup> Id. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 215.

<sup>226</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 363.

<sup>227</sup> Ibid., p. 266.

<sup>228</sup> Ibid., p. 363.

<sup>229</sup> Ibid., p. 365.

trêmulas, os *cabeças-vermelhas gorjeando* nos mais altos ramos dos *juazeiros frondosos*; caraúnas airosas papeando em *volatas* vibrantes nos leques das carnaúbas esguias. Rolas arrepiadas e friorentas aguardando, aos casais quietos, bem juntinhas, os primeiros raios do sol. Ouvia o mugir lamentoso das vacas presas nos currais, *o gemido soturno e tímido dos bezerros e monjolos famintos*; o *balir das ovelhas* irrequietas no fumegante chiqueiro; o *gaguejar dos bodes* lúbricos, ébrios de luxúria; e o *relincho triunfante do fogoso cavalo* castanho a galopar pelado das mãos, de crinas eriçadas, de orelhas espetadas e de rúbidas narinas acessas. E como o *cheiro* do pasto florido, dos aguapés flutuantes na lagoa azulada, nenúfares de caçoulas entreabertas, sentia o *fartum* da prodigiosa terra exuberante, e o bafio agro dos rebanhos fecundados. Recordava-se do *banho na lagoa*, que espelhava o céu, e a paisagem pitoresca, e onde ela nadava como as marrecas ariscas; mergulhava e voltava a *flux*, espadanando a água com o açoite de cangapés acrobáticos, espantando os paturis e jaçanãs medrosos, os graves socós pousados sobre uma perna e os bandos de alvas garças elegantes. Como era saboroso o leite morno, espumando nas cuias; o tassalho de carne-de-sol chiando no espeto, o cuscuz vaporoso e os queijinhos de cabra, em forma de peito de moça; as merendas e o mel de rapadura e macaxeira, o mungunzá com coco da praia, a coalhada escorrida e os fofos manuês assados em folha de bananeira?!...<sup>230</sup> (Grifos meus)

Nesse trecho também é possível pensar que a personagem Luzia, a partir de seus sonhos, volta à terra natal, regressa à casa natal.<sup>231</sup> A “Fazenda Ipueiras” é a casa onírica de Luzia, espaço de repouso nas sombras dos “juazeiros frondosos”, de paz no escutar das vozes dos animais sertanejos e de rejuvenescimento no “banho na lagoa” e alimentos típicos do sertão.

Domingos Olímpio ainda constrói, em *Luzia-Homem*, a paisagem do sertão das águas violentas, das enchentes arrebatadoras a mudar o quadro pintado pela literatura da seca, pois era assim que o sertanejo *Raulino Uchoa* matava o tempo, narrando a paisagem que naquela época de seca parecia inverossímil:

[...] Contava das viagens extraordinárias, aventurosas, pelo sertão inundado, da intrepidez com que afrontava o ímpeto dos rios desbordantes, nadando em cavaletes de mulungu no tempo – até parecia sonho – em que Deus ainda se lembrava, piedoso, do Ceará, para dar-lhe chuvas copiosas e fertilizadoras dos campos, trombas d’água devastadoras, rotas nas cumeadas das serras, descendo em catadupas raivosas, invencíveis, pelos talhados, encostas verdejantes, arrastando rochedos, árvores, plantações, até se espriaiarem na planície, à maneira de um mar, arrombando açudes, soterrando bebedouros, cavados durante a

<sup>230</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, p. 60-61.

<sup>231</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade, p.93-95.

seca. Descrevia com linguagem fantasiosa, ardente, de vigoroso colorido, com as imagens vivas, sugestivas do rude estilo sertanejo, o fragor das correntes raivosas, de concerto com o ribombo ininterrupto da trovada; o relampear das nuvens negras e maciças, os ziguezagues fulvos a riscarem o céu, com letras cabalísticas, ameaçadoras, traçadas pela ira de Deus; o estrondo horrível dos coriscos, o pavor do gado, haurindo, a largos sorvos, o ar saturado de ozona, reunidos, em magotes, nos cômodos da planície encharcada.<sup>232</sup>

Partindo dessa imagem, Olímpio buscou demonstrar o quão sensível é a alma sertaneja à paisagem benfazeja: “Presos aos lábios do narrador imaginoso, os retirantes mal continham lágrimas; ouvindo-o evocar entre episódios da vida sertaneja, fatos e coisas, dons do céu, para sempre perdidos, água, verdura, roçados, safras opimas, alegria e fartura, cortados os corações pela amarga saudade de recordar tempos felizes”.<sup>233</sup>

É importante frisar que o investimento desses literatos da seca na paisagem benfazeja possui motivações diversas. É possível estabelecer claramente duas delas: a relação de alteridade que é necessária para a construção simbólica da paisagem da seca e a preocupação com a verossimilhança, pois era saber comum que nem sempre a paisagem sertaneja se constituía em território dos estios. Ainda há outro ponto a exaltar, todas as paisagens analisadas até o momento foram de cunho diurno, isto é, solares. Todavia, o mundo natural também é vivenciado por uma alteridade de luzes, assim, a realidade natural da Terra é também composta por outra paisagem: a noturna. Por mais que Patrocínio, Teófilo e Olímpio, resistissem à escrita das paisagens noturnas, os autores não as poderiam negar, sob pena de faltarem com a *verdade natural* da Terra. Nesse sentido, o intuito a partir de então se constitui em analisar as poucas descrições paisagísticas noturnas dos literatos da seca cearense

---

<sup>232</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 166.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 166.

### 1.3 Os elementos materiais e o fogo morto: a paisagem noturna

A morte do *fogo* na paisagem dos literatos da seca se dá no momento do crepúsculo solar. Ao declínio do *globo de fogo a terra* passa a se resfriar e nova paisagem vem a se assomar: a noturna. A paisagem da noite possui um quê de marasmo porque “perante o fogo que morre, quem está a soprar desanima; não sente o entusiasmo suficiente para comunicar a sua própria força”.<sup>234</sup> Ora, esse desânimo é próprio da morte do *fogo* da paisagem da literatura da seca, conforme Bachelard, “o sol poente é uma imagem de nirvana, uma imagem de paz, de aquiescência à vida noturna, e como tal essa imagem do sol se espalhando, se alargando, do sol associando o universo ao seu repouso domina um grande setor do devaneio da noite”.<sup>235</sup> Na paisagem noturna de Patrocínio, Teófilo e Olímpio a *lua* possui a sua própria ambivalência e mais, conforme Bachelard, “a *lua*, no reino poético, é matéria antes de ser forma, é fluido que penetra o sonhador”.<sup>236</sup> Logo, a *lua* é um objeto material noturno, mas é a *noite* por excelência a matéria noturna, pois a noite é apreendida pela imaginação material.<sup>237</sup>

A *noite* dos literatos da seca em certo momento possui positividade, a tomar como exemplo, a descrição de Patrocínio em *Os retirantes*: “[...] o céu desnublado vestia-se de um luar deslumbrante; uma viração benfazeja refrigerava o ambiente cálido ainda das irradiações do sol; uns cajueiros esgalhados agitavam os ramos seminus como fazendo um sinal de convite”.<sup>238</sup> Em especial quando se vive em uma *terra* ainda queimando por causa do *fogo solar*, como descreve Olímpio, em *Luzia-Homem*: “ao cair da tarde, quando cálida neblina irradiava da terra abrasada, esbatia o recorte das montanhas ao longe, e adelgaçava o colorido da paisagem em tons pardacentos e confusos [...]”.<sup>239</sup> Portanto, nessas horas as sombras são bem-vindas a uma paisagem que foi crestada durante todo o dia. Em *A fome*, Teófilo apresenta certa positividade da luz do luar:

“A lua, nos seus últimos dias do crescente, fazia a trajetória no espaço, que nublado, tornava pela sua morte-cor mais brilhante a superfície do astro. *Os seus raios iluminavam a terra, mas com um brilho que deleitava.* Os tons da tela, representando aquele pedaço de solo com os seres que o povoavam, confundiam-se em uma nuança escura. As rochas

<sup>234</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*, p. 84.

<sup>235</sup> Id. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças, p. 130.

<sup>236</sup> Id. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 126.

<sup>237</sup> Ibid., p. 105.

<sup>238</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. v. 32., p. 61.

<sup>239</sup> OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, p. 19.

e os areais brancos se diluíam na pretidão da floresta em uma *aguarela desmaiada e sombria*”.<sup>240</sup> (Grifos meus)

A passagem construída por Teófilo possui raios lunares de um brilhante prazeroso, mas que, paradoxalmente, se apresenta sombrio e marasmático. Um luar quase petrificado, pois a “trajetória no espaço” da *lua* tanto garante certa dinâmica na paisagem quanto revela a lentidão nos are durante a percepção.

A paisagem noturna dos literatos da seca é aquela “[...] onde o luar resplandecia em toda a inteireza do seu brilho”.<sup>241</sup> Um espaço em que “a lua, alumando com a sua claridade elétrica”,<sup>242</sup> “fazia um luar tropical, sereno como o desdém da natureza pelo orgulho do homem”.<sup>243</sup> Todavia, essa luz elétrica não iluminava toda a paisagem. Dessa maneira as sombras dela produzidas são importantes na composição da paisagem noturna da literatura da seca. Teófilo faz referência a uma *sombra dominadora* do espaço sertanejo: “o dia findava-se, as ondulações crepusculares esmoreciam nas cristas dos outeiros, e as sombras, se elevando da terra, dominariam tudo”.<sup>244</sup> Já as sombras noturnas imaginadas por Patrocínio geram *indiferença*: “o luar morno e *indiferente*, como se representasse a *absoluta impassibilidade* da natureza, inundava o capoeirão”.<sup>245</sup> Ou mesmo *medo*, pois a “noite vem por si só, trazer um devir aos fantasmas”<sup>246</sup>: “[...] a noite, porém, *indiferente a tamanho sofrimento*, avassalava rapidamente os últimos clarões do dia, e, de mistura com ela, a sombra do mato marginal aumentava o *temor* das caminheiras”,<sup>247</sup> (Grifos meus)

As sombras ainda podem ter outro sentido, principalmente se participam de uma ambivalência material. A tomar como exemplo uma passagem construída por Olímpio, em que o autor descreve o cair da tarde. Nela há pelo menos duas imagens literárias, sendo uma relativa à união da *água e noite*, e outra à mistura *ar e noite*:

Cada vez mais espessa, a neblina da tarde, com uns restos de calor, entrava a redondeza. *Casas, árvores mortas* confundiam-se desconformes, no esboço da paisagem, esfumada claro-escuro. As manchas das sombras alastravam, como um *líquido negro*, devorando os

<sup>240</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 51.

<sup>241</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. v. 33., p. 50.

<sup>242</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 50.

<sup>243</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 195.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>245</sup> *Ibid.*, v. 33., p. 49.

<sup>246</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 107.

<sup>247</sup> PATROCÍNIO, José do. *Op. cit.*, v. 33., p. 45.

tons luminosos. No céu puríssimo, *piscavam, espertas álacres*, como uns *pequeninos olhos, estrelas e constelações*. Papaceia, o *astro da melancolia*, librava-se no poente ainda claro, como lúcida lágrima, mensageira da dor ignota, oculta nas profundezas misteriosas do espaço, tremeluzia prateada como pólo das esperanças e das mágoas dos tristes, e parecia vacilar atraída pelo sol, atufado em nuvens purpúreas.<sup>248</sup> (Grifos meus)

Durante a união *água e noite* a imagem literária se encontra na expressão “líquido negro”, relacionado diretamente com as sombras que dominam “casas e árvores mortas”. Tem-se aí “a água [que] comunga com todos os poderes da noite e da morte”,<sup>249</sup> pois, a “[...] a lua impregna a substância da água com uma *influência deletéria*”.<sup>250</sup> Além dessa imagem literária, Olímpio trabalha a ambivalência material *ar* e *noite* quando pela paisagem noturna se é possível perceber estrelas e constelações piscando alegremente, com seus “pequeninos olhos” que fitam o sertanejo. Assim, o mundo das estrelas e constelações toca a alma sertaneja: é o mundo do olhar. Por esse olhar recíproco a distância se transforma em aproximação, numa dinâmica lenta.<sup>251</sup> Olímpio também cria outras duas imagens em ambivalência idênticas na seguinte passagem: “no céu límpido, profundo e sereno, em *quietude de lago tranqüilo*, sem manchas de nuvens errantes, *tremeluziam, em esplêndidas constelações, miríades de estrelas*”.<sup>252</sup> Essas imagens são mais simples, se relacionam apenas à idéia da dinâmica lenta da *noite* em combinação com as *águas dormentes* e as *constelações*, respectivamente objetos materiais aquáticos e aéreos.

No trecho anterior de Olímpio, a *lua* surge como o “astro da melancolia”, pois a *noite* é o momento da melancolia para os literatos da seca. Para Teófilo é “[...] a hora das saudades. A luz crepuscular baça e triste em mórbidos reflexos, derramava a mornidão pela natureza, que parecia em êxtase, nos primeiros transportes de um desmaio. O vento emudecera e algumas nuvens tangiam para oeste enfileiradas e imóveis no zênite, coloriam-se de rosa refletindo os últimos raios do sol, que se escondia no ocaso”.<sup>253</sup> A *terra* sente saudades da época de fatura, como bem relata Patrocínio:

As últimas claridades do dia confundiam-se já com os primeiros brilhos do luar. Pairava no ambiente uma tristeza sobrenatural, que se podia chamar a *melancolia de Deus*. O carnaubal distante, já invadido pela

<sup>248</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 166-167.

<sup>249</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 93.

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Id. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento, p. 184-187.

<sup>252</sup> OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**, p. 19.

<sup>253</sup> TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**, p. 48-49.

noite, vergando com uma branda flexão aos assopros do vento vespertino, espalhava uns frêmitos convulsivos e tristes, como se ele fosse a boca por onde se espalhassem os soluços da esterilidade. Os bois magros e trôpegos desciam para o leito do Jaguaribe à procura de água, semelhantes a um bando de esqueletos recolhendo-se à vala mortuária, e junto das poças, com as ventas muito dilatadas, bebendo a longos haustos e ruminando a não satisfeita gula do pasto, mugiam longamente a sua fome, entristecendo ainda mais a hora melancólica da tarde.<sup>254</sup> (Grifos meus)

Portanto, a paisagem da melancolia na *noite* é imaginada pelos três autores da literatura da seca para construir a paisagem sertaneja cearense. Mesmo assim, essa paisagem noturna é efêmera, sendo esvaziada da literatura da seca da mesma forma como adentrou o espaço sertanejo, para uns “[...] a lua, já perdida para o poente alumiava com feixes de argentina luz”.<sup>255</sup> Enquanto que para outros “a aurora assomava esplêndida como uma chuva de brilhantes sobre um tapete solferino. A luz enfraquecida da lua punha o véu da virgindade eterna da natureza sobre a face da terra e do céu e no horizonte a luz e o rubor do amanhecer lembravam o pudor e a hesitação das noivas aldeãs.”<sup>256</sup>

As análises das obras *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* revelaram que a paisagem sertaneja da literatura da seca é composta por várias imagens literárias, de diferentes matizes, formas e tipos. Os autores José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio elaboraram um imaginário material da paisagem sertaneja, tanto durante a seca como nas épocas invernosas. A preeminência solar é clara nas imagens produzidas e sua luz é elaborada com um poder simbólico ligado a matéria e à alma sertaneja. A *terra* é a matéria por excelência da paisagem desses homens das letras do sertão, pois é o espaço dos reinos animal, vegetal e mineral. Portanto, pode-se afirmar que esses literatos da seca inauguram outra leitura da paisagem do sertão cearense em fins do século XIX e início do século XX. Uma leitura outra da paisagem alencarina.

Por fim, é preciso ter em mente que, apesar das rupturas na forma de conceber e priorizar paisagens, a literatura da seca cearense deu continuidade à construção alencarina de um sertão com centralidade na paisagística diurna, isto é, numa espacialidade da *luz*. A fim de pensar a consolidação desse discurso paisagístico da *Terra da Luz* na tradição literária cearense, posteriormente se analisará duas obras ícones do Ceará do início do século XX.

<sup>254</sup> PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*, v. 32., p. 56.

<sup>255</sup> TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*, p. 75.

