

# O mal em *O Sertanejo*, de José de Alencar, e as figurações do diabólico na imprensa e na ficção dos oitocentos

Rafaela Mendes Mano Sanches<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho investiga as figurações do mal no romance *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, debruçando-se sobre as imagens do diabo, em particular, as inscritas no tema do pacto diabólico e no imaginário da demonização de outras culturas no espaço agreste. O estudo do romance se dá mediante o diálogo com obras literárias divulgadas na imprensa periódica dos oitocentos (1860-1880), produções dedicadas particularmente à temática do pactário e obras cuja matéria envolve as culturas e a vida do povo das regiões provincianas ou rurais, atestando vívido interesse intelectual pelo sertão. A maneira pela qual o sertão é delineado em *O Sertanejo* e em ficções contemporâneas a ele que recebem espaço nos jornais resulta em um universo misterioso e desconhecido, eventualmente, permeado por atmosfera sobrenatural. Sob o signo dos temas diabólicos, a figura do pactário traz à representação do sertão reminiscências de temas caros ao romantismo, como o gênio, a rebeldia satânica, o herói assinalado, os quais têm no *Fausto*, de Goethe, espécie de epítome. O romance de Alencar articula, assim, dois elementos relevantes para a literatura romântica, a saber a representação verossímil da cultura popular, a qual é compreendida em termos românticos como esteio da nacionalidade, e o cultivo dos aspectos extremados da imaginação.

**Palavras-chave:** Literatura sertanista. Cultura popular. Pacto com o diabo.

**Abstract:** This work investigates the figurations of evil in José de Alencar's novel *O Sertanejo* (1875), focusing on the images of the devil, in particular those inscribed in the theme of the diabolical pact and in the imagery of the demonisation of other cultures in the field. The novel is studied through dialogue with literary works published in the periodical press of the 1800s (1860-1880), productions dedicated particularly to the theme of the pact and works whose subject matter involves the cultures and lives of the people of provincial or rural regions, attesting to a vivid intellectual interest in the sertão. The way in which the sertão is delineated in the novel *O Sertanejo* and in fictions contemporary to it that receive space in newspapers results in a mysterious and

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto/SP, Brasil. Bolsista do Programa Nacional de Pós-doutorado/Capes (PNPD/CAPES). E-mail: rafaelamsanches@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4128-6282>.

unknown universe, eventually permeated by a supernatural atmosphere. In relation to the diabolical themes, *O Sertanejo* deals with the representation of the sertão as reminiscences of themes dear to Romanticism, such as genius, satanic rebellion and the marked hero, which are epitomized in Goethe's *Faust*. Alencar's novel thus articulates two elements relevant to romantic literature, namely the verisimilar representation of popular culture, which is understood in romantic terms as the mainstay of nationality, and the cultivation of extreme aspects of the imagination

**Keywords:** Fiction fields. Popular culture. Pact with the devil.

Escrito em 1875, o romance *O Sertanejo*, de José de Alencar, parece traduzir a ideia e os esforços do escritor de colocar no papel a poesia do sertão. Convocando ao centro da narrativa o vaqueiro e o cancionero popular inspirado na vida do interior do país, a obra surge como complexo de tapeçarias das culturas sertanejas, conferindo vulto ao projeto de representação e investigação da nacionalidade do país. O sertão, na ficção alencariana, não se apresenta apenas como espaço oportuno ao registro da dimensão empírica, representada pela geografia e pelas relações sociais, mas também como palco de elementos imaginários que traduziriam a experiência de nossa gente de forma tão, ou mais vívida, do que a realidade comum, com a vantagem, para o ficcionista, de que o elemento imaginário possui relações íntimas com a criação literária. Nesse sentido, o sertão é espaço físico e também anímico, o que se liga à ambição romântica de se divisar por meio da prática literária um ideal de alma ou espírito do povo.

“É nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação (ALENCAR, 1993, p. 19)”, tal afirmação do escritor sobre as cantigas sertanejas do Ceará coligidas em *O Nosso Cancioneiro* (1874) estabeleceria conexão entre as práticas culturais de regiões remotas e ermas, onde há “a primitiva rudeza e ingenuidade do povo” (ALENCAR, 1993, p. 52) e o ideal de uma cultura brasileira autêntica, tão buscada pelos românticos. Alencar valoriza, sobretudo, o elemento épico discernido no cancionero popular, o qual, segundo o autor, seria tom preponderante ao lirismo: “a singularidade [das rapsódias sertanejas] provém de não revestirem as canções cearenses a forma de idílio. Não se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico” (ALENCAR, 1993, p. 20). É justamente a matéria heroica da rapsódia cearense e a linguagem que a expressa que Alencar fará migrar para a forma romanesca de *O Sertanejo*, articulando-as ao exercício da inventividade literária. As canções que narram aventuras de vaqueiros e o imaginário sobre o sertão nelas presente<sup>2</sup> se integrariam aos esquemas da ficção fornecendo rico manancial de referências para a obra explorar com ressonâncias épicas e laivos sombrios, oriundos da pintura da natureza selvagem e ameaçadora, os costumes das províncias do Ceará. Conforme Vieira (2002) demonstra, Alencar reaproveita no gênero romance o estudo sobre as trovas rústicas que realizou e compilou em *O Nosso Cancioneiro*, bem como as suas reflexões engendradas nesta pesquisa; encontra na literatura sertanista o

---

<sup>2</sup> Aqui consideramos as representações de Alencar sobre o sertão cujas imagens compreendem um lugar remoto, pouco habitado, inóspito e selvagem; em *O Sertanejo*, os belos quadros da natureza tecem a majestuosidade da floresta que despertaria nos personagens a percepção de assombro e encanto diante de cenários belos e sublimes; harmônicos e terríficos.

Destacamos o estudo de Eduardo Vieira Martins (1997) sobre o sertão que se dedica a investigar as imagens deste espaço em *O Sertanejo* considerando as representações dos rincões em crônicas e na literatura dos oitocentos, elementos que constituem a visão da época.

espaço de relevo para “episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza” (ALENCAR, 1993, p. 20)<sup>3</sup>.

Não por acaso, *O Sertanejo* é escrito em 1875 e, ao se vincular diretamente às lendas do sertão, alimentaria o horizonte de expectativa dos leitores que liam *O Nosso Cancioneiro*, em 1874. Os jornais difundiriam a apreciação crítica de *O Sertanejo*, sendo tomada como pedra de toque a atenção do autor às descrições do sertão e às cantigas rústicas. Na prosa literária, as atividades da pecuária tomam o cotidiano dos vaqueiros cuja prática de captura do boi inspiraria lendas e poesias sobre o heroísmo do gado barbatão; tais elementos são convocados ao palco da imprensa:

**É a quadra da seca;** o sol tem torrado aquelas campinas e dado-lhe aspectos inteiramente diferentes daquele que elas ostentam na estação das grandes chuvas.

O Sr. Conselheiro Alencar tem o dom de pintar esses quadros como ninguém; é de que ele ama sinceramente **o interior do Brasil** e a vida que aí passam seus singelos filhos, seja o índio, seja o gaúcho, seja o sertanejo (*O Globo*, 23/12/1875, p. 3, grifo nosso).

Ninguém que tenha um dia vivido a vida livre e alegre do sertão, deixará de ter o peito oprimido de saúdes, lendo o capítulo em que se recorda a **magia suprema dessa cantiga rústica e a expressiva, que só sabe modular a garganta dos nossos vaqueiros** (*Cearense*, 19/03/1976, p. 2, grifo nosso).

Prestigiada por alguns críticos pelos relatos sobre o Ceará, a obra acena a descrições que colocam em relevo a pintura de um espaço árido e devastado. As representações do ambiente do sertão, logo no início da obra, flagram o “aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da seca”, o “sol em brasa” e “os raios cortados pelo voo do urubu que fareja a carniça” (ALENCAR, 1998, p. 1021-1023). Os quadros daquele cenário deserto inspirariam a fotografia de elementos fúnebres pairando sobre as comitivas que se aventuravam pelo interior. Por sua vez, os painéis pitorescos da natureza convocariam não só os traços horrendos sob o flagelo da seca e o perigo das matas, mas também a dimensão deslumbrante evocada pela exuberância da natureza, principalmente após os períodos de chuva.

