

## O projeto literário de Franklin Távora pelo viés de *O Cabeleira*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Betioli Ribeiro<sup>1</sup> (UNICAMP)

### Resumo:

*Por meio da análise de O Cabeleira (1876), primeiro romance da série Literatura do Norte (1876-1881), pretendemos mostrar de que maneira Franklin Távora executou o seu projeto literário, conforme as perspectivas nacionalistas do período e os impasses entre os métodos convencionais de criação romanesca e as tendências científicas da “geração de 70” brasileira. Nesse sentido, vale destacar o embate do romancista com José de Alencar e as suas relações com as idéias positivistas difundidas pela Escola de Recife, que o formou.*

**Palavras-chave:** Franklin Távora, O Cabeleira, Literatura do Norte, romance, folclore.

### O prefácio a *O Cabeleira*: corolário de um projeto literário

Os pressupostos que definem o exame crítico dos romances de Alencar, nas *Cartas a Cincinnati*, expõem, desde 1871, os parâmetros ideológicos que orientam o projeto literário de Franklin Távora, anunciado, sistematicamente, no prefácio de *O Cabeleira*, cinco anos depois.

Embora o autor se queixasse da ausência de editores interessados em publicar suas obras e tenha custeado a impressão do livro nos prelos da Tipografia Nacional, em 1876, o romance sobre o sanguinário cangaceiro pernambucano foi o que mais recebeu atenção da crítica e dos folcloristas do período, bem como o maior número de publicações da história editorial de Franklin Távora (LIMA, 2004).

O prefácio programático a *O Cabeleira* determina as diferenças fundamentais entre Norte e Sul, no que se refere às exuberâncias naturais e à autenticidade da literatura nacional. Os escritores da Corte, alheios ao repertório das tradições populares do Norte, velhas conhecidas dos literatos do lugar, estariam impregnados pelas idéias do estrangeiro. Deste ponto de partida, Távora propõe como projeto literário genuinamente brasileiro, o que se voltar para a sua diletta região de origem, o Norte. O fator geográfico, que conduziria a um distanciamento da contaminação estrangeira, própria dos centros urbanos, garantiria o aspecto que o autor considera essencial para a expressão cultural legitimamente brasileira: a “feição primitiva” dos costumes ainda não afetados pelo “progresso” (TÁVORA, 1973, p. 27).

Em sentido contrário, no mesmo prefácio, há passagens que tomam o avanço civilizatório do Norte como bem-vindo e, sob a luz do positivismo, vislumbram promissoras possibilidades de evolução econômica da nativa Amazônia (*idem, ibidem*, p. 26). Como em muitos outros aspectos que podem ser debatidos sobre o projeto literário de Franklin Távora e sua concretização ficcional, o prefácio encerra nítidas contradições, atestando as dificuldades em se afinar o idealismo romântico com o discurso científico de “ordem e progresso”.

A “feição primitiva” da cultura e dos costumes do Norte poderia servir como fonte preciosa, em especial para o pólo artístico, como instrumento de renovação da nacionalidade, sobretudo no gênero romance. A tarefa de usufruir desse manancial literário, caberia aos escritores da própria região, capitaneados pelo porta-voz do projeto. Em 1877, quando publica as “Lendas e tradições populares do norte” na revista *Ilustração Brasileira*, o autor retoma a importância das pesquisas sobre as fontes populares de criação poética. A importância atribuída ao “gênio setentrional”, representado pela “musa do nosso povo”, reafirma as preceptivas do prefácio a *O Cabeleira* e resulta na publicação de uma série de lendas nortistas, recolhidas pelo autor como parte dos “monumentos” populares e históricos que pedem para serem estudados (TÁVORA, 1877).

Embora o Norte figure como predileto para os estudos folclóricos e para a literatura nacional, Távora admite que a produção do gênero romance é mais significativa no Sul. Assim, reconhece os méritos de vários romancistas dali, dentre os quais está listado Joaquim Manoel de Macedo, já antes

apreciado nas *Cartas a Cincinato* como retratista exemplar de costumes (TÁVORA, 1973, p. 28). Assim como expõe os nomes que admira, também o faz com o que o incomoda em especial. Em tom semelhante ao das *Cartas*, José de Alencar é, no prefácio, sutilmente acusado de descumprir com a obrigação dos escritores do Norte, negligenciando a preciosa região natal em sua safra literária (*idem, ibidem*).