<sup>256</sup> PATROCÍNIO, José do. *Op. cit.*, v. 32., p. 178.

### Capítulo III

#### *Leituras da tradição: o sublime, o belo e a matéria na paisagem sertaneja cearense*

Este capítulo almeja analisar a consolidação da construção discursiva da paisagem sertaneja em duas obras expressivas da literatura do Ceará no início do século XX – *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* (1912), de Gustavo Dodt Barroso e *Aves de arribação* (1914), de Antônio Sales. Na intenção de perceber nesses textos a assimilação e atualização dos temas paisagísticos elaborados pela tradição literária cearense romântica e da seca e, em especial, a construção da espacialidade da *Terra da Luz*.

As obras *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* e *Aves de arribação* - produzidas e publicadas durante as duas primeiras décadas do século XX – são significativas para pensar a consolidação da paisagística literária cearense porque se constituem, praticamente, nos últimos rebentos da produção regionalista que fala em nome do Estado do Ceará. Sendo assim, trata-se de textos literários realistas e naturalistas tardios, responsáveis por cristalizar as especificidades da paisagem sertaneja cearense. Uma vez que a partir da década de 1920 emerge uma nova produção literária regionalista que passa a tomar a palavra em nome da nascente região *Nordeste*. Esse novo regionalismo literário pode ser percebido em obras como *A bagaceira*<sup>1</sup> (1928), do paraibano José Américo de Almeida, *O quinze*<sup>2</sup> (1930), da cearense Raquel de Queiroz e *Vidas secas*<sup>3</sup> (1938), do alagoano Graciliano Ramos.

Como afirma Albuquerque Júnior, o “Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre ‘Norte’ e ‘Sul’”.<sup>4</sup> A paisagem sertaneja nordestina foi composta pelo espaço “natural” do antigo Norte que cedeu lugar a uma nova região, o Nordeste. Segundo o autor, a invenção do Nordeste se deu a partir da reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte. Essa tarefa foi realizada por um novo discurso regionalista – e como resultado de uma série de práticas – que só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade que possibilitaram a emergência de um novo olhar em

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 34. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, [s.d.].

<sup>2</sup> QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. São Paulo: Siciliano, 1993.

<sup>3</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 51. ed. Rio, São Paulo: Record, 1983.

<sup>4</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massananga; São Paulo: Cortez, 2001. p. 39.

relação ao espaço.<sup>5</sup> Ou seja, a crise identitária do antigo Norte abriu os espaços para a emergência do Nordeste.

Antônio Sales e Gustavo Barroso se localizam no hiato da transição da identidade cearense para a construção da identidade nordestina. Como afirma Albuquerque Júnior, o olhar regionalista anterior ao Modernismo, preso a uma visão naturalista da arte, voltava-se à descrição pormenorizada dos diferentes meios e tipos regionais. O Brasil era apenas uma coleção de paisagens sem síntese ou estrutura imagético-discursiva que dessem unidade. Como fora o arquivo de imagens produzidas sobre o espaço sertanejo cearense por meio de distintas tendências literárias e gerações de intelectuais. O Modernismo tomou os elementos regionais – em especial os que caracterizam o mundo natural do interior do Ceará – como signos a serem arquivados para poder posteriormente rearrumá-los numa nova imagem, dando-lhe unicidade e identidade regionalizada.

É nesse cenário que faz possível se compreender a paisagem de *Aves de arribação* e *Terra de sol*. Para tanto, também é preciso ter em mente o momento de emergência dessas obras e seus discursos: o início do século XX. Um período da história brasileira que valoriza o *ideal de modernidade*. Desde a emergência da República brasileira, garantida pelos governos militares durante a década de 1890, nesse período já se enfatizava a necessidade de transformações modernizantes, como a implementação de educação voltada ao progresso e mudanças físicas das cidades, principalmente na capital nacional, o Rio de Janeiro. Durante os primeiros governos civis, instaurados a partir de 1894, a política nacional e regional fomentava ainda mais os ideais de modernidade e progresso, tanto que a modernização das diversas capitais estaduais da Federação se dava pela tomada do bonde do processo de urbanização do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que a modernidade se instalava nas áreas urbanas do país, se tentava dar a ler melhor os espaços interioranos. Isto é, era necessário institucionalizá-los porque nesse momento se aguçava a tentativa de domar, conquistar a natureza através da técnica. A literatura regionalista participa deste projeto ao tomar duas posturas: ora participa dele construindo os espaços interioranos, ora o questiona por meio da valorização do sertão, espaço ameaçado em seus significados ante a ascensão da cidade e do homem modernos.

---

<sup>5</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, p. 40.

A literatura cearense parece também se estruturar através dessas leituras contraditórias do moderno. *Aves de arribação* é um romance com ênfase na cidade interiorana, onde a vida cotidiana é representada muitas vezes pelo marasmo das práticas sociais sertanejas. Antônio Sales contraditoriamente valoriza o homem instruído que retorna da cidade moderna do litoral – Alípio – e ao mesmo tempo renega algumas práticas sociais provenientes desse espaço, como a libertinagem. Em outras palavras, vislumbram-se nessas relações paradoxais as próprias relações de alteridade entre o campo e a cidade. Assim, mesmo que Sales trate de uma cidade, essa cidade é no interior, senão no sertão pelo menos próximo a ele. Já *Terra de sol* valoriza o espaço sertanejo em seus aspectos naturais, Barroso sente, por exemplo, a necessidade de destacar aonde começa e termina o sertão, a fim de diferenciá-lo do litoral e da cidade moderna. Mesmo assim, ajuda a essa mesma cidade moderna a conhecer o sertão cearense em seus mínimos detalhes de clima, flora, fauna e riquezas minerais.

Portanto, o sertão é pensado por esses literatos a partir dessa relação com a *modernidade*, quando pensado como alteridade, contraposto ao seu Outro, a *cidade*, como bem explicita Gilmar Arruda em seu *Cidades e Sertões*. O autor traça uma discussão sobre a dicotomia destinada a representar essas áreas em espaços simbólicos distintos. Sendo o *sertão* o lugar do arcaico, do incivilizado e do atraso, enquanto a *cidade* representaria o moderno, o civilizado e o progresso.<sup>6</sup> Contudo, ao valorizarem o sertão, Sales e Barroso questionavam essa lógica incutida no campo. Para entender como essas idéias se estabeleceram é importante pensar quais foram as motivações e intenções desses dois autores ao construírem a paisagem sertaneja cearense em *Aves de arribação* e *Terra de Sol*.

---

<sup>6</sup> Ver ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e memória. Bauru, SP: EDUSC, 2000. (Coleção História).

### 1.1 Sales e Barroso: os remanescentes mosqueteiros intelectuais do sertão

O início do século XX era o momento em que transitar pelas regiões do país se tornava mais rápido e rotineiro, devido aos vapores, ferrovias e estradas em construção. Dessa maneira, Antônio Sales e Gustavo Barroso foram homens que conseguiram manter intensos contatos com os literatos intelectualizados da geração de 1870, tanto do Ceará quanto do Rio de Janeiro. Assim, é possível tomar a ambos como herdeiros da tradição da chamada “Geração 70”, vinculados ao estilo literário realista naturalista de inspiração regional. Assim como os literatos de 1870, os dois autores escreviam sob égide da ação social, uma literatura politicamente engajada, como diz Sevcenko, tomando a *literatura como missão*,<sup>7</sup> denunciando, descrevendo e ansiando mudanças para o espaço sertanejo, como também anunciando as riquezas particulares desse espaço sertanejo cearense. Assim, esta literatura se esboça como um discurso de ação social. Como afirma Sevcenko, essa literatura de ação social esteve vinculada durante

as duas primeiras décadas deste século [XX] experimentaram a vigência e o predomínio de correntes realistas de nítidas intenções sociais. Inspiradas nas linhagens intelectuais características da *Belle Époque* – utilitarismo, liberalismo, positivismo, humanitarismo – faziam assentar toda a sua energia sobre conceitos éticos bem definidos e de larga difusão em todo esse período. Assim, abstratos universais como os de humanidade, nação, bem, verdade, justiça, operavam como os padrões de referência básicos, as unidades semânticas constitutivas dessa produção artística”.<sup>8</sup>

Dessa maneira, “o engajamento se torna a condição ética do homem de letras”.<sup>9</sup> Além disso, “o caráter mais marcante dessas gerações de pensadores e artistas suscitou o florescimento de um ilimitado utilitarismo intelectual tendente ao paroxismo de só atribuir validade às formas de criação e reprodução cultural que se instrumentalizassem como fatores de mudança social”.<sup>10</sup> Por essa razão o Realismo e o Naturalismo são presentes nas escritas de *Aves de arribação* e

<sup>7</sup> Ver SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.80-81.

*Terra de sol* uma vez que, como se analisou anteriormente, essas tendências literárias foram construídas pela *verdade moderna* que propiciava ao literato o engajamento político-social.

O Ceará é a terra natal dos autores de *Aves de arribação* e *Terra de sol*. Antônio Sales nasceu em Parazinho, município de Paracuru em de 1868, enquanto Gustavo Dodt Barroso nasceu em Fortaleza em 1888. Vinte anos separam o nascimento de um em relação ao outro, vinte anos significativos. Nas proximidades do nascimento de Sales e na época em que se deu a sua aprendizagem das primeiras letras na terra natal Soure (Caucaia), vários dos participantes da “Geração 70” – como Patrocínio, Teófilo e Olímpio – estavam se preparando para constituírem um mundo movido pelo intelecto ativista. Antônio Sales participa de um grupo de literatos que floresceu no ano de 1886, fundado por João Lopes (um dos participantes da *Academia Francesa de Letras*), chamado de *O Clube Literário*. Dentre os participantes do clube havia nomes consagrados como Juvenal Galeno, Antônio Bezerra, Antônio Martins, Justiniano Serpa, Virgílio Brígido. Antônio Sales emerge no clube como um estreante junto a outros literatos realistas: Rodolfo Teófilo, Farias Brito, José Carlos Júnior, Xavier de Castro.<sup>11</sup> Durante as reuniões do clube (ora em casa de Tomás Pompeu, ora de Rocha Lima) eram repassadas as idéias do século, e estudados os autores do dia, como os citados Comte, Taine, Darwin, Spencer, Buckle e Ratzel, e mais Schopenhauer, Haeckel, Littré, e ainda Vacherot, Quinet, Burnouf, Jacolliot, Renan e outros luminares das novas idéias.<sup>12</sup>

Em 1888, ano de nascimento de Barroso, Antônio Sales consegue a nomeação para um cargo da Intendência de Socorros Públicos de Fortaleza. Portanto, entrando para a vida política, alcançou importantes cargos ao mesmo tempo em que realizava a sua atividade jornalística e literária. Já a época do engatinhar de Barroso, Sales participa de outra agremiação literária no Ceará: *A Padaria Espiritual*. Sabe-se que Antônio Sales e Rodolfo Teófilo fizeram parte do movimento literário de forma expressiva, sendo Antônio Sales o idealizador da sociedade e quem lhe redigiu o Programa de Instalação<sup>13</sup>, tornando-se o “primeiro-forneiro” (cargo equivalente a secretário), enquanto Rodolfo Teófilo galgou a função de “padeiro-mor”, ou seja, presidente da “Padaria”. Segundo Tristão de Athayde<sup>14</sup>, *A Padaria Espiritual* foi um movimento efêmero de renascença literária proposta no Ceará no final do século XIX, mas que tinha por objetivo discutir

<sup>11</sup> AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.p. 90-91.

<sup>12</sup> Ibid., p. 71.

<sup>13</sup> Ibid., p. 151-157.

<sup>14</sup> SALES, Antônio. **Aves de arribação**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965. p. 19-22.

leituras e produzir novas idéias, longe dos ideais burgueses do período. O movimento defendia e pregava, a partir do seu próprio estatuto de criação, uma produção literária de estilo simples em que se proibia a utilização de termos estrangeiros ou animais que não fossem nativos do Brasil.

Além disso, o movimento se caracterizava por ser anti-clerical, pois recriminava as ações da Igreja e se considerava libertário, porque tinha aversão às instituições com poder de repressão, como por exemplo, da polícia. Entretanto, a agremiação também ambicionava criar uma literatura genuinamente cearense, propunha a luta por uma ampliação do ensino à “infância desvalida”, através da promessa de trabalhar por tornar obrigatória a instrução pública primária e além dessas propostas, defendiam transformações urbanas e a conservação da capital da *Terra da Luz*, Fortaleza. Segundo Sânzio de Azevedo se pode dividir a existência da *Padaria Espiritual* em duas fases: “a primeira, cheia de verve, timbrando acima de tudo pela pilhéria, de 1892 a 1894; a segunda, menos brincalhona e mais voltada para os trabalhos de maior fôlego, de 1894 a 1898, ano da extinção do grêmio”.<sup>15</sup>

A *Padaria Espiritual* possuía uma postura radical e nacionalista, características comuns aos movimentos de fins do século XIX que tinham por base os ideais positivistas. A agremiação foi importante, em termos literários, por conta da sua participação na consolidação do Realismo e no surgimento do Simbolismo no Ceará. Além disso, o movimento conseguiu outras conquistas, por exemplo, tinha como um dos principais objetivos a criação de um periódico que pudesse veicular a difusão dos ideais da agremiação, concretizando esse ideal com o primeiro número do jornal *O Pão*, em 1892. Contudo, a sua produção foi suspensa no sexto número, mas reapareceu em 1895, tendo pouco tempo de existência, pois a agremiação, como afirmava Antônio Sales, “morreu de caquexia pecuniária”.

Após a participação na *Padaria Espiritual* Antônio Sales parte para o Rio de Janeiro em 1897, trabalhando no *Tesouro Nacional* e no recém-fundado *Correio da Manhã*. Na capital nacional, manteve contatos com rodas de intelectuais, chegando até mesmo a conviver com os fundadores da Academia Brasileira de Letras. Em 1903, publica no jornal *Correio da Manhã* o romance *Aves de arribação* como folhetim entre os 15 de janeiro e 6 de maio de 1903. O romance apenas teve sua primeira edição em livro, impressa na capital portuguesa, em 1914.<sup>16</sup> Em 1920 retorna ao Ceará, onde chegava bafejado pelo sucesso do lançamento de *Minha Terra*.

<sup>15</sup> AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*, p.158.

<sup>16</sup> Id. *Aspectos da literatura cearense*, Fortaleza: Edições UFC, 1982. p. 16; MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 191.

Dois anos depois contribui para a reorganização da Academia Cearense de Letras. A partir de então fixou moradia em Jacarecanga, em casa modesta, quando faleceu no dia 14 de novembro de 1940.<sup>17</sup>

Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt Barroso da Cunha<sup>18</sup> passou sua infância e parte de sua juventude no Ceará. Em 1906, enquanto Antônio Sales já possuía prestígio no meio político, jornalístico e literário em nível regional – quiçá nacional – Barroso termina seus estudos básicos no Liceu do Ceará. Todavia, nesse mesmo ano, Barroso utilizando o pseudônimo *Natulilus* escreve seu primeiro artigo no periódico cearense *A República*, órgão governamental que sucedera *O Libertador* – época em que também contou com a colaboração de Domingos Olímpio. Ao comentar sobre o seu primeiro pseudônimo literário, Barroso se inseria no universo literário de sua formação: “Maupassant deliciava-me. Eça de Queiroz deslumbrava-me. Recitava Gonçalves Dias, Castro Alves, Bilac. Mas o pseudônimo escolhido mostrava que meu espírito não se desprendera de todo da admiração de Júlio Verne”.<sup>19</sup>

Essa estréia na imprensa cearense seria apenas o início de uma longa trajetória jornalística que incluiria o posto de redator de jornais tanto de Fortaleza quanto do Rio de Janeiro. Outros pseudônimos, tais como *João do Norte*, *Jotaenne* e *Cláudio França* foram usados por Barroso em suas atividades literárias. O autor participou da cena cultural de sua cidade, escrevendo para vários jornais locais, ajudando inclusive a fundar os jornais *O Garoto*, *O Equador*, *O Regenerador* e colaborando em outros, tais como: *O Unitário*, *O Colibri*, *O Figaça* e *O Demolidor*. Quando ainda redator do *Jornal do Ceará* de 1908 a 1909, escrevia para a imprensa do Rio de Janeiro, sob pseudônimo *João do Norte*, colaborando com as revistas *O Malho* (1902) e *Careta* (1907) na época que ainda vivia em Fortaleza. Essas revistas também eram conhecidas pelo interesse em produzir reportagens sobre eventos do *mundo moderno*.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> AZEVEDO, Sâncio de. **Literatura cearense**, p.133; BÓIA, Wilson. **Antonio Sales e sua época**. Fortaleza: BNB, 1984.