Tais aspectos confinam o caráter inóspito e a sublimidade da natureza em que a “selva espessa”, terras abrasadas e ermas, animais selvagens, concorrem

---

<sup>3</sup> Consideramos os estudos de Eduardo Vieira Martins que estabelecem relações entre *O Nosso Cancioneiro* e *O Sertanejo*, tais como: MARTINS, Eduardo Vieira. O romancista e o vaqueiro: José de Alencar, leitor da poesia popular. *Revista do CESP*, v. 22, n. 31, p. 181-198, 2002; MARTINS, Eduardo Vieira. José de Alencar e o cancioneiro popular. Disponível em: <[http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/Ci138b.htm#\\_ftn1](http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/Ci138b.htm#_ftn1)> Acesso em: 01 dez. 2023.

para a “majestosa beleza”, a magnitude natural daquelas paisagens, despertando ambigualmente o fascínio e o medo. A plasticidade dessa composição pictórica envolve o espaço agreste rodeado de animais selvagens e com sugestões de algo sobrenatural e terrível que assombra a imaginação popular:

Os mais intrépidos caçadores do sertão, curtidos para todo o perigo, não se podem eximir de um súbito arrepio, quando lhes chamejam **no escuro da mata** esses olhos vidrentos cujos lumes gázeos fervilham dentro n’alma. Há um quer que seja **de satânico** na pupila da onça, como na de toda a raça felina; e é por essa afinidade que nas antigas lendas o príncipe das trevas aparece mais frequentemente sob a figura de um gato negro, miniatura do tigre. **Daí provém talvez o supersticioso terror que inspira a fosforescência desses olhos ao mais valente sertanejo, ao temero ao que jamais pestanejou em face da morte, e nem se abala com o medonho rugido da fera** (ALENCAR, 1958, p. 1046, grifo nosso).

[...]

**Até aquele momento ignorava-se o que havia no capão;** e a coisa tomava feição de mistério que **nesses tempos supersticiosos dava tema para as mais absurdas visões.** [...].

— Não é o filho de meu pai que se mete nessa, observou João Coité. Se fosse gente ou coisa deste mundo, aqui tinham um homem que vale por três, mas como **Tinhoso** não quero súcia (ALENCAR, 1958, p. 1075, grifo nosso).

A cosmovisão do sertão, em Alencar, parece traduzir as visões das pessoas comuns sobre fenômenos e dados culturais por elas incompreendidos, os quais, por vezes, são tomados como malefícios e artes diabólicas. “O satânico, o tinhoso” são ideias que transfiguram as impressões suscitadas pelas paisagens e pela fauna do sertão, povoando-o de espíritos que assombam o povo “nesses tempos supersticiosos”.

A correlação entre a vida provinciana, em locais remotos, e o elemento maravilhoso parece ser evocada em diferentes obras contemporâneas a Alencar, inclusive, a imprensa conferiria relevo à poesia do sertão engendrada como gênero literário, dispensando atenção aos modos de manifestação do maravilhoso popular. O poeta Juvenal Galeno (1836-1931), por exemplo, ao registrar o pacto com o diabo em sua obra *Lendas e Canções Populares* (1865), atesta em nota que a lenda é oriunda do interior do país. Nos jornais, também circularia a imagem dos rincões do país como regiões cuja visão do povo é permeável ao universo mágico:

Quase todas as tradições do interior manifestam este estado [predomínio de crenças]; acomodando-se ao embate dos elementos que concorreram para sua invenção e o cenário americano sendo mais

**privilegiado para o mágico** [...] há um grande tesouro ainda a explorar no gênero para o poeta brasileiro (*A Nação*, 14/05/1875, p. 3, grifo nosso).

Deste universo, interessa-nos, em particular, as figurações do mal, que povoam *O Sertanejo*; constatamos que esse elemento dramatiza as incertezas do povo sertanejo imerso em ambiente regido pela violência, pela luta contra a natureza hostil e assombrado por superstições. O mal se associa aos terrores despertados pelos mistérios das regiões agrestes, sendo veiculado por crenças e superstições que margeiam a religião oficial, os costumes e a representação pitoresca do ambiente rural. Da periferia da fé cristã, emerge a crença em bruxedos e demônios; os espaços da vida doméstica e as paisagens que denotam a natureza acolhedora e exuberante são contrapostos à sublimidade terrível da noite, dos amplos espaços e das matas sombrias – o diabólico, assim, imprime-se como espécie de outra face da realidade do sertão. Daí, em *O Sertanejo*, haver a contaminação de registros das práticas sociais dos camponeses, como os serões, as festas, as conversas dos vaqueiros nos intervalos do trabalho, por relatos de assombrações e artes diabólicas, que o faz circular pela boca do povo, por recursos expressivos que emulam a voz popular. O diabólico surge como aspecto do maravilhoso e atestado das crenças da coletividade; por isso, não parece se referir a uma realidade puramente fantasiosa ou alheia ao mundo em que se manifesta, mas antes, corresponde a uma estratégia de verossimilhança na medida em que o maravilhoso se associa à própria identidade popular. Nesse sentido, a ideia do pacto em *O Sertanejo* paira sobre a obra como sugestão, produto de boatos e atestados do estranhamento que a singularidade do protagonista da obra provoca no meio social em que ele está inserido. A atmosfera do romance sugere que a crença no diabólico é um dado da cor local das regiões agrestes.

O enredo é centrado nos feitos e andanças de Arnaldo que transita pelo sertão e que se recusa ao papel de agregado reservado a sua mãe e ao povo humilde representado pela narrativa. A personagem cujo pai foi agregado do fazendeiro Campelo hesita em depender do lugar destinado aos vaqueiros, subordinados ao senhor e expostos à arbitrariedade dos fazendeiros; livre pelos sertões, protege Flor, filha do capitão Campelo, e auxilia na fazenda. Sua relação com os vaqueiros permite compreender a lógica daquele espaço; espaço onde a vontade do senhor é inviolável. Arnaldo, por sua vez, queria ser livre como o herói da cantiga sertaneja: o gado barbatão. Sua força parece irmanar-se ao sobrenatural, impressão reforçada pelo fato de o protagonista nutrir amizade e relação de discípulo com o velho Jó, conhecedor de práticas indígenas, tido pelo povo como bruxo. Arnaldo é portador de um amuleto a que a crença popular atribui poderes mágicos, realiza feitos impressionantes, desaparece das vistas e aparece misteriosamente, sendo julgado por isso como favorecido por forças

malignas. Para alguns, Arnaldo seria um herói abençoado, para outros, um pactário com o diabo. Entre pactário e herói cristão, o protagonista parece tocar nas raias do sobrenatural:

Ao cabo de poucos instantes, Moirão tornou do desmaio, mas para cair no pasmo em que o deixara a primeira luta. Desta vez, porém, estava realmente assombrado. O que lhe acontecera **não era coisa desse mundo; andava aí uma influência sobrenatural**. Quem o derrubara não fora seu camarada, o Arnaldo, mas a própria pessoa do demo na figura do rapaz. Nem haveria meio de persuadi-lo que ele, Aleixo, fora vencido duas vezes numa queda de corpo, tão expeditamente, e ainda mais por um magriço. **Eram artes do Tinhoso** (ALENCAR, 1958, p. 1056, grifo nosso).

O diabo, objeto oculto das conspirações, desvelaria, na obra, os preconceitos e conflitos sociais do povo retratado no romance, seja em relação às práticas indígenas e também a grupos nômades, a exemplos dos ciganos que comparecem na trama envolvidos em planos conspiratórios. Os motivos e acontecimentos comuns que sob olhar coletivo deixam entrever o rastro do diabo, como o amuleto que simbolizaria o pacto; animais indomáveis que indiciariam a metamorfose da personagem Jó; os olhos de feiticeira da cigana, trariam para a ficção os elementos que povoam o imaginário popular. Tais elementos permeáveis a estereótipos da bruxa, em diferentes proporções, desvelam as tensões sociais propiciadas pela alteridade que se avizinharia do demoníaco, abrindo espaço para os juízos negativos e superstições.

Ambientada nos setecentos, a narrativa de Alencar parece se aproveitar das crenças sobre o diabo tão difundidas no período colonial (MELLO e SOUZA, 2009), inscrevendo-as no mundo do vaqueiro, acostumado à solidão do deslocamento, às matas embrenhadas, à captura do rebanho desgarrado, a alaridos misteriosos. A população local convocaria ao centro da trama a figura do pactário, do bruxo, do encantador de cavalos, da mulher fatal; não por acaso, a ficcionalização da voz popular e dos juízos que ela comporta contribui para a constituição das representações da cultura popular que nutrem o projeto literário de Alencar. Aliás, a construção do imaginário do sertão e daquele em torno do pactário compartilha dados da cultura popular divulgados na época da publicação de *O Sertanejo*, tais como as produções de Juvenal Galeno, em que o pactário aparece.