Embora nesse momento reconheça em Alencar “um engenho de primeira grandeza”, Távora ainda lança argumentos que o ferem como adversário. Na ocasião em que o projeto da *Literatura do Norte* é publicado, o romance *O Sertanejo* (1875) já se faz conhecido e, apesar de dar enfoque aos costumes cearenses, não é destacado como obra significativa dentre as produções do Norte. Mais um motivo para se constatar o espírito de concorrência entre os escritores, sobretudo o empenho de Franklin Távora em superar José de Alencar.

### ***O Cabeleira: nacionalidade celebrada com história e folclore do Norte***

Chamado pelo autor de “romance histórico”, *O Cabeleira* narra as façanhas do criminoso José Gomes, conhecido pelo apelido que dá título à obra. Influenciado, desde criança, pelo pai Joaquim Gomes, o protagonista é descrito como um bom menino que, apartado da presença benévola da mãe, é encaminhado à carreira do crime pelo perverso pai. Acompanhados, depois, pelo comparsa Teodósio, o trio aterroriza a população de Pernambuco com saques, roubos e assassinatos, até que o reencontro de Cabeleira com o seu amor de infância, Luisinha, restitui o lado bom do bandido. Apesar da redenção do personagem, nem por isso ele escapa à punição exemplar reservada aos desvirtuados: conforme atestam a tradição popular e a história de Pernambuco, o Cabeleira e seus parceiros do crime são enforcados publicamente. O personagem e sua trajetória são constantemente indicados como verídicos na história e na tradição popular e, para comprovar isso, o autor recorre às *Memórias históricas da província de Pernambuco* (1848), de Fernandes Gama, além de relacionar situações e falas dos personagens às trovas populares reunidas nas notas de rodapé. É importante lembrar que, antes, Távora havia criticado José de Alencar em relação ao uso demasiado de notas (TÁVORA, 1872, p.18-19), no entanto, anos depois, dá significativa importância a elas no romance de estreia da *Literatura do Norte*.

O primeiro capítulo, que funciona, retoricamente, como um exórdio do romance, pretende assinalar a nacionalidade singular de Pernambuco no cenário brasileiro e introduzir um protagonista de dimensões mitológicas. As primeiras páginas da obra apresentam o Cabeleira como um vulto legendário da história pernambucana. Espécie de “herói abortado” (BARROSO, 1928, p. 11), o bandido é comparado ao guerreiro espanhol medieval El Cid e ao benevolente ladrão Robin Hood (TÁVORA, 1973, p.31-32).

Apoiado em categorias deterministas para a composição e explanação dos personagens, Franklin Távora explica o desenvolvimento do banditismo no Norte por motivos ligados à raça, ao meio e ao momento – a conhecida tríade taineana, um dos assuntos valorizados e divulgados pela *Escola de Recife*. Nesse sentido, o Cabeleira é apontado como o produto da conjunção de uma raça “selvagem” (índio) com uma raça “civilizada” (branco-europeu), afetado pela pobreza e pelo meio inóspito e primitivo (sertão e zona da mata pernambucana), num momento histórico ainda não alcançado pelo progresso.

Retomados nos textos críticos do início do século XX, estes fatores são assinalados por Gustavo Barroso, quando discorre sobre o imaginário em torno dos cangaceiros nordestinos (BARROSO, 1928, p.11). Reiterando Stendhal e Taine e apoiado nos fatores sócio-econômicos da região, Barroso reconhece nos bandidos que examina em sua obra, dentre eles Lampião, um vigor próprio dos grandes heróis, que inseridos numa realidade calamitosa, convertem-se em figuras que se afirmam pela bravura, mas, sobretudo, pelo terror de “vingadores” (HOBBSAWN, 1975, p.54). Estes aspectos são observáveis em várias passagens do romance, mas sobretudo em uma, na qual o pai do

Cabeleira orienta o filho e os companheiros do bando, no sentido de driblarem as ameaças da justiça que os persegue e planejem um terrível “feito que a todos dê que falar” (TÁVORA, 1973, p.92).