<sup>18</sup> Nome completo de batismo do autor. Ver BARROSO, Gustavo. **Liceu do Ceará**. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1940. p. 23.

<sup>19</sup> BARROSO, Gustavo. **Memórias de Gustavo Barroso**. Ceará: Governo do Estado do Ceará, 1989. p. 253.

<sup>20</sup> Ângela de Castro Gomes, por exemplo, identifica a cobertura jornalística da moderna *Exposição Nacional Comemorativa do centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao Comércio do Mundo* pelas revistas *O Malho* e *Careta* em 1908. Ver GOMES, Ângela de Castro. *Economia e trabalho no Brasil Republicano*. In: GOMES, Ângela de Castro, PANDOLFFI, Dulce Chaves e ALBERTI, Verena. (coord.). **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002. p.225-237.

Em 1907, durante a transição para a vida jornalística, Barroso iniciou a Faculdade Livre de Direito do Ceará, entretanto, o autor se mudou para o Rio de Janeiro em 1910 em busca de novos ares intelectuais. Sendo obrigado a transferir o curso da Faculdade de Direito de Fortaleza para Faculdade Livre do Rio de Janeiro. Em 1912 concluiu seus estudos, colando grau como bacharel em ciências jurídicas e sociais. Entre 1911 e 1913 trabalhou no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro – outrora espaço de trabalho de José do Patrocínio e Domingos Olímpio. Nesse meio tempo, Barroso estreou na literatura, aos 23 anos, usando o pseudônimo de *João do Norte*, com o livro *Terra de sol*, ensaio sobre a natureza e os costumes do sertão cearense. Com a publicação da obra em 1912 o autor se lançou no mundo literário e nesse mesmo se filia ao Partido Republicano Conservador (PRC), pelo qual é eleito deputado federal do Ceará (1915-1918).

Após esse momento regionalista Barroso se tornou um intelectual nacional. Ocupou cargos políticos e administrativos e, como secretário da Superintendência da Defesa da Borracha, no Rio de Janeiro em 1913, fez parte ativamente também da Academia Brasileira de Letras e outras academias de outros países a ele afins, Inglaterra e Portugal. Além disso, foi presente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e em várias de suas seções estaduais. Escreveu uma vasta obra composta de 128 livros, tratando dos mais diversificados temas: biografias, memórias, política, arqueologia, museologia, economia, crítica e ensaios, além de dicionário e poesia. Permaneceu com suas atividades político-intelectuais até falecer no Rio de Janeiro em 1959.<sup>21</sup>

Pensando as trajetórias de vida profissional e intelectual de Antônio Sales e Gustavo Barroso é possível estabelecer algumas conclusões. Ambos realizaram atividades jornalísticas, políticas e literárias. No campo jornalístico trabalharam em importantes edições de jornais do Ceará e do país. Quanto à política, até o momento da emergência das obras *Aves de arribação* e *Terra de sol*, a praticaram essencialmente na *Terra da Luz*. Entretanto, foi pela literatura que galgaram visibilidade regional e nacional.

Todavia, algo mais pode ser percebido. Antônio Sales construiu sua formação de literato por meio de sua participação em clubes e agremiações literárias, mantendo estreito contato com os representantes da “Geração 70” do Ceará, em especial Rodolfo Teófilo, a quem o autor dedica o seu único romance editado: “A Rodolpho Théophilo, o fiel e poderoso intérprete da alma

---

<sup>21</sup> AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**, p.140-141.

cearense, com viva admiração e profundo afeto é dedicado este livro. – A.S.”.<sup>22</sup> Assim, é possível dizer que Sales herda da tradição regionalista realista naturalista a sua forma de conceber literatura, até porque, como afirma a sua pupila Raquel de Queiroz, em prefácio à terceira edição do livro em 1965, “[...] êle que estava sempre informado do livro recente, das novidades editoriais de Paris ou do Rio”.<sup>23</sup> A obra *Aves de arribação* é motivo de discussão entre intelectuais cearenses e nacionais no que diz respeito a sua afiliação estilística. Afrânio Coutinho, por exemplo, a partir do posfácio de Tristão de Ataíde à segunda edição em 1929 de *Aves de arribação*, afirma que Antônio Sales revela centelhas do gênio de Flaubert, imprimindo universalidade às personagens desse romance sem, no entanto, perderem eles as características de origem. Coutinho, partindo de Herman Lima, relata que *Aves de arribação* é uma fiel interpretação literária da vida rural cearense em algumas cenas do sertão e das pequenas cidades do interior.<sup>24</sup>

Entretanto, é também pertinente se relativizar a presença das tendências realista e naturalista na obra, como faz Sânzio de Azevedo.<sup>25</sup> O interessante é tomá-la como uma produção herdeira dessas tradições literárias. Ora, se Sales possui seu lastro literário na “Geração 70”, com certeza o autor se inteirou da produção da geração anterior: a romântica. Um dos ideais mais almejados pelos literatos modernos era destronar o movimento romântico no Brasil e, no Ceará, em especial o de José de Alencar. Além disso, o romance possuiu dois momentos de emergência: primeiro em 1903, em folhetim; outro em 1914, em edição livresca. Esse duplo surgimento do romance representa que a temática regionalista abordada ainda é interessante ao público leitor brasileiro. O sertão cearense de Sales aparece e reaparece em circunstâncias diferentes, com a intenção de apresentar o *Outro* sertão: o da vida regular do campo.

O romance quando publicado em folhetim é passível de uma grande receptividade, pois o folhetim é, desde o seu nascimento, o romance publicado no rodapé dos jornais, por sua vez, vendidos a preços baixos e com grande tiragem, sofrendo grande influência da produção jornalística voltada para o gosto do público urbano. Segundo Muniz Sodré:

---

<sup>22</sup> Ver SALES, Antônio. *Aves de arribação*.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.2. Rio de Janeiro: Editorial do Sul Americana S.A., 1955. p. 173.

<sup>25</sup> Ver AZEVEDO, Sânzio de. *Aspectos da literatura cearense*, p. 15-42.

A expressão (roman-feuilleton) origina-se no jornal *La Presse*, de Émile de Girardin, por volta de 1836. O *La Presse* simboliza a imprensa industrializada francesa do século XIX, pelo uso mais racional da publicidade e de técnicas avançadas de impressão. A essa imprensa de grande tiragem, germe da moderna indústria cultural, nasce atrelado o folhetim – aquilo que Flaubert chamaria (em *Bouvard et Pécuchet*) de “literatura industrial”. Trata-se, na verdade – vale acrescentar -, de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado. (Grifos do autor)<sup>26</sup>

No Brasil de fins do século XIX e início do século XX, os romances em folhetim ganharam espaço e aceitação do público leitor de jornal. Por essa razão, *Aves de arribação* se constitui em um romance importante para pensar o sertão cearense. A edição em livro em um segundo momento, comprova a relevância do texto, até porque, segundo o próprio Sales,<sup>27</sup> não houve mudanças significativas na trama apresentada no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro e a obra publicada em 1914.

Enfim, a trama de *Aves de arribação* se passa no sertão cearense, quando nos primeiros anos da República, chegava a Ipuçaba, cidade do interior cearense, como promotor da Comarca o Dr. Alípio Flávio de Campos, sobrinho do Padre Balbino; recebido festivamente, logo o coletor, Asclepiades, deseja casá-lo com sua filha, Florzinha. Acontece que Bilinha, professora pública, praciona como Alípio, também se interessa pelo bacharel, cujas simpatias pendem ora para uma, ora para outra. Afinal, entrega-se a Bilinha o conquistador, e fogem ambos, como aves de arribação, ficando Florzinha, que hesitara em aceitar o bacharel, esperando triste e inutilmente pelo casamento que não se realiza. Tudo isso tendo como pano de fundo a paisagem interiorana descrita amiúde e as intrigas da vida política sertaneja.<sup>28</sup>

Quanto a Gustavo Barroso, é interessante perceber que a sua formação como intelectual e literato também comungou dos ideais da geração romântica e realista naturalista. O Romantismo foi presente em suas leituras de mundo, no mínimo, por herança familiar. Uma vez que o próprio autor reconhece a influência que sofreu da tia que o criou, irmã mais velha de seu pai, “(Ela) tinha bastante leitura e o espírito romântico da cultura de 1860. Falava muito em Lamartine, em

<sup>26</sup> SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: A literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985. p. 10.

<sup>27</sup> Ver AZEVEDO, Sânzio de. **Aspectos da literatura cearense**, p. 35-40.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 16.

Victor Hugo, na Revolução Francesa, em D. Pedro II, Joaquim Nabuco e Maciel Pinheiro”.<sup>29</sup> A sua afiliação a “Geração 70” realista e naturalista foi opcional e, mais ainda, hereditária, pois seu pai Antônio Felino Barroso fazia parte de um círculo de intelectuais constituído nos anos setenta do século XIX: a *Academia Francesa de Letras*.

Surgida da crítica romântica que havia se esvaziado, baseada na intuição e no subjetivismo, e os pensadores europeus buscavam outros meios de interpretação mais coerente com o século. Segundo Sânzio de Azevedo, a designação de “Academia Francesa” nasceu de um gracejo de Rocha Lima, já talvez nos últimos tempos da agremiação, inspirado no fato de todos beberem as novas doutrinas principalmente na França, ao passo que a chamada Escola do Recife, de Tobias Barreto e Sílvio Romero, era francamente germanófila. O movimento foi inaugurado em 1873 com o lançamento do jornal *Fraternidade* e esteve intimamente ligado ao jornal *maçom* e à Escola Popular, destinada a ministrar aulas gratuitas aos operários.<sup>30</sup> O pai de Barroso juntamente com Capistrano de Abreu, Rocha Lima, Childerico de Faria, e Araripe Jr. fundaram uma academia influenciada pelo positivismo, evolucionismo e materialismo, que questionava a cultura herdada e o sistema vigente à época, isto é, contrária ao Romantismo e o Império.

Por essas razões é que Wilson Martins, em sua *História da inteligência brasileira*, sublinha a forte impregnação do modelo realista e naturalista euclydiano no estilo de escrita da obra *Terra de Sol* de Gustavo Barroso, situando a obra e o autor na encruzilhada comum em que se encontraram o regionalismo, o nacionalismo, o folclore e a história. A proximidade do estilo euclydiano se encontra na própria harmonização entre ciência e literatura e a identificação do escritor com a natureza, além do apego a descrição, característica essa marcante em Barroso por conta do seu *olhar etnográfico*, preocupado em registrar as especificidades da cultura nortista.<sup>31</sup>

*Terra de Sol* de Gustavo Barroso foi escrito em 1911 e publicado em 1912. Para Menezes, a obra se caracteriza como um ensaio sociológico sertanejo, sendo planejada em cinco partes: I – O meio; II – Os animais; III – O homem; IV – A arte; e V – A lenda. Subdivididas em subpartes ou capítulos que vão compondo a tela panorâmica da natureza e costumes do então Norte, como reza o subtítulo da obra. Sumariamente, a temática nuclear do livro tem como pano de fundo o sertão cearense, retratados na terra, em seu peculiar e recorrente drama climático, com suas

<sup>29</sup> BARROSO, Gustavo. **Coração de Menino**. Rio de Janeiro: Getúlio M Costa. 1939. p.13.

<sup>30</sup> AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**, p.71.

<sup>31</sup> Wilson. **História da inteligência brasileira**. v. V (1897-1914). p. 501-502.

seqüelas e marcas, estigma de migrações e sofrimentos; mas também em seus viventes, bichos e gentes, com suas tradições, costumes, crenças e manifestações culturais e estéticas. O autor é muito preocupado em definir a singularidade e riqueza do povo cearense.<sup>32</sup>

As obras *Aves de Arribação* e *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* fazem parte da tendência literária regionalista, em que segundo alguns escritores do final do século XIX e início do século XX, o verdadeiro Brasil era o sertão, que ainda conservava intactos traços da cultura e da natureza brasileiras. Procurava-se então fixar traços peculiares de determinadas regiões do país. Segundo Alfredo Bosi, “as várias formas de sertanismo (romântico, acadêmico e até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde meados do século passado [século XIX], nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico”.<sup>33</sup> Como afirma apropriadamente Eduardo Menezes, responsável pela introdução da última edição do livro *Terra de sol*:

Percebo alguns motivos fortes para a gênese deste livro no espírito de seu autor. Antes de tudo, é mister reconhecer que a Fortaleza, do período crucial e primordial de sua infância ao final do século XIX, era a bela e pequena capital, de ares cosmopolitas, mas intensamente enraizada nas tradições interioranas e populares de sua província, e espacialmente entremeada de sítios e chácaras que faziam a transição próxima e imediata para o extenso mundo rural dominante, assegurando-lhe contacto profundo com a cultura do sertão. Além disso, compunha o horizonte cultural da inteligência brasileira das últimas décadas do oitocentos e primeiras do século XX forte inclinação para os estudos de nossas origens nacionais e, em especial, os referentes às nossas diversificadas manifestações folclóricas.<sup>34</sup>

A partir dessas idéias é possível concluir que Antônio Sales e Gustavo Barroso possuíram contato tanto com a literatura romântica, realista e naturalista nacional quanto com a francesa. Dessa maneira, a literatura de José de Alencar e dos literatos da seca – José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio – foram não somente lidas, mas serviram de base ao conhecimento do mundo sertanejo por parte de Sales e Barroso. As leituras do espaço sertanejo cearense partem de discursos anteriores, seja para negá-los, a firmá-los ou mesmo atualizá-los.

<sup>32</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol: natureza e costumes do Norte**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003. p.13-14.

<sup>33</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 141.

<sup>34</sup> BARROSO, Gustavo. **Op. cit.** p. 10.

Nesse sentido, como os últimos mosqueteiros intelectuais que tomam a palavra pela identidade do espaço cearense, Antônio Sales e Gustavo Barroso consolidam a paisagem sertaneja cearense e, o fazem tomando como referência a herança da literatura regionalista cearense das gerações romântica, realista e naturalista de fins do século XIX e início do século XX. Todavia, isso não quer dizer que seus discursos sejam uma mera cópia de um discurso anterior. Ambos produzem paisagens em suas obras, cada qual com sua especificidade, individualidade – até mesmo porque seus discursos possuem caráter acontecimental<sup>35</sup> –, entretanto, os temas abordados para descrever a paisagem sertaneja cearense, em grande medida, já tinham sido imaginadas e sistematizadas na paisagem alencarina e da literatura da seca. Dessa maneira, no momento em que vem à tona *Aves de arribação* e *Terra de sol* o cânone paisagístico do sertão cearense estava estabelecido, mas isso não quer dizer que ele estivesse consolidado.

Nesse sentido, se observa que a produção do discurso literário de Sales e Barroso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída, ou seja, interdita pelas formações discursivas da literatura até então existentes que representavam a paisagem sertaneja cearense: a romântica alencarina e a realista naturalista da geração de 1870.<sup>36</sup> Por essa razão, pode se concluir que os dois autores em grande medida tiveram a ordem do seu discurso literário cerceado devido as suas obras repousarem num “já-dito”, pois conforme Foucault,

“[...] todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais-dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar”.<sup>37</sup>

Antônio Sales e Gustavo Barroso se calcaram no discurso já formulado, em grande medida, por José de Alencar, José do Patrocínio e Domingos Olímpio. Da formação discursiva

<sup>35</sup> O discurso possui tanto individualização quanto o acontecimento, isto é, não se repete devido o tempo e o espaço os tornar únicos. Ver VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. 4. ed. Brasília: UNB, 1998. p. 21-2.