Parecem incidir sobre a trama composta por Alencar diversas fontes do tema do pacto diabólico, desde a lenda fáustica e suas adaptações para a ficção oitocentista, aos poemas, canções e contos ligados à tradição sertaneja que circulam nos jornais dos oitocentos, as quais fazem pensar nas interpretações hugoanas dos contrastes que marcariam a visão de mundo cristã. Com efeito, a

propósito das figurações grotescas (essas tão apropriadas a representação do diabólico) suscitadas pelas dualidades que assombram a imaginação cristã, dissera Victor Hugo, no “Prefácio de Cromwell” (1827), que, sob a perspectiva do contraste entre grotesco e sublime, a religião cristã se manifesta rodeada de uma miríade de superstições (HUGO, 2007).

Nos oitocentos, o temário do pacto demoníaco configura-se como assunto recorrente na tradição literária alimentada pelas reminiscências do diabo medieval que ocupa o epicentro das representações e principalmente pela lenda fáustica; no século XIX, *Fausto* (1808), de Goethe, concentraria as figurações do pacto contemporâneas a Alencar ecoando na reconstituição do retrato da colônia em *O Sertanejo*.

Na década de 1870, período em que José de Alencar escreve *O Sertanejo*, vem a lume outras publicações do próprio autor dedicadas à literatura do interior do país e/ou ao exercício de sondagem com a cultura popular. Podemos mencionar escritos como *O Tronco do Ipê* (1871), que se debruça sobre as lendas e fabulações em torno da atmosfera aziaga do boqueirão, e *Alfarrábios* (1873), que relata em diferentes crônicas as vozes e manifestações populares, seja em torno da aura de santidade conferida pelo povo a personagens comuns ou nas vozes que se acercam de personagens doentes, convertendo-os em objetos lendários e amaldiçoados. Ainda reiteramos *O Nosso Cancioneiro* (1874), dedicado à poesia popular.

Alencar orchestra, em distintos gêneros, temas convergentes, buscando conferir maior atenção a determinados elementos do imaginário popular. Desse variado temário, nosso estudo elege como objeto o cultivo dos aspectos extremados da imaginação em que o diabólico ganha expressividade.

Partimos da premissa de que as imagens do mal em *O Sertanejo* enfeixam os olhares sobre a cultura popular enraizada nos temores e medo daquilo que é desconhecido e objeto de alteridade. A ideia do pacto com o diabo no romance *O Sertanejo*, além de estar associada a conceitos tradicionalmente relacionados ao diabólico, também reflete a rebeldia diante da ordem social estabelecida. O herói Arnaldo, vaqueiro a quem o povo atribui a pecha de pacto, coloca-se contrário ao mundo regido por normas, construindo seus próprios referentes, tais como sua liberdade, o que se considera um acinte, e seus conhecimentos de natureza indígena adquiridos em contato com o velho Jó. Herói tipicamente romântico, Arnaldo integra ou medra a plêiade de personagens errantes, pactários, feiticeiros; enfim, desfila na narrativa junto a personagens à margem da história, cujas vidas parecem curiosas e estranhas aos outros.

Propomos, assim, estudar as representações do mal em *O Sertanejo* debruçando-nos sobre as imagens do diabo, em particular, a do pacto com o demônio, tendo como ambiente os rincões do sertão oitocentista. Tal estudo se dá com atenção às interlocuções que a ficção alencariana estabelece com obras

divulgadas na imprensa, tais como *Lendas e Canções Populares* (1865), de Juvenal Galeno, e *Quadros* (1873), de Joaquim Serra. O diálogo com os jornais também permite discernir a presença do interesse pelos temas diabólicos em obras literárias consagradas internacionalmente. As referências ao *Fausto*, de Goethe, são constantes, e conseqüentemente, o motivo do pacto com o demônio, reverbera em romances, contos, peças teatrais, cuja popularidade é testemunhada pelas recepções críticas do tempo.

### **As assombrações e o diabo nas representações literárias oitocentistas do sertão**

Em *O Sertanejo*, as cantigas populares são evocadas como fragmentos que compõem “o toque de magnanimidade dos rústicos vates do sertão” e transpõem para o romance a voz dos rapsodos emulada na narrativa pelos vaqueiros que davam corpo à constituição da ambientação da pecuária e à pujança do gado regada pelas lendas do barbatão, gados selvagens incapturáveis por vaqueiros. O deserto, os gados esparsos, as brenhas escuras, criam a atmosfera do desconhecido e suspense, moldura que permite Alencar trabalhar com as figurações do mal.

Aqui comparece na obra alencariana pinceladas carregadas da natureza opressiva, comum a outras obras românticas e, inclusive, à produção de Alencar que retrata a paisagem do interior e de espaços ermos integradas à realidade constituída no romance e também a figurações assombrosas, para além do limite da compreensão dos personagens. Podemos prefigurar o efeito que tais quadros naturais provocam sobre a sensibilidade das personagens. Atormentados por fenômenos que escapam à interpretação racional e embaralham a percepção da realidade, o que se testemunha da interpretação dos camponeses diante de algo indecifrável é a ausência de ordenação do mundo que tem na linguagem vertiginosa o seu corolário. A solicitude de uma atmosfera em que se interpenetram os rastros do barbatão, silêncio opressor, isolamento, abre margem à dicção de um universo que obliteraria o entendimento do povo. A linguagem parece tentar compor a vertigem da percepção dos vaqueiros diante de fatos que parecem inexplicáveis. Os diálogos entrecortados, a atribuição de acontecimentos ao universo mágico, as várias vozes que se cruzam ao tentar decifrar algo de natureza sinistra, parecem materializar o esforço da linguagem em registrar algo de difícil retrato, a mentalidade popular.

Sob os influxos de olhares supersticiosos, o diabólico no romance se imprime na figura do protagonista, Arnaldo, e que, por isso, acaba por receber os atributos comuns aos personagens herdeiros da lenda do Dr. Fausto. Os olhares de estranhamento e o estigma da marginalização recaem sobre Arnaldo e também sobre os antagonistas ciganos, que, embora representem partidos distintos, um sendo herói, outros, antagonistas, são vistos com reservas; pactário

seria sujeito que vive à margem, e que não se subordinaria às normas do senhor; cigano conspirador e boêmio seria o sujeito errante cujas práticas adentrariam o complexo da demonização de culturas e costumes consideradas anômalos<sup>4</sup>. Em particular, as práticas e gestos ousados do protagonista desafiam a lógica do sertão, despertando a desconfiança da população local; com efeito, as superstições retratadas pelo romance envolvem com aura diabólica os elementos do desconhecido e culturas pouco compreendidas as quais Arnaldo e seu mentor Jó, por exemplo, estariam vinculados, e, por isso seriam demonizados. Transformar-se-iam em objetos de fabulação do povo da obra.

Arnaldo encolheu os ombros e continuou a andar mui descansado e indiferente por entre as árvores. O feitor e seus acólitos iam-lhe no encalço, quando súbito o perderam de vista. Correram, bateram o mato; mas nem sombra lobrigaram mais do mancebo.

— É à-toa! disse o João Coité. **Se o diabo do surrão velho [referência a Jó] já o embruxou também** (ALENCAR, 1958, p. 1064, grifo nosso).

Arnaldo tinha-se efetivamente sumido, e de uma maneira incompreensível. Visto por todos que haviam primeiro ocorrido e que asseguravam ainda tê-lo encontrado no terreiro, desaparecera de repente **como uma sombra que se houvesse dissipado**. Entre os que se cansavam na pesquisa estava o João Coité que disse com um ar triunfante: — **Não querem acabar de convencer-se que o capeta do rapaz é feiticeiro!** (ALENCAR, 1958, p. 1087, grifo nosso).

Nenhum deles sabia explicar a esparrela em que fora apanhado. Apenas à lembrança ainda atordoada de alguns acudiu aquele travo especial do vinho e da aguardente, donde tiravam uma suspeita ainda obscura. O Moirão, porém, que sentira arderem-lhe as costas da mão, e logo que lhe cortaram as correias vira a **cruz traçada pelo Arnaldo, benzeu-se e adivinhou que ali andavam artes do rapaz**. — **Não tem que ver, murmurou. Se ele anda de pauta com o Tinhoso** (ALENCAR, 1958, p. 1183, grifo nosso).

Habitando o centro do oculto, o herói parece desfrutar de plenitudes inalcançáveis para os outros; a natureza da força e feitos de Arnaldo paira como algo incompreensível, concentrando o elemento sobre-humano. A dimensão do irrepresentável em Arnaldo transfigura o cotidiano dos vaqueiros ao exceder o entendimento popular, resvalando em zonas de tensão entre a realidade e a fantasia, abrindo espaço para a incorporação da oralidade e de versões de seu heroísmo demoníaco que refletem a tentativa de compreensão do povo comum o que se expressa na própria linguagem.