A disputa de poder com as autoridades públicas é patente. Para este “herói às avessas”, a nobreza se associa à capacidade de demonstrar, por meio do horror, que os oprimidos também podem ser líderes e homens terríveis e respeitáveis. O “mameluco” Cabeleira, além de ser acompanhado pelo pai Joaquim e o “pardo” Teodósio, lidera bandos compostos também por outros malfeitores de fama, inclusive por “negros fugidos” (*idem, ibidem*, p. 91), o que reforça a hipótese de que tais grupos criminosos podiam funcionar como atrativos aos excluídos da ordem social e como meio de sobrevivência e nobilitação pessoal. Os apelidos, que em geral definem a aparência ou o temperamento dos bandidos, conferem a eles um realce de valentes e brutais, destacando-os do anonimato e os particularizando na memória popular. O romance faz menção a diversas alcunhas de criminosos que acompanharam José Gomes: Maracajá, Ventania, Jurema, Jacarandá, Gavião, Miguel Mulatinho e até mesmo de um Corisco (*idem, ibidem*, p.91-92), anterior ao que compôs o bando de Lampião e ficou conhecido no século XX como o último cangaceiro independente.

Quando investiga e avalia as origens do cangaço no Nordeste, desde o final do século XVIII, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1997, p.59-64) aproveita muitas informações contidas n’ *O Cabeleira*, tomado por ela como um dos documentos oitocentistas sobre o assunto. Contudo, a autora acrescenta uma série de outros fatores para as causas do fenômeno, também estruturais e morais, tais como: relações pessoalizadas de trabalho, pautadas em valores como o favor, a honra e a gratidão, no interior de uma economia rudimentar cujo espírito de solidariedade no trabalho supera a hierarquia sócio-econômica; calamidades públicas, como a epidemia de varíola e a grande seca de 1776-77 retratadas no romance, que vulnerabilizam a população e provocam a ação desesperada de retirantes em busca de subsistência nos arredores das zonas áridas; constantes conflitos entre parentelas, envolvendo questões de poder e “estatuto pessoal”; crise da cana e do algodão, por causa da concorrência norte-americana; modernização e centralização dos engenhos produtores de açúcar, levando muitas famílias de engenhos bangüês à decadência; crescimento demográfico associado à falta de oportunidades locais de trabalho. A conjunção destes fatores proporciona o desenvolvimento de um cangaço independente e organizado, acentuadamente a partir do final do século XIX, que encara a vida criminosa como profissão e meio de ganhar notabilidade, disputando poder com autoridades locais e sendo legitimado por elas como adversário ou aliado à altura. A autora alega que o fim deste tipo de banditismo está estritamente ligado à mudança das condições econômicas da região e das perspectivas de subsistência da população, somente nos anos 40 do século XX, depois da captura e morte de Lampião e com o progresso da industrialização, a expansão de novos centros urbanos e o fim da importação de mão-de-obra estrangeira.

Para além das controversas atrocidades deste cangaço independente, que imperou no “polígono das secas” por mais de 50 anos e foi cantado pela tradição oral e explorado na ficção regionalista, a conexão com a tradição clássica, que não deixa de ter uma influência de peso na formação dos escritores oitocentistas, também se faz presente no romance do XIX. José de Alencar, ao se voltar para a Antigüidade grega e para os exemplos medievais, estabelece analogias entre o personagem Arnaldo e Hércules ou os doze pares de França. Além de fazer conexão com esta tradição, é possível que Alencar se tenha valido do interesse provocado pelas famosas versões portuguesas de narrativas medievais (Carlos Magno e dos 12 pares de França, Princesa Magalona, João de Calais, Roberto do Diabo, etc.), popularizadas pelo comércio livreiro carioca no formato barato de folhetos, desde meados do século XIX (EL FAR, 1997, p.128-129). Alencar faz comparações entre o seu protagonista e aqueles heróis, em diversas passagens de *O Sertanejo* (ALENCAR, s/d, p.149-321).

Representantes, ambos, do caráter “semi-bárbaro” ou “semi-civilizado” do índio misturado ao branco, no sertão hibridizado pelo espaço selvagem e pelo espaço urbanizado, Arnaldo e Cabeleira são heróis relativamente semelhantes, ilustrados por perspectivas que ora se tangenciam, ora se distanciam. Situados nesta região limítrofe entre a “civilização” e a “barbárie” – o sertão –, os dois

personagens encontram-se em condições propícias para a ação dos “fora-da-lei”, ou dos indivíduos que permanecem, socialmente, entre a ordem e a desordem (DAMATTA, 1997, p.320). Nessas circunstâncias, conseguem renunciar à dura realidade imposta à maioria, disputando poder de mando e liderança com senhores de engenho e latifundiários e deixando um singular registro do comportamento popular brasileiro na luta pela sobrevivência na sociedade rural, patriarcal e escravocrata. Muitos outros romances brasileiros, a lembrar de *Memórias de um sargento de milícias* (1852-53), sob outras perspectivas, exploram esse tipo nacional, ora ambientado no campo, ora na cidade, mas constantemente identificado com as oscilações da ordem social e econômica do Brasil.