<sup>36</sup> Ver FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 10 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

<sup>37</sup> Id. **A arqueologia do saber**. 6.ed Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (Coleção Campo Teórico). p. 28.

romântica herdaram em seus romances uma determinação espacial em três possibilidades: cidade, campo, selva; ou por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva. Por isso suas obras, têm fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar o Ceará. O legado romântico consiste para esses realistas e naturalistas tardios menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Além disso, permaneceu a vocação ecológica manifestada por uma conquista progressiva do território.<sup>38</sup>

A formação discursiva realista e naturalista possibilitava a esses literatos colocar em relevo a cor local, a influência ambiental, na formação da personagem local. A terra é a verdadeira personagem dessa literatura. Considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. As variações de clima, de vegetação, de composição racial da população explicavam as diferenças de costumes, hábitos, práticas sociais e políticas. Assim, criou-se a convicção de um laço determinista entre a terra e a conduta humana, que foi uma formulação brasileira da abordagem realista naturalista para o problema das relações entre o homem e o ambiente. Nessa perspectiva, a literatura regionalista brasileira é uma verdadeira saga da terra e da sua vitória sobre o homem.<sup>39</sup>

Para estabelecer a análise das obras *Aves de arribação* e *Terra de sol* será dado destaque as partes de suas tramas que constroem a paisagem do sertão cearense. O intuito aqui não é pensar as paisagens das cidades interioranas, mas sim o campo. A etapa a seguir do capítulo buscará perceber como os temas já discursivamente apresentados nas obras *O sertanejo* (1874), *Os retirantes* (1879), *A fome* (1890) e *Luzia-Homem* (1903) são assimilados e atualizados nas obras de Antônio Sales e Gustavo Barroso. Entretanto, os temas novos também serão destacados, pois esses autores possuem individualidade e criatividade próprias, negar isso seria não tomá-los como literatos e como sujeitos históricos.

As análises serão realizadas de forma separada porque *Aves de arribação* é um romance, enquanto que *Terra de Sol* é um ensaio sobre a natureza e os costumes do norte. Isto é, são obras de estruturas diferentes para se pensar nelas como uma unidade. Contudo, isso não quer dizer que os temas abordados por cada um de seus autores sejam totalmente diferentes. Pelo contrário, tratam de temas que na verdade já foram explorados pelas gerações de literatos anteriores do Ceará. Enfim, o importante é perceber que todas essas vozes se uniram para construir o espaço paisagístico cearense e, ao mesmo tempo, criar a identidade sertaneja do Ceará.

<sup>38</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000. (Literatura Brasileira: História e crítica). p. 101.

<sup>39</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2. Rio de Janeiro: Editorial do Sul Americana S.A., 1955. p.32.

### 1.1.1 *Aves de arribação e suas paisagens*

A escrita paisagística de *Aves de arribação* é uma tentativa de relativização, senão negação, da paisagem sertaneja cearense construída pela produção literária da seca. Para realizar tal empreendimento, Antônio Sales acabou por retomar os padrões paisagísticos de sublimidade e beleza de *O sertanejo* (1875), de José de Alencar. Todavia, o autor também dialogou com a imagística materialista produzida por José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio a partir do problema das secas – por exemplo, com *Os retirantes* (1879), *A fome* (1890) e *Luzia-Homem* (1903) –, até mesmo para se contrapor a ela, pois segundo o próprio Sales: “não existe só a seca no sertão”.<sup>40</sup> Sales revela a sua ojeriza à seca através de sua personagem Asclepiades: “– Eu era bem criança, mas ainda me lembro dos horrores da sêca de 77, e não estou disposto a vê-los outra vez. Colocando-me no Sul, só virei ao Ceará a passeio.”<sup>41</sup> Ora, é o próprio autor que se relembra da seca, memórias de quando ainda criança presenciava os dramas da seca de 1877 em Parazinho, sua terra natal. Além disso, é também Sales que se muda para o Rio de Janeiro em 1897, passando por lá uma longa temporada, só voltando ao Ceará em 1920. No retorno, o literato não mais residiria no torrão onde presenciou a seca, mas sim em Jacarecanga, área urbana de Fortaleza.

As paisagens em *Aves de arribação*, assim como nas demais obras analisadas nesse estudo, são construídas em sua maioria pelo dia. O sol novamente é tido como um atuante nas cenas sertanejas, tanto o *sol elemento fogo* provocador da seca quanto o sol que compõem a paisagem harmônica, equilibrada do mundo natural sertanejo. Um sol que de todo jeito dá a perceber e sentir a continuidade de uma espacialidade da *luz*.

A paisagem sertaneja de *Aves de arribação* se inicia com um sol que apresenta as serras, como Sales afirma em certa parte do romance: “uma grande nuvem parda velava o sol, mas era já intensa a claridade que banhava tudo, destacando-se ao longe os cabeços da Serra do Tripiá, num fulvo poeiramento de ouro”.<sup>42</sup> As serras foram um dos temas mais importantes na construção paisagística do sertão cearense, tanto por Alencar quanto pelos literatos da seca. Não é a toa que o

<sup>40</sup> CÍCERO, João da Costa Filho. **A Padaria Espiritual**: cultura e política em Fortaleza no final do século XIX (1892-1898) 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p.160.

<sup>41</sup> SALES, Antônio. **Aves de arribação**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965. p. 287.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 40.

autor retoma as serras na paisagem sertaneja com a mesma idéia de espaços de resistência à seca: “O Ipuçaba nascia além, do seio da Serra Negra, cujos cabeços arrepiados e soturnos fechavam ao longe aquêlo imenso horizonte de matas novas, posteriores à grande seca, à cuja devastação só resistiram poucas e venerandas árvores de imensas raízes que iam buscar umidade nas camadas profundas do solo”.<sup>43</sup> Entretanto, da mesma forma que o discurso da literatura da seca descreve, o sertão serrano continua a sentir as conseqüências da seca: “Era nessa região encapoeirada que demoravam as situações pastoris, mais raras agora, pois algumas tinham ficado abandonadas para sempre, depois daquela espantosa catástrofe.”<sup>44</sup>

Todavia, o sertão surge no discurso de Sales como um ambiente benéfico, através do olhar da personagem Alípio que viaja em cavalgada a caminho de Ipuçaba:

Depois, porém, que montou a cavalo no dia seguinte e entrou a galopar através dos campos por *onde as pompas do verde* já se anunciavam pela folhagem nova das caatingas e pela babugem finas dos vargedos, *começou o seu organismo a vibrar à ação estimulante do ar livre*, seu espírito foi-se abrindo aos *eflúvios capitosos* das coisas, como se seu ser distendesse de repente uma raiz até então atrofiada e a mergulhasse com *volúpia no seio da Natureza*.<sup>45</sup> (Grifos meus)

A “Natureza” descrita pelo autor é aquela de poder essencial, a Terra Mãe que com sua energia inebriante possibilita o homem rejuvenescer. O sol emerge como um objeto aéreo capaz de gerar a alegria no espaço terrestre. Tome-se como exemplo a criação do autor da imagem do *bonito dia de domingo*: “O dia estava radioso. Chovera à noite, e o céu amanhecera fresco e limpíssimo, com um brilho doce e úmido de cetim novo. Pouco depois o sol se velara sob uma larga barreira de cúmulos flocosos que se dilatavam em mirantes de prata pelo horizonte acima; mas depois um vento rijo varrera tudo, e nem a mais ligeira nuvem pincelara o firmamento”.<sup>46</sup>

É possível se identificar nessa literatura resquícios do desenvolvimento de um bucolismo que introduz tons e imagens de um tipo ideal de sertão, há quase invariavelmente uma tensão

<sup>43</sup> SALES, Antônio. *Aves de arrição*. p. 112.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 67.

entre outras formas de experiência: entre verão e inverno; entre deleite e perda; colheita e trabalho; entre cantar e viajar; entre passado ou futuro e presente.<sup>47</sup>

Esse dia benfazejo revela as emoções dos seres do mundo animal: “a emoção só não atingira às graúnas, que, do alto dos tamarindeiros, garganteavam ao cair da tarde notas sublimes ressoando cristalinamente sob o céu purpureado que se arqueava sôbre a cidade com uma majestade feita de serenidade e de mistério”.<sup>48</sup>

A água é descrita em sua significância de pureza, ou seja, com sua capacidade de regeneração, de criação e união harmônica dos reinos vegetal, mineral e animal. As plantas e os animais são percebidos com suas cores metálicas, em especial o *ouro* sempre relacionado a uma força imaginante da riqueza, como se vê abaixo:

Ia correndo abril, o mês “das águas mil”, quando os botões se intumescem para rebentar na esplêndida floração de maio. Os roçados sofriam a primeira capina, que os desbravava do ervaçal daninho, alastrado invasoramente por entre as carreiras do milho, afogando no embastido das suas hostes intrusas os feijoeiros salpicados de *flôres* roxas com feitio de *borboletas* e os jerimunzeiros que se abriam em campânulas de ouro fulvo.<sup>49</sup>

Na passagem anterior, as “flores” e “borboletas” são grandes representantes do espetáculo do belo. As flores pela sua efemeridade e fragilidade. As borboletas por serem insetos pequenos, de coloridos variados, singelos, frágeis que geralmente não causam horror ou medo ao sertanejo. A água também é descrita em mistura com o solo, transformando a natureza em toda a sua potencialidade na seguinte passagem:

Já saturado d’água, o solo não emitia êsse calor de cio que lhe irradia das entranhas ao contato das primeiras chuvas. Os rios corriam túrgidos, na majestade soberana das grandes fôrças, atingindo a orla das altas ribanceiras, de onde se debruçavam os mofumbos folhudos e os canoés alongavam as raízes longas e retilíneas como os tubos de um órgão. O marulho surdo das águas, rolando sôbre as lajes do leito, acompanhava o grande côro das aves,

---

<sup>47</sup> Ver WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 33.

<sup>48</sup> SALES, Antônio. *Aves de arrição*. p. 77.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 109.

cuja voz, diferentes de som e de expressão, se harmonizavam no mesmo hosana festivo em honra da estação bendita.<sup>50</sup>

A paisagem sertaneja de Sales explora ainda mais os elementos de sublimidade e beleza da paisagem alencarina. Quando do equilíbrio do mundo natural, as aves vão sendo descritas em sua multiplicidade e riqueza, no momento que “vai alta e radiosa a manhã; estão a postos todos os cantores da mata”.<sup>51</sup> Por essas horas parece,

[...] que entre as aves o feitio físico corresponde a um dado temperamento imutável para cada coletividade do mesmo tipo. Da ordem à família, da família ao grupo os caracteres vão-se acentuando com uma precisão infalível. Por um pássaro se conhecem os requisitos e hábitos de sua comunidade; não há que enganar-se com falsas aparências, como acontece na sociedade humana. Nem precisa vê-los; basta ouvir-lhes a linguagem sempre a mesma e sempre nova, na confusão maviosa de uma Babel musical.<sup>52</sup>

A partir do que Sales concebe em suas descrições pormenorizadas dos tipos de aves e suas características, é possível pensá-las por seus vínculos à beleza ou sublimidade. Os sabiás são representados como sublimes devido o canto saudoso ser capaz de gerar dor na alma sertaneja, pois “o sabiá é eminentemente lírico, com o seu gorjeio tecido de melodias brandas sôbre um tema de amor e de saudade – partitura feliz para um poema dolorido e meigo de Casimiro de Abreu”.<sup>53</sup> O galo-de-campina é pura beleza, uma vez que suas cores e canto jovial não motivam terror algum: “o galo-de-campina canta os sentimentos joviais e fortes dos que se vão pela via a rir e a lutar sem desconforto nem desassossêgo, da gente que tem o amor e o vinho igualmente alegres, como se andasse sempre com um prisma côr-de-rosa sôbre os olhos”.<sup>54</sup> O bem-te-vi, segundo Burke, o símbolo maior de beleza no mundo animal. Essas idéias já foram trabalhada em *O sertanejo*. Entretanto, Sales se centra mais no comportamento do pássaro, pois

[...] é maldizente e sarcástico. Sempre pousado nos ramos mais altos, inspeciona cuidadosamente tudo em redor, e, ao descobrir alguma coisa extraordinária, abre o bico indiscreto para anunciar o caso com seu grito irreverente de garoto. Quando lhe dá na veneta, encarapita-se com o maior

<sup>50</sup> SALES, Antônio. *Aves de arribação*, p.109.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid., p. 110.

<sup>54</sup> Ibid.

desplante no dorso de um boi pacato, e, com o pretexto caridoso de limpá-lo dos carrapatos, vai enchendo regaladamente o papo, isso no meio de momices e palhaçadas que muito divertem a galeria.<sup>55</sup>

A descrição das aves não termina por aí, a ave chamada de bom-é tem sua descrição aproximada a sublimidade uma vez que gera medo, pavor: “o bom-é, como um Pangloss da espécie, apenas possui no seu registro vocal as duas notas com que enuncia a exclamação aprovadora da qual lhe provém o nome. Qualquer que seja a circunstância, sendo mesmo sovado pelos outros, ele articula indefectivelmente - bom-é!”.<sup>56</sup> Sales então faz uma longa descrição das aves do espaço sertanejo, as especificando em seus mínimos detalhes. Leia-a na íntegra:

O *piririguá*, com a sua carretilha de gritos, a voar de moita em moita, lembra uma comadre tagarela, a contar de casa em casa bisbilhotices inesgoáveis.

O *bico-de-latão* é um misantropo, não se sabe se por filosofia ou por simples preguiça. O certo é que passa horas inteiras imóvel, de olhos fechados, o grande bico descaído sôbre o papo; e, para isolar-se mais, cava fundos buracos em que mora, na sua aversão pela luz, pela convivência e pelo barulho.

Consumado cômico, o *cancão* se diverte em arremedar todos os pássaros com uma perfeição de enganar os parceiros arremedados [...].

O *papagaio* grita parvamente e usa de andar em bandos, formando assembléias ambulantes, cujas resoluções versam exclusivamente sôbre os meios mais expeditos de devastar as plantações que os homens fazem com o suor do rosto [...].

O *xexéu* tem um ar brutalmente marcial; mas, de uma valentia contestável, não amedronta com suas pragas estridentes senão as rolinhas histéricas, que dêle fogem apavoradas.

O *azulão* nada tem de notável senão a sua bela plumagem, de que cuida com grande esmêro; não tem graça, não tem voz, e, quando se mete a fazer um ninho, sai uma obrinha de causar lástima ou riso. Isso não o tolhe de ser muito orgulhoso e de ter grande importância perante as fêmeas do seu meio.

E agora, ouçam-me aquela voz magoada a modular gemidos de saudade, mas de saudade sem esperança que se tem dos mortos, gemidos oriundos das dores irremediáveis, das supremas desgraças! É a *juriti* que está a carpir o seu eterno sofrer incompreendido e inconsolável. Ei-la que se afasta, mas o gemido ganha maior dolência e parece agora um soluço longíquo de ser errante a buscar em vão uma felicidade extinta para sempre...<sup>57</sup> (Grifos meus)

<sup>55</sup> SALES, Antônio. *Aves de arribação*, p.110.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 110-112.