---

<sup>4</sup> Conferir: SANCHES, Rafaela Mendes Mano Sanches. As representações do cigano na ficção de José de Alencar e na imprensa oitocentista: fascínio e marginalização. *Graphos*, v. 24, n. 3, p. 101-128, 2022.

Tais ocorrências estabelecem nexos entre a literatura sertanista e o motivo do pacto com o diabo, o que nos chama atenção por serem também demonstrados em outra produção de Alencar já mencionada, o romance rural *O Tronco do Ipê* (1871). A história narra os infortúnios da vida da personagem Mário cuja morte misteriosa do pai no rio impele o protagonista de herdeiro da fazenda Boqueirão à situação de agregado. O rio figura como palco dos acontecimentos trágicos de onde ecoa vozes misteriosas e fornece combustível a histórias contadas pela velha Chica e pelo povo da obra.

O sinistro rio desperta o medo e a curiosidade da população local, abrindo margem para fabulações, acontecimentos inexplicáveis, lendas, como a da “mãe d’água”; para alguns, o boqueirão seria utilizado por Inácio, personagem negro e deformado que habitou a margem ribeirinha, que lançaria pessoas nas águas revoltas e entregaria suas almas ao diabo. Não por acaso, na trama as vozes que demonizam o outro conferem aos negros aspectos de bruxos e pactários, pontos de convergência com a figura do diabo conspirador e fonte dos malefícios. Pai Inácio seria responsável pelos infortúnios das pessoas que ali passavam. Sua fama se estende ao pai Benedito. O rio surge em dimensão atávica; primeiramente, seria palco das forças sobrenaturais do pai Inácio e posteriormente do pai Benedito, avultando a atmosfera aziaga daquele ambiente.

A demonização do negro e de suas práticas acabam por marcá-lo em polo de desconfiança; a presença de outras práticas que convivem com a cristã, a convivência do Benedito como agregado, bem como as tensões culturais e sociais e os antagonismos, são registrados na obra.

Em aspectos convergentes, outra obra de Alencar *Alfarrábios* (1873), que, a despeito de não apresentar preocupação com a vida provinciana, configura um quadro de imagens que relacionam um personagem da crônica *O Garatuja* a representações demoníacas, devido a sua origem desconhecida e a seu comportamento pouco moral. Em outras circunstâncias, a personagem Lázaro de outra crônica por ser portador de uma doença estigmatizada, incorporaria a morte, visto como disseminador da peste que assola sua cidade, vinculando-se diretamente à metáfora do Judeu Errante<sup>5</sup>. O protagonista experimenta, assim, uma situação de exclusão similar a dos hebreus e a dos ciganos das produções alencarianas, enquanto personagens consideradas amaldiçoadas e errantes. A maldição e o pacto, portanto, parecem emergir, nos contextos dessas obras, como reflexo daquilo que é incompreendido, temido e evitado, o outro.

---

<sup>5</sup> As imagens da cultura popular em *Alfarrábios* e a representação da maldição no personagem Lázaro foram objeto de nosso estudo em artigos: SANCHES, Rafaela Mendes Mano. A representação da cultura popular em *Alfarrábios*, de José de Alencar: entre o histórico e o lendário. *Macabéa*, v. 10, n. 3, p. 01-20, 2021; SANCHES, Rafaela Mendes Mano. Figurações da religião cristã em José de Alencar: entre santos, errantes e amaldiçoados. *Caderno do IL*, n. 58, p. 134-149, 2019.

O pacto enquanto artifício estético de *O Sertanejo e O Tronco do Ipê* envolvem as personagens em imagens ambíguas de plenitude e queda; Arnaldo é o herói assinalado; Pai Benedito, o sábio. Ambos motivam a perplexidade e o fascínio que o elemento estranho que desperta o elemento estranho que os acompanha. Ao entrecruzarem as fronteiras do considerado anormal, seja pelas vias religiosas, com as tensões com o catolicismo, seja pela via social, com as tensões entre senhor e agregado, entre brancos e negros, os personagens tocados pela ideia do diabo experimentariam ao mesmo tempo um movimento pendular entre ascensão e declínio, seriam admirados e evitados.

Além das mencionadas produções de Alencar escritas na década de 1870, no palco da imprensa há uma profusão de pesquisas sobre o popular; neste âmbito, deter-nos-emos naquelas produções permeáveis à sondagem das tradições do povo em que se considera as manifestações do mal no retrato das regiões ermas. Entre as décadas de 1860-70, vem a lume antologias literárias sensíveis ao elemento popular, como *Lendas e Canções Populares* (1865), de Juvenal Galeno, *Os Contos da Roça* (1868), de Emílio Zaluar, *Lendas e Romances* (1871), de Bernardo Guimarães, *Quadros* (1873), de Joaquim Serra. Em particular, nestas obras, há a atmosfera de violência e mistério que entram em consonância com a poética do macabro que povoa as representações populares.

Juvenal Galeno (1836-1931), autor tomado constantemente como referência para o debate sobre cultura popular, cuja recepção parece ser acompanhada por Alencar, escreve o prólogo da obra *Lendas e Canções Populares* (1865), atestando os costumes do povo em diversos lugares e ambientes. Ao sabor da voz popular, Galeno parece testemunhar, dentre outras práticas, os relatos das histórias do pacto com o diabo, caipora entre outras crenças e superstições, conforme comenta:

Que terror quando o forasteiro contava a lenda da cruz do vale, do que ali presenciara à noite, antes de cantar o galo a terceira vez... e de outros muitos malassombramentos! E que sorrisos, que admiração, quando o **moço vaqueiro** contava a história da rês afamada que lhe fizera perder tantas carreiras, e que só se rendera na grande seca, na gangorra da única cacimba que nos arredores havia! Ou da onça matreira, que impiedosa devastara os campos, ocultando-se durante o dia nas grotas das serranias vizinhas, e descendo à noite em procura do bezerro, que às vezes arrancara da porteira do curral! Ou do rapazinho amarelo, que sorrindo topava o mais arisco novilho do sertão... **porque tinha pautas (pacto) com o demônio!** (GALENO, 2010, p. 63, grifo nosso).

*Lendas e Canções Populares*, de Galeno, debruçam-se em transfigurar em linguagem artística as vozes populares. O ambiente do sertão traduz, em parte, violência, conflitos e escravização. A escravidão se torna objeto tanto de elegias que se compadecem de escravos mortos, como de odes que celebram a liberdade

e se opõe tenazmente ao regime escravagista. O sertão comparece nas cantigas envolto por uma atmosfera de desavenças, pobreza, como lugar onde há cativos, recrutas de guerras, secas e migração; os cantos são marcados pela tristeza e saudades. Sob esta atmosfera, o pactário surge como sujeito estranho ao ambiente social, que, após buscar o satanás em uma encruzilhada à noite, na tentativa de conseguir outra vida, é impedido de retornar ao seio da sociedade.

O interesse pelos rincões do país é ponto ressaltado na apreciação de Galeno, o que ajuda a difundir a produção do autor como paradigmática para a literatura sertanista:

O livro das *Cenas* possui páginas encantadoras, e é um gosto para quem compreende a severa doçura **dos costumes sertanejos**, estar vendo desfilar antes **os olhos da imaginação todo este cortejo de lágrimas, sorrisos, melancolias** [...] (*Diário do Rio de Janeiro*, 25 de fevereiro de 1872, p. 1, grifo nosso).

Imitando a Juvenal Galeno, que a meu ver é de nossos poetas o que mais tem primado no gênero [poesia sertaneja], ‘acompanhou o lavrado ao roçado, de enxado ao ombro e cachimbo no queixo... **ouviu no sertão os gemidos da rés deixando os seus campos, seguida por toda a boiada e pelo sertanejo, que ia em sua viagem ao mercado**. Viu gado e condutores deixarem repassados de saudade o torrãozinho natal. Presenciou as suas lutas, deu atenção às suas cantigas, às suas dores ...’ e **de tudo isso tomou nota, e tudo isto escreveu as próprias expressões e comparações poéticas** (*Correio Mercantil*, 10/11/1868, p. 2, grifo nosso)<sup>6</sup>.

As lendas, cantigas, e tipos populares, que formam a parte principal deste volume, refletem de algum modo a vida em nossos sertões. Se outro fora o cantor, Bernardo Guimarães, Trajano Galvão, ou **Juvenal Galeno** por exemplo, mais acentuados ficariam os episódios descritos (SERRA, 1873, p. 141, grifo nosso).