Idealizados como cavaleiros poderosos, valentes e temidos, envoltos na atmosfera mística dos heróis antigos e medievais, os protagonistas de *O Sertanejo* e d’ *O Cabeleira* são paradigmas do universo dos valentões sertanejos que disputam o poder “oficial” e convivem com a pecuária extensiva e a produção açucareira dos engenhos. Arnaldo é o que se poderia chamar de jagunço, ou, como define M. Isaura Pereira de Queiroz, um “cangaceiro subordinado” (QUEIROZ, 1997, p.23-29), isto é, o encarregado de um rico fazendeiro local. Cabeleira é um “cangaceiro independente” (*idem, ibidem*), seguido por um bando organizado e que age livremente. Neste ponto, reside uma importante diferença entre eles: Arnaldo, embora um desajustado, nunca contraria a nobreza de caráter dos bons cavaleiros e é dono de uma liberdade e poder restritos, ligados às imediações da fazenda Oiticica e às vontades do capitão-mor Campelo, com quem possui pacto de gratidão e solidariedade. Cabeleira corresponde mais ao modelo do “anti-herói”, goza de liberdade mais ampla e plenamente voltada às satisfações dos seus desejos, o que resulta numa trajetória de horrores, trilhada por um homem nascido e criado sob as influências nefastas de um pai de “maldade natural”<sup>2</sup>. Condizente com o projeto literário de Franklin Távora, atento às fontes populares do Norte, o personagem Cabeleira tem o mérito de provir da tradição oral pernambucana e dos registros históricos locais. No discurso narrativo, sustentado por notas de rodapé e paratextos, a fonte popular e o documento histórico “autorizam” a mitificação do Cabeleira, ao modo dos heróis medievais Robin Hood e El Cid, perenizados pela tradição oral e pela memória coletiva como exemplos de líderes patrióticos, valentes e benevolentes. Um momento do romance que bem ilustra o entrelaçamento da narrativa com a poesia popular é o da primeira invasão da cidade pelos bandidos armados. Em pânico, a multidão recifense foge dos assassinos que chegam matando indiscriminadamente e a fala do Cabeleira, nessa situação, é documentada pela seguinte nota: “Corram, minha gente/Cabeleira aí vem;/Ele não vem só,/Vem seu pai também. (TÁVORA, 1973, p.38).

A quadra indicada na nota de rodapé, transformada em discurso direto no texto ficcional, de fato está em acordo com as formas métricas orais (redondilhas menores, com rimas ABCB), vigentes na tradição poética nordestina (ABREU, 1999). Como se não bastasse a evidência da tradição popular sobre a existência do bandido, um excerto retirado das *Memórias históricas da província de Pernambuco* e transcrito na carta-posfácio ao “Meu amigo”, também pretende a confirmação da narrativa nos registros históricos. O autor recorre às duas fontes, a popular e a histórica, como meio de contornar os excessos da “imaginação” e dar maior veracidade ao romance, executando o que tanto apontou como faltas em Alencar. A carta-posfácio traz o registro do historiador Fernandes Gama, a respeito da passagem dos bandidos pela província de Pernambuco, no tempo do 34º governador José Cezar de Menezes (1774) (TÁVORA, 1973, p.196; GAMA, 1977, p.320).

No registro de Fernandes Gama, que cumpre o papel de suporte “erudito” nas pesquisas do romancista, o Cabeleira é indicado como o pai, não como o filho. Nesse ponto, Távora discorda da referência histórica e se vale das trovas populares para apontar o erro do historiador: “quase todas as trovas autorizam crer que a alcunha pertenceu ao filho, e só a este” (TÁVORA, 1973, p. 196). A faceta folclorista do autor, que iria contribuir para a reunião de cantos populares de Sílvio Romero (cf. TÁVORA, 1887), confia na tradição oral como fonte superior ao registro histórico. Por essa razão, os acontecimentos da narrativa são constantemente confirmados pelos dizeres das cantigas, que acompanham o enredo pelas notas de rodapé. É interessante frisar, ainda, que o historiador cita-

do na carta-posfácio, por sua vez, já se refere aos “trovadores daquele tempo” que “compuseram cantigas alusivas à vida, e morte do Cabeleira”. Isto significa, em outras palavras, que antes da recolha de Franklin Távora, Fernandes Gama, do ponto de vista da história, já confere relevância aos versos populares como fonte de conhecimento. O mesmo vale para José de Alencar, que desde *Iracema*, alega confiar na tradição oral como uma confirmação de dados históricos (ALENCAR, 2002, p.17-18). Assim, observa-se um ciclo, no qual gêneros e fontes diversas interagem, de modo a conjugar cultura popular, história e **belas letras**.