Dessa maneira, as aves descritas por Sales alternam seus sentidos de beleza e sublimidade de acordo com os sons que emitem e se seus comportamentos são fontes de dor ou prazer. Portanto, o autor acrescenta a paisagem sertaneja cearense novos seres aéreos, isto é, atualiza a paisagem até então elaborada pelas tradições anteriores, em especial a romântica alencarina. O autor vai mais longe ao buscar descrever ainda mais outras aves da área, aves “menores” a seu ver. Veja-se:

Além desses indivíduos notáveis por diferentes característicos de superioridade, pululava nas matas marginais do Ipuçaba – riacho transformado provisoriamente em rio caudaloso pelos aguaceiros de abril – uma turbamulta de passarinhos vulgares sem aptidão musical, sem industriabilidade, sem beleza, sem graça e até sem nome, formando a legião da insulsa, mediocridade, respeitável pelo número e pela prudência regrada de seus hábitos, enfim criaturas sisudas e por intermédio das quais não vem o mal ao mundo.<sup>58</sup>

Em *Aves de arribação*, o gado mais uma vez é abarcado como tema para a construção paisagística do sertão. Entretanto, a descrição de Sales se prende a uma paisagem composta de vários elementos, inclusive a seca e sua relação com o meio:

Era o tempo da ferra dos bezerros e da libertação do gado, para o qual o vaqueiro abre comovido as porteiras do curral, a modular o saudoso aboio de despedida. Em breve viria o *sertão áspero e implacável* cortando os rios e dessecando as grandes lagoas azuladas, empenachadas de pacaviras e povoadas das infinitas aves aquáticas com a sua eterna música, que é como um hosana perene da estação bendita. *A terra ia despojar o seu manto verde* para gozar os bens em que se haviam transformado as esperanças vingadas, e havia nesse declinar das coisas como uma repousada placidez de maternidade.<sup>59</sup> (Grifos meus)

A paisagem dos literatos da seca é retomada de forma tão rápida e sutil no discurso de Antônio Sales que muitos intelectuais tomaram *Aves de arribação* como a única obra existente

---

<sup>58</sup> SALES, Antônio. *Aves de arribação*. p. 112.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 285-286.

sobre o sertão cearense sem tratar da seca.<sup>60</sup> Enquanto que outros perceberam na obra tanto a retomada da paisagem da seca – mesmo como apenas elemento de caráter simbólico para a estrutura do romance – como à referência ao fenômeno de metaforismo do desfecho da obra.<sup>61</sup> Talvez essas interpretações tenham se dado devido a passagens como essas ao final do romance: “[...] a natureza trocara o manto verde da esperança pelo burel amarelo do desespero, e êsse logo se desfazia em farrapos, que o vento espalhava em revoadas fúnebres pelo solo estorricado.[...]”<sup>62</sup>

Entretanto, sendo a clareza da retomada da paisagem da seca vista em outros momentos, pode se afirmar que mesmo Sales querendo tratar do sertão benfazejo cearense, é impelido a fazer referências à seca. Não só por ser o fenômeno e suas conseqüências em 1903 um conhecimento do senso comum, mas também devido ao cânon estabelecido pelas gerações anteriores de literatos que descreveram o espaço sertanejo do Ceará. Assim, a seca faria com que em breve

[...] tôda folhagem cairia como uma túnica rôta e apareceriam nuas, requeimadas e angulosas, as árvores, feridas de morte aparente durante longos meses de canícula. Fugiriam tôdas as aves joviais e delicadas que só podem viver no frescor veludoso dos recessos virentes; e em formidáveis revoadas fatídicas, como lúgubres arautos da sêca, se despejaria sôbre os *campos combustos a praga das avoantes, famélicas e destruidoras*. A natureza chegara ao seu fastígio, e aquêlo ouro que a cobria nesse momento ia *fundir-se ao sol inclemente* para pôr a nu a sua desolada senilidade. As fôlhas amarelas são as cãs da floresta: era fugir enquanto a sua cabeleira começava apenas a patentear os primeiros sinais de velhice.<sup>63</sup> (Grifos meus)

A partir da descrição da seca Sales atualiza a paisagem da literatura da seca ao trabalhar aspectos materiais através do *sol* como elemento *fogo*, fonte de combustão e inclemência no espaço do sertão. Em outra passagem o autor constrói uma paisagem síntese das combinações alternadas entre os elementos materiais *fogo*, *ar* e *terra*:

A flora sucumbira de todo aos golpes da canícula. *No céu, êrmo e flamejante*, apenas se divisavam ao cair das tardes as *nuvens pressagas das pombas*

<sup>60</sup> Ver posfácio de Tristão de Athayde à segunda edição do livro *Aves de arribação* em 1929 e prefácio de Raquel de Queiroz em à terceira edição da obra em 1965.

<sup>61</sup> MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. v. V (1897-1914), p. 194; AZEVEDO, Sânzio de. **Aspectos da literatura cearense**, p.22-23.

<sup>62</sup> SALES, Antônio. **Aves de arribação**. p. 298.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 286.

*mensageiras da seca*. Ao longo dos caminhos que traziam à cidade, raras folhas verdes davam um sinal de vida da terra, sucumbida à hipnose do sol. O rio já não corria sob a grande ponte vermelha, e mostrava o acolchoado dos seus bancos de areia grossa cravejada de malacachetas fulgurantes. *Bôcas invisíveis e insaciáveis haviam sugado a linfa azul das lagoas transformadas em extensões côncavas de argila gretada e cinzenta*. Somente a floração do céu ganhara em abundância e esplendor. *Noites fantásticamente estreladas* se arqueavam sobre o sertão, que ofegava como uma alimária tombada de estafamento. O céu negro e coruscante de sóis a pesar sobre tudo, como abóbada de uma gruta povoada de pirilampos, era cortado de quando em quando pelo espasmo rútilo dos bólices. O aracati, *bafo noturno* da terra febricitante, vinha agitar as cinzas mortuárias da vegetação numa sarabanda macabra, e ululavam pelos telhados as salmodias do grande aniquilamento...<sup>64</sup> (Grifos meus)

O céu flamejante, as nuvens de aves, a terra em cinzas são todas metáforas que constroem o espaço sertanejo por imagens materiais. Além dessas ideias elaboradas, é possível perceber que timidamente a paisagem noturna vai surgindo no discurso de Sales. Até porque em apenas poucos trechos da obra se encontra uma referência à noite no campo. Como a que autor elabora durante uma comparação entre a “cidadezinha” de Ipuçaba e o campo: “a temperatura descia um pouco todas as noites, e a terra, farta d’água, desprendia ligeiros vapores que punham um véu tênue sobre as tintas sempre cruas da paisagem”.<sup>65</sup> Ora, pode-se então concluir que *Aves de arribação* ainda mais consolida o Ceará como espaço paisagístico da *luz*, uma vez que suas descrições de paisagens do campo são essencialmente diurnas.

Por fim, a paisagem síntese do sertão cearense elaborada por Sales é localizada no momento em que o autor pensa a passagem do inverno para a seca no sertão do Ceará. O uso das aves e todos os seus movimentos, sons e cores, vão compondo o jogo que Alencar já trabalhara no discurso romântico. A sublimidade e a beleza andam lado a lado no trecho abaixo:

Mas em redor dela [Florzinha] a natureza agonizava nos *paroxismos dos fins das águas*. As jiranas já não agitavam as suas campânulas de azul-lilás dentre as ramas que subiam em volutas pelas colunas da varanda, e as balsaminas, como no mês da Virgem, já não abriam suas boquinhos frescas e perfumosas em sorrisos de garridice angélica. As graúnas ainda cantavam à tarde no *imenso tamarindeiro que ali bem perto subia para o céu êrmo profundo*; mas a copa da grande árvore se deplumava no alto, pondo a nu a galharia intrincada e miudinha, na qual *aquelas aves se destacavam, muito*

<sup>64</sup> SALES, Antônio. *Aves de arribação*. p. 299.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 285.

*negras e muito pequenas, a entoarem a nênia da estação morta. Esgarçara-se a bruma levíssima que atenuava a crueza da luz; as serras vizinhas, tocadas da claridade moribunda do sol, acusavam, nas saliências dos seus contrafortes, as mínimas particularidades das rochas, dos caminhos, das culturas, das vivendas lampejantes, e ao alto estampava, num fundo cinzento, a linha dos cimos arrepiados de frondes e espetados de longe em longe pela haste fina e direita de uma palmeira em ressaltado. Um tom neutro e soturno dominava o oriente, enquanto o poente, todo em fogo, corroia os contornos caprichosos dos formidáveis torrões de nuvens por cujas seteiras se derramava a luz como jorros de metal em fusão.*<sup>66</sup> (Grifos meus)

Essa passagem é um relato de paisagem síntese porque possui diversas referências as duas tradições de literatos anteriores a Sales. Desde a descrição de um sertão dicotômico, ora seco ora molhado, pelos “paroxismos dos fins das águas” até outros sentidos dados em alguns trechos: o “[...] imenso tamarindeiro que ali bem perto subia para o céu êrmo profundo” pode ser visto como uma representação sublime, pois o infinito e a vastidão causam medo, terror na alma sertaneja que não consegue traduzi-lo, assim como a própria árvore que sobe a esse céu. Os corvos são “aquelas aves [que] se destacavam, muito negras e muito pequenas, a entoarem a nênia da estação morta”. O sol é tomado em matéria ígnea, Sales se apresenta como um ferreiro em plena labuta ao tomar “a luz como jorros de metal em fusão”.

É possível estabelecer no discurso literário de Antônio Sales relações entre as representações sublimes e belas da tradição romântica alencarina e as imagens materiais dos literatos da seca. Além disso, é importante também destacar que muitos dos temas utilizados para a construção da paisagem cearense anteriormente são retomados e atualizados como, por exemplo, os enunciados sobre as serras, o gado, as aves, o céu, e as nuvens. Dessa maneira, Sales contribuiu de forma significativa para uma leitura renovada da paisagem sertaneja, pois acrescenta novos elementos ao espaço sertanejo por meio da representação de inovadores seres e objetos terrestres, aquáticos e aéreos.

Entretanto, não quer dizer que seja uma leitura totalmente nova, uma vez que o ponto de partida do autor provém dos literatos a ele anteriores. Portanto, *Aves de arribação* é uma obra que inicia um processo de síntese da composição da paisagem sertaneja cearense até então construída. Todavia, a síntese se completa de forma mais ampla na obra *Terra de Sol: natureza e costumes do Norte*, do então ambicioso estreante literato Gustavo Barroso.

<sup>66</sup> SALES, Antônio. *Aves de arribação*. p. 295.

### 1.1.2 *Terra de sol: paisagens do norte*

A obra *Terra de Sol* “nasceu em sua maior parte da observação direta da vida sertaneja e das vivências pessoais de seu autor”.<sup>67</sup> O texto é fruto, em grande medida, de memórias de uma temporada durante a juventude no sertão cearense. Como o próprio autor afirma em seu livro de memórias intitulado *O descobrimento do sertão*: “seguiu para o sertão no começo do ano. Voltava em abril, antes dos fins d’água. Em janeiro de 1907, pela primeira vez me levou consigo. Eu tinha estado gravemente enfermo e precisava de ar puro e de bom leite”.<sup>68</sup> A obra é escrita por Barroso se valendo do pseudônimo *João do Norte* e nada mais coerente do que essa escolha para redigir uma obra que “não é mais do que a narração verídica dos usos, dos costumes, dos sentimentos e das tradições do Ceará e suas zonas limítrofes, da Terra do Sol; que não é – e nem pretende ser mais do que o depoimento de um nortista”.<sup>69</sup>

A análise de *Terra de sol* se dará em certas passagens da obra que estão localizadas principalmente na sua primeira parte, denominada “O meio”. Pois, conforme Martins, Gustavo Barroso devido ao seu determinismo geográfico estuda o Ceará através do Meio.<sup>70</sup> Sendo assim, é justamente nessa etapa do texto que Barroso constrói seus discursos paisagísticos do espaço sertanejo cearense. Barroso é nitidamente filiado a tendência literária naturalista. Seus discursos são muito mais materiais do que belos e sublimes. Mesmo assim, o Romantismo pode ser entendido no seu demasiado e saudoso apego a terra natal. Além disso, o autor representa esse espaço sertanejo apenas pela sua possibilidade diurna, em grande medida, tal como Antônio Sales.

Pensando a construção de paisagem como uma organização espacial logo no primeiro parágrafo do texto, percebe-se há uma preocupação de Barroso em diferenciar o litoral do interior, fez isso se valendo de uma escrita muito próxima de um relato de viagem, leia-a:

Quem das brancas praias do Ceará demanda o interior das terras, nota que todo o terreno sobe, muito sensivelmente, da orilha do Atlântico para o sertão. E, quando se avistar uma argila vermelha ao invés da alva areia dos tabuleiros que margeiam a costa o olhar não mais vir o cajueiro e o cauçu, nem as crespas

<sup>67</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 12.

<sup>68</sup> Ibid., p. 13.

<sup>69</sup> Ibid., p. 270.

<sup>70</sup> Wilson. **História da inteligência brasileira**. v. V (1897-1914), p. 501.

moitas viçosas de murici, guajiru, guabiraba e murta oferecer seus frutos ao descaso dos transeuntes; quando o pau-branco se esgalhar entre cerrados de rompe-gibão, troncos altos de catandubas elegantes, e ao olhar se estenderem vasta caatingas de juremas raquíticas, ensombrando touceiras de coroa-de-frade; quando *cortarem o terreno largas lajes de granito e xistos argilosos, quartzitados*, se esbarrondarem nas ribanceiras, por entre *lascas de calcário endurecido, lenta e silenciosamente se transformando em mármore*, - aí começa o sertão.<sup>71</sup> (Grifos meus)

A passagem acima revela bem um conhecimento geológico específico por parte de Barroso, além de um estilo literário incorporado de uma espécie de animismo, que percorre suas descrições, atribuindo a natureza gestos, atitudes, intenções e sentimentos. Wilson Martins atribui passagens como essas tributárias, ou melhor, um “subproduto” das leituras de *Os sertões*, de Euclides da Cunha – obra escrita em 1901 e publicada em 1902.<sup>72</sup>

Toda a descrição paisagística do sertão pelo autor parte da diferenciação de “duas estações, quase sempre mentirosas e irregulares, [que] existem nessa região: a seca que vai de junho a dezembro e o inverno que vai de janeiro a junho”.<sup>73</sup> Sendo a situação climática o problema motivacional da obra, não é a toa que a descrição se inicia pelo céu sertanejo, muito diferente do litorâneo:

Morrem docemente os últimos dias de junho. Nunca mais chove. A concha do céu é dum azul inclemente que ofusca, profundo e impenetrável como a imensidade, sem uma nódoa branquicenta de cirrus, muito limpo, muito nu, muito alto. O sol, rutilante, só, sem uma nuvem, flameja, joeirando centelhas nas micas dos pedregais. Dias e dias não sopra a mais pequena aragem: não braceja um galho, e pesa um silêncio de túmulo por sobre a vastidão das coisas.<sup>74</sup> (Grifos meus)

Essa descrição é uma rica demonstração de um discurso materializante. Assim como os literatos da seca, Barroso atualiza a imagem do *céu azul*. O sol é o *fogo*, responsável pelo clima cáustico, abrasador, o *globo de fogo* que cria “centelhas nas micas dos pedregais”, sem

<sup>71</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 60.

<sup>72</sup> Wilson. **História da inteligência brasileira**. v. V (1897-1914), p. 501; Ver também CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. v. I Rio de Janeiro: Otto Pierrre Editores, 1979.

<sup>73</sup> BARROSO, Gustavo. **Op. cit.**

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 61.

ventilação, apto à morte, revela o grande intuito de estabelecer o espaço da seca nessa paisagem. Os literatos da seca continuam sendo reapropriados e a construção da paisagem sertaneja é resultado do território modificado pelo clima, como afirma Barroso:

Quando o *vento sopra*, cai rajadas fortes, ardentes, gemendo e murmurando nas catingas sem folhas, varrendo a terra nua de gramíneas, as clareiras achanadas, escarnando-as, levando a areia, para depositá-la no alto sertão, nas chapadas do centro, deixando emergir do solo raspado, desnudo, estrias de folhe los endurecidos, pontas rijas de granitos.<sup>75</sup> (Grifos meus)

A temática dos ventos furiosos, tenebrosos também compõe o sertão do autor, e mais, Barroso ainda acrescenta sentimentos aos animais e as plantas, até mesmo ao sertão como um todo que é tido como um espaço intimamente ligado ao melancólico. Uma vez que “todo o sertão é de uma grande tristeza, na cor, no silêncio, no aspecto; e essa tristeza em tudo se infiltra e impregna tudo”:<sup>76</sup>

um galho que range de encontro a outro lembra um *gemer* de moribundo: o estalar crepitante dos gravetos pisados por qualquer animal parece um *soturno falar de avantesmas*; um canto de pássaro, um alto piu da ave de rapina, um guincho de *pixuna*, *tudo é triste, tudo é melancólico*. Qualquer som que quebra o silêncio parece mais triste que o próprio silêncio.<sup>77</sup> (Grifos meus).

Barroso nesse trecho representa uma paisagem sonora sublime, pois a *dor* direciona o seu relato melancólico, triste, silencioso e sombrio. Os sons são assustadores, causando comoção no leitor, certo medo ou mesmo receio para com esse espaço sertanejo cearense moribundo. A proximidade com o discurso sublime inaugurado por Alencar é perceptível em cada palavra utilizada pelo autor.