Conforme a recepção atesta, Galeno dedicou-se ao registro de um material diversificado, fornecido pelo contato com o povo e engendrado pela poesia do sertão. Em suas canções, o escritor registra as crenças, costumes, cantos, enfim, a mentalidade popular; também se preocupa em denunciar os abusos e opressões a que os trabalhos rurais são submetidos, de maneira que seus poemas incidem sobre os antagonismos sociais que constituem as estruturas do homem livre e pobre. Os aspectos socioculturais tecem relação entre trabalho e canto; a abundância da colheita e a celebração do espaço; a seca, o lamento e a migração,

---

<sup>6</sup> A apreciação é escrita por Oscar Jagoanharo, pseudônimo de Araripe Júnior, que cita o prólogo da obra de Juvenal Galeno, conforme menciona no rodapé do jornal.

influxos que tecem formas do cotidiano delineadas sob ode, elegia, ou mesmo assumem dicção épica para cantar os feitos do vaqueiro, por exemplo.

A vida do povo expressa nos poemas de Galeno é marcada, assim, por inúmeras aflições, como miséria, a violência e morte, resumindo no universo das *Lendas e Canções*, aspectos do mal. Eventualmente, esses aspectos também assumem os contornos sobrenaturais. Assim como em *O Sertanejo*, o registro da realidade popular em *Lendas e Canções*, não está isento da contemplação do elemento imaginário que envolve essa realidade; nesse âmbito surgem poemas que tematizam o elemento diabólico, em particular o pacto com o demônio. Os pactários dos poemas de Galeno parecem encarnar a desconfiança em relação ao outro, pessoas que retornam da cidade “milagrosamente” enriquecidas; forasteiros que tem sucesso excepcional em torneios de vaquejadas, o animal que não se pode capturar e submeter ao manejo do rebanho; todos esses outros seriam favorecidos pelo diabo.

Em particular, o registro da ideia do pacto diabólico chama a atenção por entrar em sintonia com a produção de obras literárias voltadas à difusão das tradições populares; o diabólico em Arnaldo de *O Sertanejo*, por exemplo, ao dar contornos ao modo como a personagem lida com o ambiente soturno e violento, parece evocar as fantasmagorias presentes em obras de outros autores, como na obra *Quadros* (1873), de Joaquim Serra (1838-1888) que coloca, no sertão, fantasmas, almas que evocam a violência do senhor.

A propósito de *Quadros*, diz Mello Moraes Filho:

Joaquim Serra apresenta o sertanejo com todos **os seus costumes e superstições**.

[...] Parece-nos que não há paragem alguma habitada pelo índio, sertanejo ou africano, em que a superstição não fizesse sugerir um fantasma, uma ideia das forças da natureza.

*Almas penadas, casa maldita, rastro de sangue, a cruz da estrada e o cavalo acuado*, pertencem ao **maravilhoso** da poesia do sertão (*A nação*, 14/05/1875, p. 3, grifo nosso).

As poesias intituladas “Sertanejas” contam com peças apresentadas à maneira de canções, que se apropriam de elementos das baladas românticas para representar um quadro sócio-histórico específico, a saber, o universo do sertão. As poesias que relatam acontecimentos sobrenaturais em *Quadros*, de Joaquim Serra, incorporam dicção, em alguns poemas, próxima de baladas fantasmagóricas. Na obra, há narrativa sobre lugares assombrados; em uma delas, o cortejo de fantasma aparece após pessoas se vingarem contra a família do senhor; há outra que coloca em cena o espectro de homem associado ao capitão do mato que de tanto castigar escravos, torna-se um errante.

A sociedade representada pelas poesias sertanejas de *Quadros* é a do latifúndio escravocrata, havendo, na obra, uma dicção abolicionista, que, em alguns poemas, associa a realidade opressiva e violenta da escravidão às manifestações do mal e do sobrenatural. Os *Quadros* fazem desfilar nas fazendas senhoriais do sertão cortejos fúnebres, fantasmas de escravizados; nas igrejas da roça os mortos oficiam suas missas; as cruzeiras das estradas são assombradas por almas sem descanso, etc.

Nos poemas de Joaquim Serra, os espaços são permeados por aspectos sinistros, propícios ao desenvolvimento da atmosfera opressiva e lúgubre. Casas senhoriais de fazenda assombradas, encruzilhadas, matas escuras, luas que parecem eivadas de sangue, aves agouzeiras, são elementos frequentemente evocados pelos poemas que compõem a paisagem do sertão como ambiente permeado por augúrios aziagos. Esses espaços do sertão parecem surgir como propícios à aclimação da atmosfera de inquietação.

Se não há propriamente o pactário em Joaquim Serra, as imagens do sertão eivadas de sangue e rastros sombrios, povoam o imaginário; em Galeno, o pactário permite interpretar a pobreza do ambiente rural, o sujeito que busca melhores condições de vida, todavia retorna ao sertão rico e solitário. O ambiente sertanejo comparece na obra como lugar de luta, de conflitos, de penúria. Na ficção alencariana, Arnaldo evocado como pactário associa-se a imagens ou mesmo reminiscências do rebelde satânico; nega-se a entregar Jó, a se tornar tão submisso como vaqueiro, transcende os conhecimentos destinados ao povo comum.

Carregada destas pinceladas sombrias, fantasmagóricas, diabólicas, a literatura sertanista é gênero cativo de Galeno e Joaquim Serra cujas produções refletem sobre a composição de *O Sertanejo*.

O imaginário do sertão não beberia apenas da literatura sertanista, sua produção de sentido parece entrecruzar referências diversificadas e cultivadas entre nossos letrados; tais influxos podem ser considerados na apreciação de Joaquim Serra, por exemplo:

Crenças e abusões populares, hábitos e festas do país, traços característicos do painel americano vemos nos novos cantos do poeta, ora em quadros completos, ora em delicados esbocetos, que nem por mais concisos e rápidos cedem na beleza, que os distingue, o campo aos companheiros.

[...]

No fundo da galeria há uns quadros animados da sombra de Rembrandt, e que nos representam a *Casa maldita*, a *Cruz da estrada*, o *Cabalo acuado*, e as *Almas penadas*, crenças e abusões populares expressivamente desenhadas. Demorando o olhar no quadro das Almas Penadas o leitor vê o **ajuntamento fantástico e sinistro** quase

como se estivesse a contemplar **alguns dos diabólicos caprichos de Goethe** (*A Reforma*, 08/04/1873, p. 2, grifo nosso).

A crítica aproxima os quadros desenhados por Joaquim Serra, em que a oralidade popular divisa sob aspectos sinistros e sombrios o cotidiano das cenas rurais, com a técnica de sombras rembrantiano. Essa aproximação não nos parece accidental, a técnica do claro-escuro do pintor holandês provavelmente sugeriria aos românticos a composição de uma paisagem real transfigurada pelo sobrenatural; talvez a atmosfera densa e difusa das pinturas de Rembrandt crie aura sobrenatural para o olhar romântico. Podemos aventar que o exercício de composição das imagens horrendas e oníricas em Joaquim Serra sugere à apreciação crítica um efeito visual próximo de Rembrandt e também a constituição de galeria de terrores a maneira das imagens diabólicas de Goethe, o que emanaria um efeito pictórico e dramático. Cabe ainda comentar que o termo “caprichos” se refere a um tipo de pintura de temática sobrenatural.

Atento a tais repercussões, Alencar entraria em consonância com o que se publica em meados dos oitocentos, cujo referencial constituído pela imprensa brasileira forneceria uma esfera cultural que, seja em termos da literatura brasileira, seja em termos da literatura estrangeira, se coloca no horizonte dos espectadores. Os reputados pactários que surgem em Alencar possuem correspondentes em diversas obras divulgadas e comentadas na escrita jornalística; em produções que se dedicam à cultura popular do Brasil e também em produções estrangeiras.

Consideramos aqui o lugar ocupado pelos jornais oitocentistas como determinante para nosso objeto de pesquisa. Os periódicos emergem como via de comunicação privilegiada para o debate de ideias, a difusão cultural e consagração de escritores e obras. Dentre as práticas culturais instauradas por este suporte jornalístico, a circulação dos folhetins, a apreciação crítica de peças teatrais e produção literária na imprensa periódica auxiliariam na divulgação de novos modelos de narrativas e romances e de temas que interessavam aos nossos letrados. As vias de comunicação entre Brasil e outros países permitem observar o fenômeno da circulação e recepção de obras, e, no nosso estudo, da produção de significado sobre o pactário na literatura.