<sup>75</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 61.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

Aos poucos os animais e as plantas vão compondo essa paisagem específica do sertão, seja “gemendo” ou mesmo falando como um fantasma. Algo interessante de se notar é termo “pixuna”, pois o autor ao escrevê-la indica uma nota de fim de texto explicando que se trata de um pequeno rato selvagem. Ora, essa preocupação explicativa de Barroso está muito centrada no sentido pedagógico do seu texto, como num relato etnográfico e histórico, afim de registrar aspectos tanto naturais como culturais de uma área e sua sociedade. Ou seja, como afirma Stuart Hall, as identidades locais, regionais ou mesmo nacionais são construídas a partir das “características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de ‘lugar’ – que são partilhadas por um povo”.<sup>78</sup> Toda a obra é atravessada por esse tipo de notas explicativas ao final dos capítulos.

A descrição da terra ressequida é amplamente utilizada, uma vez que o meio, isto é, a *terra* é o elemento de base de relações com as demais matérias. Daí a decorrência da retomada de temas da literatura da seca. A terra é objeto central da contemplação de Barroso, a passagem abaixo é bastante rica para pensar essa idéia:

Da *terra cor de oca*, avermelhada, da argila granitada de grossa sílica, dos granitos rompendo a terra em pontas que se adunam e denteiam desajeitadas, esparsas, às vezes rubras, outras branquicentas, outras sujas, torvas, quase sempre inclinadas para resistir à erosão das águas, desprende-se um bafo de quentura armazenada; e o barro de louça, o tijuco, o *massapê cinzento das várzeas*, já todo *estriado, abra-se, fende-se lasca-se, escancela-se ao calor*. Nos meses de inverno, o gado deixou-lhe na moleza visguenta a forma profunda dos cascos. *Veio o sol*. Os moldes ficaram endurecidos, cosidos à canícula; os bordos rijos espetam e cortam; só a planta rude e cascuda do sertanejo pisa insensível por ali a fora.<sup>79</sup> (Grifos meus)

Barroso se revela um minerador nessa passagem, pois trabalha excessivamente os objetos terrestres, como as diversas rochas do sertão. Além disso, atualiza o tema das várzeas, só que nesse momento do discurso do autor o sol elementar evapora e torra esses espaços de reminiscência aquática. Há também o uso do recurso de *antropomorfização da natureza e dos animais*. Por exemplo, para Barroso sob a influência da seca o “carnaubal, abandonado dos frutos

<sup>78</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 62.

<sup>79</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol: natureza e costumes do Norte**, p. 62.

e dos pássaros, sussurra dolorido, saudoso; entristece, murcha, acinzentada-se, como se o sol e o vento o empoeirassem”<sup>80</sup>, “as árvores vão-se destoucando e se vão despindo[...]”.<sup>81</sup> Assim, o autor vai atribuindo ações e sentimentos eminentemente humanos também as plantas, instituindo uma espécie de psicologismo terrestre.

A *Terra de sol* tem nela elencada todas as plantas resistentes às intempéries, como a oiticica, o juazeiro, a canafistula, os cardos, o mandacaru, o xiquexique e o faxeiro. O autor sintetiza o que houvera sido identificado literariamente desde a paisagem alencarina e, nesse sentido, essas plantas se tornavam permanentes no cenário paisagístico sertanejo cearense.

A paisagem sertaneja também é composta pela presença animal e humana, principalmente quando se trata da luta travada entre o homem e o meio, tema central para se pensar a construção de um espaço modificado pela seca. Como afirma Barroso:

A natureza compungida tem o desolado aspecto da desgraça e se recolhe no grande silêncio do *sertão combusto*, somente quebrado pelo som de picaretas que escavam a terra, perfurando poços, ao longe, na *luta terrível do homem pela água*, que avaramente se esconde nas baixas camadas do subsolo, além de piçarras desagregadas, de arenitos, fugindo à aproximação do sertanejo sequioso em veios esquivos que fluem entre rochas e serpeiam em condutos envesgados.<sup>82</sup> (Grifo meu)

A luta do homem pela busca da água já se dava desde *Os retirantes*, de José do Patrocínio: “[...] à tarde, em torno das cacimbas, travavam-se lutas ardentes de que freqüentemente resultavam ferimentos e mortes. É que aqueles que conseguiam encher uma pequena vasilha tinham por esta razão o cuidado de um avaro pelo seu ouro”.<sup>83</sup> O “sertão combusto”, por exemplo, é uma expressão ígnea utilizada por Domingos Olímpio, em *Luzia-Homem*. Todavia, a mesma expressão já aparecia na composição paisagística alencarina.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 62.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid., p. 64.

<sup>83</sup> PATROCÍNIO, José. **Os retirantes**. v.33. São Paulo: Editora Três, 1973. (Coleção Obras imortais da nossa literatura, v. 32-33). p. 55.

<sup>84</sup> ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2005. p. 14.

Além dessas reapropriações discursivas, Barroso descreve uma série de animais como os grandes ícones do espaço sertanejo “ao contemplar o cachorro, o cavalo, o gado e as avoantes, como componentes inelutáveis da paisagem do sertão, e seu zôo – e em sua antropogeografia”.<sup>85</sup> A maioria desses já tinham sido postos como participantes da paisagem sertaneja pelas gerações anteriores, até mesmo por José de Alencar, contudo Barroso colocou em destaque o cachorro e o cavalo, dando a eles capítulos específicos em *Terra de sol*. Dentre esses animais, como foi visto em capítulos anteriores, o gado é um dos que mais possuiria significado para a alma sertaneja. O autor ao psicologizá-lo potencializa ainda mais as imagens anteriormente concebidas pela leitura alencarina e dos literatos da seca, em especial nesse passagem abaixo, repleta de plasticidade, de movimento:

Por vezes uma rês horrivelmente magra arrasta o passo tardo, vagaroso, apartando aos tropeços os garranchos de mato seco, chagada, o pêlo a cair, suja, muito triste, imagem viva da fome a buscar alimento, estátua animada da sede a procurar água, resfolegando de cansaço e fraqueza, arquejando ao calor, os olhos vítreos pregados ao solo e mugindo, dolorosamente mugindo.<sup>86</sup>

A paisagem sertaneja, explicita o autor, é imprevisível: “não é quase sempre, como se pensa, a falta total de chuva que faz a miséria dos sertões do Norte. É antes a sua inconstância e a sua extemporaneidade, acrescidas das circunstâncias delas próprias decorrentes”.<sup>87</sup> Além disso, trata-se do relato de um espaço propício aos desastres, principalmente quando havia o contato do homem desanuviado com o sertão, como exemplifica Barroso em relação as queimadas do pasto seco:

Muito tempo dura o pasto, como reserva de alimento, quer em capoeiras, quer em cercados adrede feitos, se o não fizer apodrecer uma chuva súbita, fora de tempo, se um camboeiro descuidoso ou um passageiro indiferente não atirar uma ponta de cigarro acesa, um morrão fumegante de cachimbo no meio do capinzal.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> BARROSO, Gustavo. *Terra de sol*: natureza e costumes do Norte, p. 18-19.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 65.

Dessa forma, a queimada é retomada da paisagem alencarina<sup>89</sup> e denunciada de forma explícita pelo autor, devido a sua formação ter sido bastante ampla. Talvez Barroso tenha tido contato com teorias ambientalistas de início do século XIX, a partir de José Bonifácio de Andrada e Silva e/ou seu contemporâneo Alexander von Humboldt, dois grandes críticos dos males ocasionados pela degradação ambiental.<sup>90</sup> A ênfase dada aos resultados no meio após o incidente pode demonstrar bem isso:

Depois da queimada, toda a zona onde o fogo lavrou é um imenso coivalar, um vasto plano coberto de cinza, com toros negros que emergem, de um feitio de animais estranhos: os troncos retorcidos, com ramos que rompem esgaçando-se, *semelham hidras*; os toros decepado, atochados, curtos, parecem feros e desconhecidos bichos acorados, à espreita, e os galhos mortos se estiram, como grandes serpes negras, carbonizadas, as escamas a se desprendem. O vento ergue rodamosinhos de cinza e detritos leves, de uma finura de poeira, que esvoaçam, toldam a luz ardente do sol, espiralam, dançam em farândola, depois se dissolvem no ar.<sup>91</sup> (Grifos meus)

As metáforas da “hidra” ou da serpente são muito comuns tanto em Alencar quanto nos literatos da seca. A narrativa segue e a paisagem no sertão continua seca, como afirma Barroso, “passa-se o mês de agosto, passa-se setembro, e outubro se passa. Nunca mais chove”.<sup>92</sup> Apesar de apenas haver a possibilidade de parcas chuvas em outubro, a paisagem já ganhava significados diferentes, pois a qualquer sinal de água do céu a esperança do homem do campo reascende. Entretanto, ao mesmo tempo que se descreve um espaço da esperança, se insere no discurso um caráter religioso do castigo divino, como diz o autor: “o céu árido, sem manchas – como se fora varrido por um vento de maldição”.<sup>93</sup> Outro aspecto da paisagem sertaneja se inicia quando a água começa a faltar no mês de julho: “os açudes mal cheios pelo inverno, quase sempre escasso, logo secam; o mesmo já tem acontecido aos poços dos rios e às ipueiras dos matos”.<sup>94</sup>

<sup>89</sup> Ver ALENCAR, José de. **O sertanejo**, p. 19.

<sup>90</sup> PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição**: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 132-134.

<sup>91</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 68.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 70.

A falta d'água e a morte do gado faz surgir nessa paisagem a figura do valente sertanejo, batalhador, viril, forte uma vez que “[...] a seca é um fator de progresso, porque forma e molda uma raça forte. Ora, Barroso demonstra em passagens como essa o seu contato com as teorias deterministas biológicas darwinistas de Spencer e geográficas de Ratzel e Buckle, as quais se abordou anteriormente neste estudo.<sup>95</sup> A relação homem-natureza se torna então insuportável, tendo o homem que interferir no meio para poder sobreviver e manter os seus animais. Nessa situação periclitante é que o autor recorre ao relato do último recurso na luta contra a seca, a cacimba:

A cacimba é profundamente cavada no solo, toda cercada em torno para que, das ribanceiras, os animais não tombem; a entrada é cavada em ladeira de suave declividade, para que o gado já fraco, ao ir beber, não escorregue e caia de quando em quando, ferindo-se e cansando-se. A água é sempre feia, sempre suja e sempre má. Uma cerca leve divide-a quase ao meio, tendo ao pé das estacas, estendida, uma longa caranaúba, de maneira que o gado somente pode beber em um pequeno espaço de dois ou três palmos, o que o impede sujar a água e de toldá-la.<sup>96</sup>

Nos meses de janeiro e fevereiro, sem chuvas, a situação fica mais difícil, tendo o sertanejo a perda da sua criação, passado fome, sede e acabando, muitas vezes, morrendo. Quando não, é obrigado a emigrar do seu torrão natal para o litoral com todas as aventuras e desventuras da trajetória de vida do “flagelado”.<sup>97</sup>

A paisagem noturna de Barroso vai surgindo na paisagem sertaneja cearense, quando o autor trabalha as imagens das serras e as matas. A noite não é bem quista como na literatura da seca, é muito mais tida como sinistra tal como descrevia Alencar em algumas passagens de *O sertanejo*. A passagem abaixo representa a noite surgindo em sublimidade, pois se relaciona a morte, tristeza, enfim a *dor*.

<sup>95</sup> Ver Capítulo II - *A imaginação material na paisagem da literatura da seca cearense*, p.12.

<sup>96</sup> BARROSO, Gustavo. *Terra de sol: natureza e costumes do Norte*, p. 75.

<sup>97</sup> Ver MENDES, André G. B. P. *A imagem do “flagelado” na literatura da Terra da Luz (1879-1903)*. 2005. Monografia (Graduação em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

A lua surge, espia por trás dos agudos píncaros das altas serras o sertão que dorme *envolto em trevas*; depois, acende e clareia-o todo; os esqueletos das catingas perfilam-se hirtos e negros, destacados na brancura láctea da luz, que se espraia, rasando o recosto, bombeado das colinas e as várzeas sem fim, *dando à paisagem um aspecto tumular de natureza morta*.<sup>98</sup> (Grifos meus)

Para Barroso, depois de findar junho começa novamente a estação seca e nesse momento as amarguras voltam ao sertão e a paisagem noturna se relaciona aos momentos de esperança da alma sertaneja: “[...] os sertanejos humildes e crentes, à noite, no altar singelo da fazenda, rezam de olhos nas luzes que clareiam os santos, pedindo a Deus e a S. José – advogado das chuvas – que o inverno torne em dezembro, que não falte em janeiro, para alegrar de novo a face triste do sertão”.<sup>99</sup> Ora, o tema da esperança sertaneja representada na espera pelas chuvas e na crença de certos dias santos já havia sido trabalhada pelos literatos da seca.

Outro tema abordado por Barroso é referente ao poder da água na paisagem sertaneja. Para o autor, a *água* é o um elemento natural divinizado na paisagem literária de Barroso, contribuindo assim para essa idéia se consolidar no próprio imaginário sertanejo. A relação entre a *terra* e a *água* pode gerar resultados místicos, até mesmo inacreditáveis na paisagem do sertão. Isso é perceptível em Barroso mesmo quando se refere ao pasto seco: “de muita serventia, substancioso e nutritivo” que “num cantinho, numa frincha do terreno, numa greta da rocha, ficam as sementes miúdas, invisíveis, com o seu poder de longa germinalidade, na muda paciência dos inanimados, esperando que a chuva ensope a boa mãe das plantas, para brotarem de novo”.<sup>100</sup>

A chegada da chuva no sertão, segundo Barroso, inicia um processo de mutação na paisagem. A terra e os seres vivos agitam o cenário ao ter as primeiras previsões nebulosas, a sertão ganha novamente movimento, mas desta vez pela metamorfose de um espaço dinamizado pela alegria e esperança. Leia-se a passagem:

Enfim, um dia, o céu amanhece torvo, arrepiado e escuro, tão pesado, que parece esmagar os vultos enormes das serras, no horizonte; às vezes

<sup>98</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 72.

<sup>99</sup> Ibid., p. 88.

<sup>100</sup> Ibid., p. 64.

envolvendo-os em uma neblina tênue, que lhes esfuma e esbate os contornos, e por onde se coa a luz do sol em uma palidez de círio. Corre um vento úmido, frio pelo sertão, sibilando nos galhos mortos que se chocam com um som ósseo, sussurrando nas acinzentadas frondes murchas dos carnaubais, numa doçura vagarosa e lassa de acalanto infantil. O gado muge e sorve lentamente a umidade do ar. Aparecem os sertanejos, homens, mulheres, crianças, no terreiro das casas. Trepam os jornaleiros, deixando o trabalho, à barranca dos açudes, à crista dos outeiros. Os braços movem-se, apontam as nuvens negras, os nimbos esfrangalhados que se arrastam com preguiça, solenes, majestosos, como grandes águias sonolentas. Comentam a possibilidade da chuva em desusada alegria.<sup>101</sup>

Toda a descrição do céu é um evento miraculoso, estonteante, de dimensões apenas comparadas com o divino, tem-se aí uma atualização dos discursos anteriores principalmente o alencarino. Algo atordoador e ao mesmo tempo espetaculoso, como afirma Barroso:

Por trás do viso irregular e áspero de uma serra, desenhando-lhe instantânea e rapidamente o rude perfil negro, o dorso arqueado, rugoso, as corcovas de granito torvo, talhadas a pique em abruptos pendores, abre-se o vermelho bocejo de um relâmpago. Segundo depois, reboa o trovão majestosamente retumbando, a rolar com fragor estrupidamente pelas serranias, repetido pelo eco até se perder de todo a última gradação perceptível do som. E a chuva cai sob o açoite do vento, rabanando, pesada, forte bátegas brutais.<sup>102</sup>

Nesse momento a chuva forte começa a mudar a paisagem do sertão, o autor descreve minuciosamente a mudança no *solo* quando se dava o contato com a *água*:

Escorrem lágrimas na rudeza cinzenta dos granitos. Descem das serras riachitos prateados, alumiando em filetes caprichosos. Cada sulco de velhas erosões no descambar dos “- altos” é uma torrente; cada rego das estradas, um regato; cada depressão, uma ipueira. A terra vai-se molhando e argamassando; dela se evola um hálito quente, rescendendo a umidade, trescalando a mofo. A areia grossa e sombria dos alagadiços liga-se, empapa-se; e os rebordos afiados das pegadas de gado no barro das várzeas amolecem aos poucos. Chove um dia inteiro; às vezes, chove sem intermitências dois, três e mais. Ouve-se ao longe um marulho, gigantesco, um ulular de ressaca,

<sup>101</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 80.