### **O pacto com o diabo: da imprensa oitocentista ao sertão alencariano**

No que se refere ao temário do pacto com o diabo, ficam evidentes as estreitas relações do universo alencariano com obras popularizadas pelos jornais, sendo curiosa a profusão de histórias sobre as artes diabólicas que ganham espaço na imprensa brasileira de meados do século XIX. As narrativas que se debruçam sobre o diabo são difundidas em seções dos jornais e em gêneros

distintos. Emergem em apreciações teatrais, em peças de teatro, em romances-folhetins, em narrativas breves; circulação que parece denotar o interesse pela manifestação do diabo. É inegável a consolidação do *Fausto*, de Goethe, como paradigma do pactário; nas páginas dos periódicos as críticas conferem espaço privilegiado ao drama enquanto obra que representa o homem moderno. As ambições de Fausto parecem dissipar-se em distintas adaptações do pacto; a produção faustiana se consagra como uma peça com pretensão demiúrgica de onde emana a personagem que busca plenitude no conhecimento e experimenta as mais diversas situações, transpondo os limites sociais, morais e éticos, e, por fim, se coloca como referência do homem prometeico, que também ousou roubar o fogo dos deuses.

Sob os mais diversos gêneros, o diabo desfila aos olhos dos leitores em adaptação de *A pele de Onagro* (1831), de Honoré de Balzac, nos romances-folhetins *A Mina de Ouro* (1843), de Elias Berthet, *A Tulipa Preta* (1851), de Alexandre Dumas, em peças teatrais, a saber, *A Parte do diabo* (1847), *Roberto do Diabo* (1850), *Sataniel ou O Triunfo da Cruz* (1857), *Le Petit Faust* (1869), e em apreciações da obra Goethe. Tais ocorrências incidem sobre variadas seções dos jornais, abrangendo a multiplicidade de vozes e rubricas dedicadas aos noticiários, ao folhetim, contemplado pelo rodapé do jornal, a colunas sobre crítica literária, por exemplo.

Em Alencar, a ideia do pacto toma nuances sombrias incorporando o estranhamento dos vaqueiros e o rebelde tangido pelo deserto do sertão, compartilhando de produções de sentido do pactário fornecidas pelas peças teatrais e romances-folhetins considerados. *Grosso modo*, as representações do pacto na imprensa incorporaram formas contestatórias, emergindo em figurações da plenitude da experiência, da sabedoria, do desafio aos limites impostos; não por acaso, tais aspectos ressoam o mito fáustico:

Se a sabedoria de Fausto abarca o demoníaco, é por procurar experienciar o desconhecido; para isso, precisa romper com a ordem divina, com objetivos diabólicos, para enganar a finitude, a mortalidade. Ou seja, a vida, para Fausto, não pode ser reduzida à utilidade aprendida na Universidade, mas ao gozo todo seu com o mundo desconhecido. Há certa grandeza na negatividade que vai na contramão do céu da divindade. Fausto precisa descer às profundezas da vida, encontrar o seu lado sombrio, Satã, mergulhando no abismo negro, o da animalidade, do prazer e do desejo. Esse mundo que o fascina, justamente porque não o conhece [...] (MONTEIRO, 2017, p. 25).

“O gozo com o mundo desconhecido” parece atravessar o cotidiano de Arnaldo; interlocutor direto de Jó, curioso a respeito da vida livre, aberto a experiências com outras culturas, e que, por isso, se opõe tenazmente à

condenação de personagens indígenas. O protagonista comunga com a natureza em quadros sombreados pelo sinistro e se identifica com gado temido pelos outros vaqueiros, o barbatão, se manifesta em situações nas quais parece subordinar tudo a seu poder. Da mesma forma que outros pactários, Arnaldo sente o gozo da liberdade e também o peso da condenação.

Em algumas representações e releituras dos oitocentos, o pacto fáustico aparece como maneira de incrementar a plenitude da vida vã. Veleidades mundanas que passam ao largo do herói alencariano acostumado a vida simples, despida de luxos, confortos, e de vaidades, diferentes dos apanágios que se observam no seio da família do Capitão Campelo.

Confinadas a aspirações e desejos agônicos, as personagens pactárias também permitem a interpretação das estruturas sociais. Mesmo que privilegiadas pelos favores do diabo, geralmente elas guardam algo de párias, atribuem-se a elas males que assombram a sociedade, legam-lhes o papel de bodes expiatórios, frequentemente são perseguidas por cultivarem conhecimentos proibidos e desafiarem os instituídos. Com efeito, mesmo que eventualmente encontre a redenção, o pactário porta uma identidade permeada pela ideia do mal, sendo esse não apenas de ordem metafísica, mas atinente também às formas de controle da sociedade. Nesse sentido, o pactário com o diabo ainda encarna o heroísmo contestatário e marginal apreciado pelos ideais românticos.

Conduzido pelas mais diversas leituras e matizes de representações, o demoníaco reverber no romantismo; dentre os temas que refletem sua dimensão, a do pacto, que emerge nas manifestações da esfera artístico-cultural no palco da imprensa, propagando uma espécie de compreensão artística do diabo. Segundo Nogueira (2000. p. 105), “o demoníaco torna-se símbolo do Romantismo: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra os obstáculos excessivos da consciência e das leis”.

Entre as décadas de 1840-1860, vem a lume obras como o romance-folhetim *A Mina de Ouro* (1843), de Elias Berthet, tecendo alusão ao pacto ao apresentar uma personagem, que misteriosamente, muda-se para um povoado remoto despertando a atenção das pessoas, sendo comparada a um feiticeiro e ao pactário “No lugar onde existe hoje a igreja tinha ele construído uma pequena choupana. Ninguém enfim se aproximava da sua habitação, porque passava por feiticeiro. Dizia-se que saía todas as noites a ter com bruxas e lobisomens, e que tinha pacto com o diabo” (*Jornal do Comércio*, 04/11/1843, p. 1). O romance folhetim *A Tulipa Negra*, de Alexandre Dumas, também circula no *Jornal do Comércio*, e coloca em relevo uma personagem que, em determinados momentos, levanta reservas devido a sua sabedoria “os sábios como o senhor, tem **pacto com o demo**” (*Jornal do Comércio*, 28/07/1851, p. 1, grifo nosso).

Outra obra literária que merece comentário é o romance-folhetim *O Rei* (1844), cuja narrativa explica em nota o papel histórico da “Câmara Ardente”, “tribuna, especial, criada por Luís XIV, para conhecer dos suspeitos de morte por veneno, feitiços”, informação seguida do julgamento de La Voisin (1640-1680): “[...] La-Voisin foi também depois da marquesa condenada pelo mesmo tribunal por adivinhadeira, ter **pacto com diabo** e outros crimes, a ser queimada viva” (*Diário de Pernambuco*, 14/12/1844, p. 1, grifo nosso). Tal romance assinala a associação entre personagens reputadas diabólicas e a imagem da feiticeira; é interessante observar, por exemplo, que o folhetim *O Rei* traz constituições históricas sobre o modo de julgamento dos acusados de heresia. O caso de La Voisin é citado no folhetim *O Rei*, em uma nota de rodapé, possivelmente, por se tratar de um episódio considerado importante ou no mínimo escandaloso para a época. Voisin foi condenada pelos crimes comentados; todavia denunciou os clientes que a procuravam, inclusive, os da alta sociedade, fato que provavelmente levou o tribunal a ser dissolvido para evitar investigações. Tal ocorrência coloca sob suspeitas o modo como os casos eram julgados. Parece que a busca por poções, venenos, era algo comum à época e isso se estenderia aos membros da aristocracia, o que deveria permanecer em sigilo.

Entre as décadas 1850-70, o *Correio Mercantil* circula, na coluna “Miscelânea”, uma narrativa breve que publicada originalmente no *Jornal do Comércio* de Lisboa narra a história de um pacto realizado entre um pobre fabricante de sabão na Hungria e um desconhecido que lhe promete riqueza em troca de algo que estava na sua casa. Sugere-se que o objeto de troca era a filha do fabricante que foi paulatinamente desfalecendo conforme a riqueza de seu pai aumentava. Ao final, a menina morre e os habitantes da aldeia na Hungria afirmam que tal fato foi obra do diabo:

Agora a desditosa menina morreu engasgada pelo diabo, que no pescoço deixou os sinais das garras. O pai vive no maior desconsolo, e todos os habitantes da pequena aldeia na Hungria estão cheios do **supersticioso terror** de que esta morte foi efetivamente obra do diabo (*Correio Mercantil*, 20/09/1864, p. 2, grifo nosso).

Os romances e contos mencionados medram a imagem do pactário como personagem deslocada cujo costume é considerado estranho ou mesmo divisam acontecimentos envoltos pela aura diabólica, tendo como lastro e ponto de convergência a ideia do pacto como algo que inspira o terror no outro. Há zonas de contato com a obra alencariana em consideração a alaridos do povo, a percepção de terror manifestadas pelas vozes das personagens, enfim, ao modo como a narrativa constrói a atmosfera ambígua e propícia ao horror.

Nas seções dos jornais dedicadas às críticas e apreciações sobre o teatro, a peça *Roberto do diabo* parece encontrar terreno fértil para o tema do pactário junto

às disputas de preferências do público; os juízos emitidos acerca de sua encenação data de meados dos oitocentos e ainda contamos com outras críticas na década de 1870.

Na coluna contemplada por comunicados, o *Jornal do Comércio* divulga peças exibidas no teatro, dentre elas, *Roberto do diabo* vem à baila: “O título da opera é Roberto do Diabo; o pensamento filosófico é a luta constante do bem e do mal, do tentador e do anjo da guarda, luta em que aquele arma-se de todas as paixões, especialmente da ambição e do amor, e este se defende com a inspiração religiosa dos mais puros sentimentos” (*Jornal do Comércio*, 02/12/1854, p. 1).

O resumo da ópera relata os tormentos que o filho do diabo sofre; fruto do engodo que uma mulher sofreu ao se apaixonar pelo demônio disfarçado de um belo homem, o filho carrega a marca do diabo. Sempre dividido entre dois mundos, o da sua mãe e o do seu pai, e sobretudo tentado pelas facilidades que o pacto lhe proporcionaria, hesita em vários momentos em aceitar o mundo da mãe; todavia, é sempre protegido pela voz de anjos e acaba por terminar com o coro celestial.

A recepção ainda destaca a figura histórica de Roberto, irmão de Ricardo III, que, ascende ao trono da Normandia, e se torna conhecido pelo epíteto de “O Magnífico”, em virtude de suas “proezas guerreiras”. Além das alusões históricas, o jornal sublinha que a peça se nutre de uma “velha tradição”: a de uma princesa da Normandia, cheia de virtudes, que se enamora do diabo. Dessa maneira, a ideia do pacto acompanha narrativas lendárias que parecem compartilhar motivos remanescentes da morte e da donzela, tão presentes na iconografia do medievo; ainda de motivos da união entre homens e seres monstruosos, presentes também no medievo, e que se oferecem de material para a literatura romântica operar de maneira consciente com tais temáticas, como ocorre no conto oitocentista *A Dama Pé-de-cabra* (1851), de Alexandre Herculano, inspirado na lenda medieval que dá título à narrativa. Não por acaso, a ópera *Roberto do diabo* se apropria de tais motivos e, de maneira autoconsciente, cria uma personagem atormentada e dividida, em que o mal lhe confere marcas da irracionalidade e de desejos latentes e o bem a placidez e racionalidade. Tal tormento pode ser traduzido nas fragmentações de episódios relatados, nas hesitações, nas tentações infligidas a personagem que mobilizam sentimentos angustiantes.

O temário do diabo também recebe olhar cativo no espetáculo *Sataniel ou O Triunfo da Cruz*, peça cuja avaliação crítica na imprensa relata a história de um conde que, após abrir um manuscrito empoeirado e mágico, invoca o diabo, com quem estabelece um pacto e, a partir disso, passa a ser repellido por seus colegas. Após enriquecer e reencontrar sua amada, o conde é impedido de se casar; seria levado pelo diabo ao inferno, todavia os anjos aparecem e impedem que Mefistófeles tome sua alma (*Correio Mercantil*, 16/10/1857, p. 4).

A personagem do espetáculo ambiciona o que não conseguem obter, a mulher, representação comum do romantismo do ideal inacessível e de interdição ao desejo. Contudo, se em primeiro momento, o pacto parece resolver problemas de ordem amorosa, em segundo, ele se apresenta como catalisador dos conflitos sociais, em confronto com a aristocracia e a ordem estabelecida.

De acordo com a recepção, o cenário de *Sataniel* se passa num castelo e o pacto é realizado na biblioteca; espaço fechado e lúgubre. Vale mencionar que a apreciação desta peça assinala que o conde estava cortejando uma mulher da alta aristocracia e perde a riqueza usufruída ou a condição de protegido por conta dos caprichos e desdém dessa personagem da alta sociedade. Considerando essa perspectiva analítica do jornal, podemos afirmar que a busca do poder diabólico não só deixa entrever a ascensão social, mas também maneiras de afrontar uma realidade imposta. A comunhão com forças ocultas abriria ao conde novos horizontes; talvez, por isso, a nota jornalística conferiria relevo à invocação demoníaca, momento em que teria sua vida transformada:

Alberto, com olhares distraídos, folheia alguns [livros] e os arroja para longe de si com altivez. Por fim, abre o antigo manuscrito empoeirado, sobre o qual estão escritos caracteres mágicos. Depois de ler algumas linhas, parece experimentar a maior surpresa; mostra o manuscrito a Jacob, que retrocede cheio de terror, e parece dizer a seu pupilo que aqueles caracteres simbólicos o queimam. Sem fazer caso dos conselhos de Jacob, começa uma invocação com o livro; as primeiras palavras, ouve-se um trovão, as luzes da torre se apagam, cintilam os relâmpagos e finalmente **permanece tudo em escuridão** (*Correio Mercantil*, 17/10/1857, p. 4, grifo nosso).

A escuridão lhe libertaria da penúria, do cortejo, metaforizando as forças da plenitude maldita, ao mesmo tempo que o prenderia a uma condição, as imposições do diabo.

Em meio a divulgação dessas peças, *Fausto* (1808), de Goethe seria tomado como referência do drama moderno, despontando como “sonho ousado do homem moderno, em que se assinala a ciência e a investigação”, conforme atesta a crítica sobre o drama no jornal *Cearense* (07/02/1875, p. 1). Não apenas as apreciações da peça, como sua circulação e a menção a ela em obras da época confirmam que *Fausto*, de Goethe, se torna para o século XIX o epítome do temário do pacto diabólico.

“O sonho ousado do homem” atrairia ao pacto personagens sedentas por poder intelectual ou que flertam com matizes de representação intelectual, como Rafael, de *A Pele de Onagro*, de Balzac, que se coloca como “homem das letras” para refletir sua própria condição e questões sociais; ou Alberto, da peça *Sataniel*, cujo acesso a uma biblioteca gótica lhe permite ascender ao pacto. Já Arnaldo, de *O Sertanejo*, simples vaqueiro, não é um intelectual, mas se irmanaria ao mundo

da natureza e excederia o conhecimento popular do vaqueiro. Se no lendário Fausto, a magia emana de Satã e o contrato com o diabo proporciona ao personagem surgir como mago habilidoso, Arnaldo que pretensamente possuiria o domínio do mundo mágico do sertão figura na voz do povo como uma espécie de personagem lendária do Ceará, onde as forças naturais parecem curva-se a ele.

Nas produções debatidas na imprensa, o pacto, quando ocorre, é selado em ambiente escuro, sombrio em que provê o mal; por sua vez, em *O Sertanejo*, Arnaldo já vive em comunhão com o sertão numa espécie de rito com forças inexplicáveis, perpassam por sua figura os olhares que tentam compreender o espaço geográfico sertanejo; a trajetória da personagem ainda permite observar problemas discerníveis socialmente: a violência contra o vaqueiro; a arbitrariedade dos senhores; a exploração e conflitos daquele ambiente.

Das peças teatrais e obras literárias estampadas nos jornais, podemos depreender, de forma geral, as aflições do homem que aspira à aquisição de bens materiais, à experiência plena, à conquista da amada, que aspira a formas de aceite; o pacto traduz as veleidades da sociedade e sempre marca o sujeito com nódoa de corrupção.

A ideia do pacto relacionada ao êxito e à marca do estranhamento parece pavimentar o referencial daquela época. Por vezes, as tramas que envolvem o pacto ocorrem em lugares remotos e ermos ou épocas longínquas, ganhando tom de exotismo. Sugerimos que para ressignificar essa carga de exotismo à luz das expectativas do nacionalismo romântico, José de Alencar localiza a sua história envolta pela atmosfera do diabólico no sertão. Podemos sugerir ainda que os modos de manifestação do diabo em obras citadas na ficção oitocentista processam aproximações do pactário com figuras criadoras, mediadores e intérpretes da sociedade de modo que as personagens, ao gozar da plenitude, transgredirem as convenções, e desfrutarem de experiências criadas pelo diabo, acenam a pontos de interlocução entre figuras diabólicas e motivos do mito prometeico e do gênio romântico. Em Alencar, Arnaldo não é um criador, mas um indivíduo notável, e que não está distante do gênio, justamente por seu personagem ser o herói romântico identificado, na obra, como reflexo do genial, inspirado, distinto, incompreendido.