<sup>102</sup> Ibid.

um rugir, um como escachoar de imensa roda d'água, que se vai aproximando rapidamente. Toda gente corre para os serros próximos ao listão de areia do rio seco. Os animais abandonam as várzeas que o margeiam. É o rio que desce!<sup>103</sup>

Surge um dos temas mais recorrentes na paisagem sertaneja, “o descer do rio”. Isso ainda hoje é comum nas regiões interioranas do nordeste brasileiro. Sendo uma atividade natural representada e significada como uma simbologia da prosperidade, da abundância, de novos tempos e de boas novas no campo. Barroso sabia disso e se vale do seu repertório literário para descrever belas passagens retratando toda a simbologia das enchentes que varrem tanto os destroços quanto as lembranças dos tempos de estiagem. São as *águas violentas* repletas de pureza que varrem o sertão, o purificando:

Lá vem a água, a roncar, sertão abaixo. Na frente, na “- cabeça” acachoadada, turbilhonam madeiros, garranchos, arbustos, troncos que se abarream de encontro às pedras do leito, ribanceiras a se diluir sustidas por entretecimentos de raízes de uma solidez de taipa, estacas pontudas de cercas, longos “paus de bebedouro”, cadáveres de animais; tudo entre grossos frocos de espuma suja, borbulhas barrentas, ondas, cachões, rodamosinhos, torvelinhando de encontro a balseiros enormes, que para instantes, resistindo à correnteza; correndo numa velocidade espantosa, adquirida no descer dos mananciais das serras e aumentada pela grande declividade do terreno; indo rebentar em grossas vagas moles nos troncos das caranaúbas, salpicando-os de espuma. Esbarrondam-se as barreiras íngrimes, resvaliadas; diluem-se as “croas” de aluvião: e a cheia passa.<sup>104</sup>

Após as chuvas se inicia o espetáculo miraculoso da natureza, a paisagem sertaneja começa a mudar, “dias depois das chuvas, de todos os galhos negros e ressequidos, num súbito desabrochamento – como um milagre dos céus – brotam folhinhas verdes, medrosas, transparentes ao sol. É a ‘rama’”.<sup>105</sup> Barroso parecia compreender o quão seria importante incutir um poder simbólico as plantas do espaço sertanejo, acabou por construí-lo e cristalizá-lo ainda

<sup>103</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 81.

<sup>104</sup> Ibid., p. 81-82.

<sup>105</sup> Ibid., p. 83.

mais. Não é toa que ele deu ênfase especial às mudanças da paisagem a partir de uma descrição botânica:

O sertão re florido muda de fisionomia. Fica verde, todo verde, de um lindo verde, novo e forte, que alegra a vista e o orvalho borriça pela madrugada clara. O bugi cresce velozmente sob as árvores; ao pé das cercas altas; as tiriricas sorriem ao sol, emergindo ainda tenras, à margem dos desfreqüentados caminhos, dentre crespos tufo de beldroega pequena; o milhã, o mimoso, o panasco, o junco, o quebra-panela curvam-se à brisa perfumada da manhã na vastidão das várzeas, onde os quandus já se enfeitam com os festões verdes e as flores amarelas do melão-de-são-caetano. Da ponta dos galhos, entre a folhagem pendem velhos ninhos, abandonados na seca, que os sebitos curiosamente espiam e visitam com medo. Os tapetes da relva se estendem e alongam, matizados de chanas brancas. As trepadeiras grimpam nos troncos verdes, enfestando-os. O sertão pobre de flores, se arreia de quantas a avara natureza lhe deu. Nos prados, escondidas nos ervanços, diminutas, mesquinhas flores de um branco cinza vivem sem beijos da luz, morrem sem lágrimas de orvalho. À sombra das cercas das capoeiras, nascem flores azuis, pequenas, de um feitio de mosca. Nos carcavões de mofumbo, espanejam-se jitiranas roxas, de um roxo religioso de túnica de santo. Nas ribanceiras, desatam os botõezinhos tristes, raquíticas florinhas amarelas, sem nome, sem odor e sem beleza. Pobres flores!<sup>106</sup>

Para o autor, “o sertão adusto e selvagem não pode compreender a amenidade da sua doçura”.<sup>107</sup> O poder germinativo da terra sertaneja aliada à água possuía incríveis resultados, como afirma o autor: “a erva brota até das fendas dos diques toscos de pegmatite, nas covoadas e nos mocosais das serras”.<sup>108</sup>

A paisagem definitivamente mudou, “tudo está alegre, seivoso, vivo. A terra como que ressurgiu de suas próprias cinzas, miraculosamente”.<sup>109</sup> Ora, na continuação dessa passagem Barroso recai em um recurso do discurso nacionalista do século XIX e início do XX. Preocupado em construir uma singularidade da região se volta para história, nesse caso, para um passado

<sup>106</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 83-84.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>109</sup> *Ibid.*

mítico, afim de comparar os milagres do sertão aos de outros espaços consagrados pela sua história religiosa.<sup>110</sup> Vejamos isso:

E essa ressurreição tem um quê de prodígio: - relembra um desses admiráveis e doces milagres de outras eras, quando andavam no mundo os santos emissários dos deuses: e os mortos ressurgiam erguendo com as descarnadas mãos as tampas de mármore dos sarcófagos, e as estátuas moviam-se dos estelos, pausadamente, e os trigaís alouravam as espigas numa noite, e a água límpida da fonte se tornava vinho escuro de Emaús.<sup>111</sup>

Como foi visto na literatura da seca a harmonia proveniente da aliança entre a *terra* e a *água* se torna um dos temas centrais dessa paisagem sertaneja cearense, faz com a vida terrestre surja e se comunique em equilíbrio, numa plena “conversação”, como afirma Barroso:

Dias antes, a seca comburia o sertão. Veio a chuva, tudo se transformou. Hoje, no céu se amontoam nuvens escuras e a água umedece a terra. A margem das lagoas, à proporção que desmaia a barra de sangue do sol no poente, os juncos sussurram, conversando com a água queda e limpa, onde os girinos das rãs nadam velozmente, – contando-lhe talvez toda a longa amargura de sua sede, toda a demorada e constante saudade de sua vizinhança e de seu carinho; e ela lhes paga a singela confiança com o doce e fertilizante contato de seus úmidos lábios. Entre as serrotas, em esverdeadas estagnações, nos atoleiros perigosos, borbulhando espumas, os sapos coaxam soturnamente.<sup>112</sup>

O sol, elemento natural constante na paisagem sertaneja, também muda de sentido. O sol junto a água passa a ser benéfico. Ele não mais cresta as plantas e a terra, não mais cega e queima, pela sua luminosidade causticante, o sertanejo. Apenas se torna mais um importante elemento natural de uma paisagem em plena harmonia, alegria e prosperidade: “tudo sorri, a selva, o prado; a várzea aos beijos do sol; o regato ao reflexo trêmulo e enrugado dos caniços; os

<sup>110</sup> Ver HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, p.47-65; HOBBSAWM, Eric. As transformações do nacionalismo; 1870-1918. In: \_\_\_\_\_. **Nações e nacionalismo de 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 125-157.

<sup>111</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol: natureza e costumes do Norte**, p. 85.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

arvoredos ao rocio inconstante que passa; o céu azul à carícia dourada da luz”.<sup>113</sup> A harmonia dos objetos terrestres, isto é, os animais e as plantas do espaço sertanejo é bastante enfatizado, como se visualiza com o caso do retorno das aves após a estiagem, como a firma Barroso:

Os pássaros que foram acoçados pela seca voltaram como por encanto: saltam nas moitas, pousam nos carnaubais, andam em revoadas alegres; gorjeiam, chalam, trinam, chilreiam, ruflam as asinhas, eriçam as penas do pescoço débil e percorrem com grande alegria toda a gama dos sons, num admirável perolar de cadências. Só o suspiro da juriti, remoto e demorado, é eternamente triste e eternamente saudoso.

As nambus piam nos roçados de milho, escarafunhando à cata de insetos as palhas secas, estrelajantes. Os periquitos, que voltaram das praias, devastam as plantações. As merrecas nadam aos bandos nos açudes e nos lagos.<sup>114</sup>

Todos os elementos da paisagem descritos por Barroso estão em plena harmonia, as lagoas estão calmas e em “[...]suas margens, andam peraltas de toda espécie, avoejam pássaros de toda sorte”.<sup>115</sup> Assim, nesses tempos benfazejos o retorno do sertanejo, no caso, os vaqueiros, é algo comum uma que vez que as vacas podem também viver nesse novo cenário, tendo seus bezerros e produzindo leite. Como diz o autor, “é tempo da abundância e da alegria”.<sup>116</sup> Entretanto, essa paisagem é passageira, pois a irregularidade climática é uma questão crônica da região. Portanto, pensar essas paisagens distintas é também perceber a sua natureza cíclica.

Portanto, Barroso construiu a partir do seu relato uma organização espacial do sertão, valendo-se de um discurso que tenta dar um poder simbólico da natureza, tão identitário às sociedades campestres, para instituir uma realidade e um conhecimento sobre o sertão cearense. Segundo Bourdieu, esse poder simbólico da natureza presente na paisagem “[...] é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica [...]” E mais, os “símbolos são os instrumentos por excelência da integração social”. Além de cumprirem a função política de instrumentos de imposição ou legitimação da dominação.<sup>117</sup>

<sup>113</sup> BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do Norte, p. 86.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid., p. 87.

<sup>116</sup> Ibid., p. 88.

<sup>117</sup> BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand; DIFEL, 1989. p. 9-11.

Barroso transformou o seu discurso sobre o sertão em uma espécie de identidade espacial. Não é a toa que seu livro se tornou um clássico cearense. O público leitor se identificava, como ainda se identifica hoje, com as belas palavras do autor. O sentimento de pertença ao lugar sertanejo está incrustado na obra *Terra de sol*, que já revela isso em seu próprio subtítulo, *natureza e costumes do Norte*. A construção de paisagens são um meio, um instrumento, para que se reforce, cristalize e renove as identidades espaciais, sejam locais, regionais ou nacionais. Elas são um capítulo da história da produção das espacialidades.

Portanto, Gustavo Dodt Barroso, a partir de sua obra *Terra de Sol*, participa da consolidação de uma visibilidade e de uma dizibilidade para o espaço do sertão, realizando uma síntese entre as paisagens tristes, melancólicas, mortuárias e ressequidas em oposição as outras paisagens alegres, esperançosas, vivas, belas, repletas de harmonia entre a terra e os seus seres viventes. Para o autor, o espaço sertanejo é então compreendido por uma dicotomia ou dualidade encontrada no interior da própria natureza do sertão. Barroso enfatiza o que une e engendra essas paisagens: a relação entre a *água* e a *terra*. A relação entre estes dois elementos naturais ganham simbologias complexas, desde significados míticos até explicações técnicas sobre fertilidade e solo. Além disso, o autor definitivamente consolida a paisagem sertaneja cearense com uma espacialidade da *luz*, a julgar pela presença minoritária das paisagens noturnas nas descrições de Barroso que motiva o próprio título da obra *Terra de sol*.

Portanto, é possível concluir que tanto Antônio Sales como Gustavo Barroso se valeram dos temas paisagísticos criados pelas gerações romântica, realista e naturalista. Assimilaram suas metáforas, expressões e formas de concepção do espaço sertanejo cearense. Todavia, elaboram outros tantos temas e enfatizaram outros elementos do mundo natural. Um intenso diálogo se deu entre todos esses discursos que acabaram por se entrecruzar e formar a trama de uma identidade para a paisagem do sertão do Ceará.

## CONCLUSÃO

### *As paisagens da Terra da Luz*

A relação do homem com a natureza é fonte de sensibilidades específicas e podem ser localizadas no tempo e espaço. As palavras são capazes de transmitir as paixões humanas junto ao mundo natural com uma grande intensidade. Elas não são capazes de transmitir, mas elas buscam, tentam, se esforçam por expressar as sensações, emoções e pensamentos dos homens diante das coisas, diante da dispersão de elementos, que as narrativas, que os relatos buscam organizar em paisagens. As paisagens são fruto da organização intelectual e sensível que os homens procuram construir para o caos que é chamado de natureza, elas nascem dos esforços humanos por nomear, ordenar, classificar, significar os elementos dispersos à sua volta. Estes se tornam signos a que buscam dar significado, a que buscam compreender, tornando-os humanos, projetando o seu rosto, os elementos de sua cultura sobre a natureza, assim se constituem paisagens, fruto da ânsia de ordem e de racionalização do mundo moderno. A paisagem é uma construção da modernidade, é o equivalente a busca da definição das identidades individuais, essa construção é um esforço no sentido de individualizar, dar singularidade e identidade a dados lugares, quase sempre como projeção das próprias identidades individuais e coletivas que se quer construir.

Dessa maneira, a *Terra da Luz* é uma construção paisagística imagético-discursiva da produção literária cearense de fins do século XIX e início do século XX. A paisagem do sertão do Ceará é tida como uma espacialidade da luz devido à preeminência do sol. Seja quando representada de forma sublime e bela ou mesmo imaginada materialmente. Os literatos que construíram a paisagem desse sertão simbólico possuíam formações originadas de três tendências distintas da intelectualidade brasileira: romântica, realista e naturalista. Entretanto, mantinham um profundo contato entre si.

Por meio das obras *O sertanejo* (1875), *Os retirantes* (1879), *A fome* (1890), *Luzia-Homem* (1903), *Aves de arribação* (1903/1914) e *Terra de sol* (1912) da fase de produção literária regionalista cearense é possível perceber que a paisagem sertaneja é muito mais do que resultado da seca ou inverno. A paisagem sertaneja cearense se transforma em múltiplas paisagens, provenientes da própria relação do sertanejo com o mundo que o rodeia. Além disso, esses três grupos de autores abordados pelos capítulos também correspondem a três distintas paisagens da *Terra da Luz*, três diferentes identidades espaciais do Ceará.

José de Alencar, como representante dos românticos, elaborou o sertão não só da *luz*, mas da sua sensibilidade e da sua própria memória de infância. Um homem que se afastou do torrão natal para poder enunciá-lo, que procurou no sertanejo e no sertão cearenses ícones de brasilidade. Sua formação intelectual tanto o aproximou dos ideais civilizadores vigentes no século XIX quanto das estratégias discursivas de construção de um imaginário sobre a nação ainda do século XVIII. Daí a sua relação com as idéias sobre o sublime e o belo, uma vez que Edmund Burke sistematizou esses elementos que se coadunaram muito bem com a formação discursiva romântica dos séculos XVIII e XIX. Por essas razões, a leitura alencarina do sertão foi a primeira a ordenar simbólica e discursivamente o espaço interiorano do Ceará, dando a ele um primeiro formato, isto é, uma primeira dizibilidade e visibilidade de Norte e Sul do Brasil.

Para tanto, as estratégias discursivas apresentadas por Alencar criaram uma sensibilidade identitária do sertão cearense e revelaram a composição de distintas paisagens do espaço sertanejo cearense. Alencar trabalhou com temas de uma sensibilidade universal e mais, estabeleceu um imaginário quanto à paisagem sertaneja cearense, nascida da dor ou do prazer provenientes das propriedades dos objetos naturais narrados. A dor e o prazer, segundo Burke, são fundamentais para a percepção do sublime e do belo. Sendo a dor muito mais próxima de uma sensibilidade sublime e o prazer do belo, parte do interesse do estudo foi identificar na obra os elementos-fonte de sublimidade e beleza trabalhados por Alencar. Partindo dessa perspectiva, houve na obra *O sertanejo* a construção das paisagens solarizadas – paisagens de estiagem, resistência e inverno – e da paisagem noturna. As paisagens solarizadas predominaram na trama, dando a impressão de que o relato é essencialmente diurno. Assim, a *luz* tão proeminente do sol se faz presente na maior parte da obra. Portanto, n*O sertanejo* o *sol* possui um papel de destaque na produção da paisagem do sertão cearense. A relação desse *rei da luz* com outros elementos do mundo natural dinamiza a paisagem, dando a ela movimentos e a transformando num espaço simbólico, repleto de sensibilidade. O mundo natural é base da construção das paisagens alencarinas.

Dessa forma, o tema maior da obra é a representação do *sol*, na verdade, a personagem principal da trama, acompanhada do seu oposto em termos semânticos, a *lua*. Assim, mais presente do que a dicotomia seca/inverno *O sertanejo* apresenta a dualidade Sol/Lua. As paisagens são construídas a partir desses temas centrais do discurso alencarino, calcado numa formação discursiva, respectivamente, *eufórica-diurna* e *melancólica-noturna*: na primeira perspectiva, o autor apresenta o dia e o sol como dinamizadores da paisagem sertaneja, capazes de criar uma sensibilidade expressa em alegria, vida, e também, paradoxalmente,

como em dor, tristeza e morte. Na segunda, Alencar percebe a noite e a lua como representantes do marasmo, medo, fim de uma expectativa, da tristeza, sombra e escuridão. Todavia, essas percepções do autor dependem e variam em sua essência de acordo com momentos climáticos da seca e do inverno. Nesse sentido, Alencar construiu pelo viés romântico a paisagem do sertão como uma espacialidade da *luz*, e, portanto, é na sua obra que a identidade da *Terra da Luz* começa a ser edificada.

Nas obras da literatura da seca *Os retirantes*, *A fome* e *Luzia-Homem* constroem a paisagem sertaneja através de várias imagens literárias, de diferentes matizes, formas e tipos. Os autores José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio elaboraram uma segunda leitura do sertão a partir do imaginário material da paisagem sertaneja, tanto durante a seca como nas épocas invernosas. Para tanto, esses homens de letras se valeram de um discurso calcado na *verdade moderna* da década de 1870. Além de serem romancistas, também eram políticos, inventores e cientistas – como é o caso de Teófilo – e jornalistas.

Patrocínio, Teófilo e Olímpio buscaram dotar a literatura regionalista de um linguajar coerente com o que se via, numa crença ingênua de poder dizer a verdade tal qual ela se apresentava. Homens de uma geração que repensava o Brasil e seu dia-a-dia, participantes da chamada geração 70, de cunho reformista e contestatório. Aliando-se a verve dessa geração se encontra as tendências literárias realistas e naturalistas que se encaixam perfeitamente numa forma de discurso aguerrido, contestador do qual esses literatos procuravam efetuar por meio de seus romances voluntariamente impactantes, penetrantes e capazes de comover o público leitor do Norte ao Sul do país. Uma vez que dentre as diversas imagens construídas a partir da seca de 1877-79 é possível também perceber a descrição da paisagem do sertão. Essa paisagem da seca acabou por constituir uma força simbólica incrível, capaz de se sobrepor em relação a outras possíveis paisagens sertanejas. A descrição da terra ressequida e todas as mazelas surgidas da falta d'água no espaço sertanejo tiveram o poder de comover, sensibilizar os leitores para o que se acreditava representar a seca no, então, Norte do país.

Por essas razões, o sertão cearense se constituiu em objeto de transformação daqueles literatos modernos. Era preciso dá-lo a conhecer, descrevê-lo com sua paisagem e seus homens, para assim poder domá-lo, conquistá-lo num novo *vir a ser*, a *modernidade*. Esse espaço era representado como mundo rural, ou seja, espaço da tradição, do atraso, da religião, da lentidão das coisas. Portanto, um mundo a ser questionado por esses literatos que tinham o intuito de promover mudanças sociais e políticas, por meio das interpretações científicas. Por essas razões o Realismo e o Naturalismo foram “tendências-literárias-instrumento”, pois seus fundamentos coincidiam com o espírito dos modernos homens de letras da geração 70.

Assim como nas paisagens alencarinas há na literatura da seca cearense também uma predominância das paisagens solares, como também é clara que as imagens produzidas e sua *luz* possuem um poder simbólico que pretensamente estaria ligado a matéria e à alma sertaneja. Para tanto, os literatos da seca vão, então, assimilar as imagens literárias dessa literatura ocidental, as reapropriando e reelaborando durante a construção de um espaço específico: o sertão cearense. Por conseguinte, pode-se concluir que o poder simbólico da paisagem da seca tenha também aí a sua proveniência, uma vez que esses literatos criaram imagens sobre como os elementos materiais se apresentavam no mundo sertanejo. Na verdade, tratou-se de uma forma de traduzir a relação do homem com o mundo natural sertanejo.

A paisagem construída por esses literatos da seca, portanto, é um estado da alma e, sendo assim, recebe novos significados. Na paisagem da literatura da seca a *terra* é o elemento que sempre está presente se associando com os outros elementos materiais. Entretanto, essa paisagem essencialmente terrestre ora é passiva ora é ativa durante a união com outros elementos materiais. A *terra* é a matéria por excelência da paisagem desses homens das letras do sertão, pois é o espaço dos reinos animal, vegetal e mineral. Portanto, pode-se afirmar que esses literatos da seca inauguram outra leitura da paisagem do sertão cearense, outra identidade do interior do Ceará entre fins do século XIX e início do século XX. Por fim, é preciso ter em mente que, apesar das rupturas na forma de conceber e priorizar paisagens, a literatura da seca cearense deu continuidade à construção alencarina de um sertão com centralidade na paisagística diurna, isto é, numa espacialidade da *luz*. A fim de pensar a consolidação desse discurso paisagístico da *Terra da Luz* na tradição literária cearense.

As obras *Terra de sol: natureza e costumes do Norte* e *Aves de arribação* foram produzidas e publicadas durante as duas primeiras décadas do século XX e, em parte, por essa razão são significativas para pensar a consolidação da paisagística literária cearense porque se constituem, praticamente, nos últimos rebentos da produção regionalista que fala em nome do Estado do Ceará. Esses textos literários realistas e naturalistas tardios foram responsáveis por cristalizar as especificidades da paisagem sertaneja cearense. Uma vez que a partir da década de 1920 emerge uma nova produção literária regionalista que passa a tomar a palavra em nome da nascente região *Nordeste*.

Antônio Sales e Gustavo Barroso foram homens que conseguiram manter intensos contatos com os literatos e intelectuais da geração de 1870, tanto do Ceará quanto do Rio de Janeiro. Assim, é possível tomar a ambos como herdeiros da tradição da chamada geração 70,

vinculados ao estilo literário realista naturalista de inspiração regional. Como os literatos de 1870, os dois autores escreviam sob égide da ação social, uma literatura politicamente engajada, a literatura como missão, denunciando, descrevendo e ansiando mudanças para o espaço sertanejo, como também anunciando as riquezas particulares desse espaço sertanejo cearense.

As obras *Aves de arribação* e *Terra de sol* apresentam temas e enunciados já discursivamente elaborados nas obras *O sertanejo* (1874), *Os retirantes* (1879), *A fome* (1890) e *Luzia-Homem* (1903), na verdade, eles foram assimilados e atualizados nas obras de Antônio Sales e Gustavo Barroso. Discursos que se entrecruzaram, vozes que se uniram para construir o espaço paisagístico cearense e, ao mesmo tempo, criar a identidade sertaneja do Ceará.

O discurso literário de Antônio Sales é calcado nas representações sublimes e belas da tradição romântica alencarina e nas imagens materiais dos literatos da seca. Além disso, é importante também destacar que muitos dos temas utilizados para a construção da paisagem cearense anteriormente são retomados e atualizados como, por exemplo, os enunciados sobre as serras, o gado, as aves, o céu, e as nuvens. Sales contribuiu de forma significativa para uma leitura renovada da paisagem sertaneja cearense, pois acrescenta novos elementos ao espaço sertanejo por meio da representação de inovadores seres e objetos terrestres, aquáticos e aéreos.

Entretanto, não quer dizer que seja uma leitura totalmente nova, uma vez que o ponto de partida do autor provém dos literatos a ele anteriores. Portanto, *Aves de arribação* é uma obra que inicia um processo de síntese da composição da paisagem sertaneja cearense até então construída. Todavia, a síntese se completa de forma mais ampla na obra *Terra de Sol: natureza e costumes do Norte*, do então ambicioso estreado literato Gustavo Barroso.

Gustavo Dodt Barroso, o último dos paisagistas sertanejos analisados no trabalho, a partir de sua obra *Terra de Sol*, participa da consolidação de uma visibilidade e de uma dizibilidade para o espaço do sertão. Ele realiza uma síntese entre as paisagens tristes, melancólicas, mortuárias e ressequidas em oposição as outras paisagens alegres, esperançosas, vivas, belas, repletas de harmonia entre a terra e os seus seres vivos. Para o autor, o espaço sertanejo é então compreendido por uma dicotomia ou dualidade encontrada no interior da própria natureza do sertão. Barroso enfatiza o que une e engendra essas paisagens: a relação entre a água e a terra. A relação entre estes dois elementos naturais ganha simbologias complexas, desde significados míticos até explicações técnicas sobre fertilidade e solo. Além disso, o autor definitivamente consolida a paisagem sertaneja cearense com uma espacialidade

da *luz*, a julgar pela presença minoritária das paisagens noturnas nas descrições de Barroso que motiva o próprio título da obra *Terra de sol*.

Nesse sentido, é possível concluir que tanto Antônio Sales como Gustavo Barroso se valeram dos temas paisagísticos criados pelas gerações romântica, realista e naturalista. Delas assimilaram suas metáforas, expressões e formas de concepção do espaço sertanejo cearense. Todavia, elaboraram outros tantos temas e enfatizaram outros elementos do mundo natural. Um intenso diálogo se deu entre todos esses discursos que acabaram por se entrecruzar e formar a trama de uma identidade para a paisagem do sertão do Ceará.

A forma como ainda hoje vemos e dizemos a paisagem sertaneja cearense, em grande medida, é o resultado da construção literária feita por essas obras escritas durante a transição do século XIX para o século XX. Dessa maneira, a contradição entre memória e escrita, quando se trata de representar literariamente uma paisagem sertaneja, apresentada na introdução a partir de Graciliano Ramos encontra aí as suas raízes. O cânon literário constituído para ver e dizer o espaço sertanejo cearense, que depois é tomado como referência para se falar da paisagem do sertão de todo o Nordeste, é proveniente de uma literatura regionalista que buscava uma identidade provinciana e, após a República, estadual. Esse foi o momento em que os literatos falavam em nome de suas localidades de origem, não por toda uma região.

Graciliano Ramos é dos que já escreve em nomeada região Nordeste instituída, territorializada no início do século XX. O reconhecimento de que para a descrição de uma paisagem do sertão nordestino fosse verossímil era preciso repetir certos temas, imagens, enunciados, indicia a força que tem a visibilidade e a dizibilidade construída para esta paisagem pela literatura das secas, notadamente a cearense. Assim, é importante notar que a paisagem construída por aqueles literatos – sejam românticos, realistas ou naturalistas –, ganhou foros de verdade e se difundiu para compor, como mais um tropos discursivo a formação da identidade nordestina. O Nordeste é também uma paisagem, teria uma paisagem, única, identitária, construída por, entre outros, os autores regionalistas cearenses do século XIX e início do século XX. Paisagem pretensamente natural e sem história, da qual se procura, no entanto, mostrar a sua natureza histórica.

## ***FONTES E BIBLIOGRAFIA***

### **Fontes**

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do norte. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PATROCÍNIO, José. **Os retirantes**. v.32/33. São Paulo: Editora Três, 1973. (Coleção Obras imortais da nossa literatura, v. 32-33).

SALES, Antônio. **Aves de arribação**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

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

### **Bibliografia**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN/ Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. **História**: a arte de inventar o passado. Bauru, SP: Edusc, 2007. (Coleção História).

\_\_\_\_\_. **Falas de astúcia e de angústia**: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922). 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Campinas (SP): Fontes, 1990.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 34. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, [s.d.].

ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. v.15, n. 44. p. 35-55, out. 2000.

ARRAIS, Raimundo. **O pântano e o riacho**: a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e memória. Bauru, SP: EDUSC, 2000. (Coleção História).

AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. 3 ed. rev. ampl. atual. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

- AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura cearense**, Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Estudos Cor, 1972. (Coleção Ômega).
- \_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).
- \_\_\_\_\_. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão**: um lugar incomum; O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relime Dumará; Fortaleza: Secretaria de Educação e Desporto do Estado, 2000. (Coleção Outros Diálogos;5).
- BARROSO, Gustavo. **Coração de Menino**. Rio de Janeiro: Getúlio M Costa. 1939.
- \_\_\_\_\_. **Liceu do Ceará**. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1940.
- \_\_\_\_\_. **Memórias de Gustavo Barroso**. Ceará: Governo do Estado do Ceará, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a ventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BÓIA, Wilson. **Antônio Sales e sua época**. Fortaleza: BNB, 1984.
- BORGES, Valdeci Rezende. Cultura, natureza e história na invenção alencarina de uma identidade da nação brasileira. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 51, p. 89-114, 2006.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand; DIFEL, 1989.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas (SP): Papirus; Ed. Universidade de Campinas, 1993.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000. (Literatura Brasileira: História e crítica).

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia LTDA, 2000.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 1999.

CASTRO. Iná Elias de. Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. (Coleção Geografia Cultural).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHAVES, Evenice Santos. Nina Rodrigues: sua interpretação do evolucionismo social e da psicologia das massas nos primórdios da psicologia social brasileira. **Psicologia em estudo**. vol. 8, n. 2. p. 27-37, jul./dez. 2003.

CÍCERO, João da Costa Filho. **A Padaria Espiritual: cultura e política em Fortaleza no final do século XIX (1892-1898)** 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. (Coleção Geografia Cultural).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v.2. Rio de Janeiro: Editorial do Sul Americana S.A., 1955.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**. 7 ed. rev. e atual. v. 3. São Paulo: Global 2004.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. v. I Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 6.ed Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (Coleção Campo Teórico).

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. 10 ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. Economia e trabalho no Brasil Republicano. In: GOMES, Ângela de Castro, PANDOLFFI, Dulce Chaves e ALBERTI, Verena. (coord.). **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002. p.225-237.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.1, 1988. p. 5-27.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectivas, 1985.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 62.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo de 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (O Homem e a História).

LE BOSSÉ, Mathias. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. IN: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. (Coleção Geografia Cultural).

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida turbulenta de José do Patrocínio**. 2. ed. São Paulo: LISA; Rio de Janeiro: INL, 1972.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira** v. 4 (1877-1896). São Paulo: Cultrix; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977-78.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. v. 5 (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

MELLO, Evaldo Cabral de. **O norte agrário e o Império**: 1871-1889. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MENDES, André G. B. P. **A imagem do “flagelado” na literatura da Terra da Luz (1879-1903)**. 2005. Monografia (Graduação em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

MENEZES, Raimundo de (Org.). **Cartas e documentos de José de Alencar**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977.

\_\_\_\_\_. **José de Alencar**: literato e político. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira. 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

NETO, Lira. **O poder e a peste**: a vida de Rodolfo Teófilo. 2. ed. Fortaleza: Edições Fundação Demócrito Rocha, 2001.

NEVES, Frederico de Castro. **Imagens do Nordeste**: a construção da memória regional. Fortaleza: SECULT, 1994. (Coleção Teses Cearenses).

\_\_\_\_\_. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. **Tempo**, 2007, vol.11, n. 22, p.80-97.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição**: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. In: **ALEA**: Estudos Neolatinos, v.6, n.1, ISSN 1517-106X. 2004.

PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. In: **Sitienbus**, Feira de Santana, n. 14, p. 95-122, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2 ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Graciliano. **Infância**: memórias. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 1952.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 51. ed. Rio, São Paulo: Record, 1983.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930). 5. reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, Daniel Pinha. **Como e porque sou moderno**: o lugar do passado no pensamento crítico de José de Alencar. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio

SILVA, Vera Alice Cardoso. Regionalismo: o Enfoque Metodológico e a Concepção Histórica. In: SILVA, Marcos A. (Coord.). **República em Migalhas**: história regional e local. São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1990.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.

TÀVORA, Franklin. **O cabeleira**. 13 ed. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. Prefácio p. 12. (Coleção Prestígio).

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas, SP: UNICAMP, 1992.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. 4 ed. Brasília: Ed. UNB, 1998.

VILLA, Marco Antônio. **Vida e morte no sertão**: História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZOLA, Émile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. São Paulo: Imaginário; USP, 1995. (Críticas poéticas;3).