Arnaldo aparece como herói de feitio prometeico, rebelde, altruísta e, de certo modo, profético, já que sempre antecipa as ações dos outros. O protagonista resolve os conflitos e antecede os passos e tomadas de Capitão Campelo, consegue proteger a fazenda, perceber o ardid do cigano, derrotar as emboscadas, capturar o boi Dourado. A personagem, livre pelo sertão, parece incorporar uma entidade mágica, o que mais uma vez possibilita observar os rastros da tradição do pactário.

Com efeito, as imagens do pacto com o diabo na ficção oitocentista mencionada conferem, de diversos modos, liberdade plena ao homem, estímulo à criação e à experiência, ainda que uma liberdade, por vezes, maldita, em que pese a condenação das personagens. À figura do pactário, de um sujeito marcado por conflitos, angústias, insatisfação, vacuidade, o pacto permitiria desfrutar diversas situações, divisando, assim, modos de manifestação que a literatura confere o mal. Evocados como formas de contestar a sociedade burguesa, de denunciar a estigmatização do outro, de revelar mundos e conhecimentos ilimitados, o pactário e o diabo surgem como elementos mediadores para interpretar realidades sócio-históricas, promover reflexões filosóficas; ambos permitem ainda flunar pelos escombros da história, transitar dos recônditos mais subterrâneos a altos voos. Experimentar o fim, o limite da vida é uma experiência de expurgação que também se apresenta à personagem tocada pelo diabo, que confronta realidades diferentes; em algumas ficções, a personagem diabólica também confinaria com malefícios que acometem a sociedade e como uma praga seria repelida, ou mesmo perseguida, tendo, muitas vezes, como destino uma espécie de morte-purificação.

Em Alencar, por exemplo, os aspectos insondáveis com os quais as personagens se deparam, seja em relação a Jó, a Arnaldo e de suas ligações com a atmosfera aziaga do sertão, são associados frequentemente ao bruxo e ao “tinhoso”. Jó, em particular, por pretensamente praticar malefícios contra a família de Campelo, seria culpado por todas as catástrofes que marcariam o sertão; livrar-se desta personagem equiparar-se-ia a uma tentativa do povo de purificar o espaço. A personagem demoníaca seria depositária dos males, a quem todos atribuem culpa. Bode expiatório, sua morte ou prisão restauraria o equilíbrio, funcionando como uma espécie de expiação. Portanto, experimentar o suposto poder do mal ou ousar transgredir normas equivaleria a sofrer repreensão; Arnaldo é perseguido pelos homens para ser punido; em Galeno, por exemplo, o pactário é repelido pela mãe; em peças veiculadas na imprensa, o pactário é penalizado de diferentes formas; todavia, em parte delas, o que se observa é um final conciliador. Entre Deus e a liberdade titânica, os personagens parecem incorporar uma natureza dual.

O tema do pactário concentra distintas formas, resultantes de uma complexa rede de representações que encontram em Goethe a referência literária e modelo; nas produções brasileiras, por exemplo, como a de Alencar e Galeno, o quadro de circulação e produção de sentido do pactário articulam-se ao ambiente do interior do país. À guisa de ilustração, Arnaldo, no sertão cearense, portava um amuleto, Rafael, personagem pactário de Balzac, portava em Paris a pele de onagro como seu talismã; ambos seriam marcados por objetos que presentificaria o diabo e repelidos pela ideia do diabólico. Podemos constatar que

as fontes que alimentam a ideia do pactário em Alencar parecem cruzar distintas referências, cuja assimilação conferem as nuances do herói.

Por fim, a personagem alencariana de *O Sertanejo*, espécie de síntese de algumas forças históricas preponderantes do contexto a que o romance remete, permite traduzir a sociedade constituída na obra, em que a violência integra a sociedade senhorial, dada a conflitos por vaidades e disputas de terras, e a submissão dos agregados; a partir dessa ordem, aqueles que a desafiam ficam à margem. O romance de Alencar articula, assim, dois elementos relevantes para a literatura romântica, a saber a representação verossímil da cultura popular, a qual é compreendida em termos românticos como esteio da nacionalidade, e o cultivo dos aspectos extremados da imaginação.

### Considerações finais

A investigação do mal em *O Sertanejo*, de Alencar, atenta à ideia do pacto com o demônio traduz olhares sobre o sertão, seja sob a perspectiva do terror emanado pela sublimidade da natureza, em que os males rondam as brenhas escuras, ruídos sinistros dos ermos; seja sob a perspectiva da dinâmica social em que o povo comum encontra no diabo chave para a interpretação de fenômenos inexplicáveis e de culturas pouco conhecidas e, por isso, objeto de desconfiança. Arnaldo, no centro da trama, concentra as forças ambíguas que direcionam a narrativa. Demoníaco e heroico, é ele o vaqueiro que se recusa a se conformar com lugar de agregado; ocupa ao longo da trama o espaço à margem da dinâmica social instituída, rebelde, insubmisso, depositário da desconfiança, e também da admiração das pessoas conformadas com a ordem a elas impostas. Mesmo que nos últimos momentos, Arnaldo aceite a condição de agregado e se integre, de algum modo, à ordem vigente, sua trajetória não deixa de fazer o leitor pensar na condição do rebelde que se busca conduzir ao cativo que tem como símbolo o gado barbatão, que por ser bravo motiva a obsessão dos vaqueiros para domá-lo.

Acercando-se da cultura popular com liberdade inventiva, a literatura sertanista de Alencar se oferece como um espaço para experimentação estética em que se entrecruzam o lastro do real, a história, e a imaginação popular. O diabo que, como vimos, tanto fascinou a tradição romântica e repercutia na imprensa do tempo, é, em *O Sertanejo*, tonalizado pelas manifestações populares e pelo imaginário do sertão, reverberando numa narrativa que apresenta um herói assinalado em tom local e descortina os diversos matizes do sertão; tal ambiente é palco de violência, disputas e exploração, mas também é prenhe de exuberante beleza, de passagens idílicas e de ternos quadros da vida simples.

As aventuras diabólicas, com suas personagens em conflito com o mundo, surgem com frequência na imprensa brasileira do século XIX, sendo difundidas

pela circulação do romance folhetim, pela apreciação de obras e adaptações literárias que colocam em destaque a figura do pactário com o diabo. A produção de Alencar não passaria indiferente ao apelo desse tema. As figurações diabólicas em *O Sertanejo*, seriam, talvez, sua resposta estética a um imaginário construído na imprensa ao sabor de obras literárias de ampla circulação, que apresentam a ideia do pactário como transfiguração, pela força da linguagem, de objetos de preconceitos e incompreensões em vetores de mistério e fascínio, incorporando aspectos do maravilhoso e do sublime a representações do cotidiano e das tensões sociais.

## Referências

- ALENCAR, José. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- ALENCAR, José. O Tronco do Ipê. *In: ALENCAR, José. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 619-812.
- ALENCAR, José. O Sertanejo. *In: ALENCAR, José. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 1011-1257.
- ALENCAR, José. *O Nosso Cancioneiro*. Campinas: Pontes, 1993.
- GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. 5. ed. Fortaleza: Secretaria da cultura, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *História noturna — decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (1827). Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUGO, Victor. Prefácio de Cromwell. *In: HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime* (1827). Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 13-101.

MELLO E SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz — feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. 2. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Imagens de Fausto: história, mito, literatura*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2017.

MONTEIRO, Maria Conceição. O pacto faustiano e o satã inumano. In: MOURA, Magali; ARAÚJO, Nabil (org.). *Imagens de Fausto: história, mito, literatura*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2017. p. 9-31.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O diabo no imaginário Cristão*. São Paulo: Edusc, 2000.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Letras na área de Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MARTINS, Eduardo Vieira. O romancista e o vaqueiro: José de Alencar, leitor da poesia popular. *Revista do CESP*, v. 22, n. 31, p. 181-198, 2002.

MARTINS, Eduardo Vieira. *José de Alencar e o cancionero popular*. Disponível em: <[http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/Cil38b.htm#\\_ftn1](http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/Cil38b.htm#_ftn1)>. Acesso em: 01 dez. 2023.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

SERRA, Joaquim. *Quadros*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, D. Quixote, D. Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

### **Fontes Primárias**

*A Reforma; A Nação; Cearense; Correio Mercantil; Diário do Rio de Janeiro; Jornal do Comércio; O Globo*