A alusão de Gama à penetração do Cabeleira no imaginário popular e à redenção do bandido logo antes de ser condenado à morte, é muito semelhante à de Franklin Távora que, no início e na conclusão do romance, encarrega-se de enaltecer a piedade e a punição cristãs. No entanto, quando é reinventado no plano literário, o “histórico” cangaceiro arrepende-se de seus crimes muito antes de estar diante da forca. Uma bondade latente, reprimida pelo pai na infância do bandido, é anunciada no quarto capítulo do romance, quando o narrador constrói um motivo afetivo e moral para o desvirtuamento do caráter de José Gomes: ainda menino, dividido entre a educação terna e edificante da mãe Joana e os facinorosos ensinamentos do maldoso pai, é corrompido por Joaquim Gomes, que com energia e virilidade superiores às forças da mãe, suplanta a influência positiva que poderia ter formado um bom homem. Pelo viés determinista, o narrador salienta a vulnerabilidade da índole natural, diante do poder da má educação (TÁVORA, 1973, p.61-62).

Evidentemente, as informações sobre a infância do Cabeleira vêm confirmadas pelos versos populares, que referenciam as recomendações de Joana ao filho: “Minha mãe me deu/ Contas pra rezar,/ Meu pai deu-me faca/ Para eu matar”. (*idem, ibidem*, p.69).

O reencontro do Cabeleira com o amor de infância Luisinha, no quinto capítulo, procura restabelecer o elo do bandido com a influência benévola da mãe, cujo caráter em muito se assemelha ao da moça com quem ele prometera, outrora, casar-se. É interessante notar que, antes do reencontro idílico, o narrador contrapõe a fama do malfeitor – cujo nome “ecoou, com os uivos das feras carniceiras, do sul ao norte, do sertão ao litoral” – ao anonimato de Luisinha, que “do fundo da obscuridade, que envolvia a sua existência, [...] acompanhou com os olhos inundados em lágrimas as fases sucessivas que atravessou esse nome destinado a ter uma página enlutada na história da pátria” (*idem, ibidem*, p.72). A carreira do crime, portanto, funciona como um caminho tortuoso para o destaque, o reconhecimento público e até mesmo para a celebração histórica.

Imediatamente após reconhecer Luísa, que está prestes a ser mais uma de suas vítimas, o protagonista se abrandando, instantes depois de golpear brutalmente a mãe adotiva dela, Florinda, que desfalecida, não resistiria à violenta pancada. Do ponto de vista da tradição clássica que, como vimos, é valorizada na produção de Távora, o momento poderia ser comparado ao do “reconhecimento” e da “peripécia”, elementos trágicos que desencadeiam mudança de fortuna no percurso do herói e que quando acontecem juntos, são considerados por Aristóteles como dignos de suprema beleza na tragédia. No entanto, alguns defeitos de verossimilhança enfraquecem o episódio. A essa altura, equiparado às feras indomáveis da natureza e autor de inúmeros crimes hediondos, o Cabeleira é subitamente capaz de ser gentil e de sentir remorsos. Esta repentina mudança no personagem, que o encaminha rápido demais para o bem, ainda que justificada no passado, provoca estranhamento, na medida em que a imagem de bandido impiedoso, já impressa na memória do leitor, é desconstruída. O “herói abortado”, nesse momento, produz uma decepção às avessas. Outros defeitos de verossimilhança aparecem nos episódios subsequentes, quando Luisinha é salva do ataque dos homens do bando pelo Cabeleira e é beijada por ele diante do corpo desfalecido de Florinda. O amor renasce no casal, sem haver tempo suficiente ou motivo significativo para justificar o improvável perdão de Luísa para o assassino de sua mãe. No décimo quarto capítulo, a regeneração total do protagonista é representada pelo momento em que Luisinha consegue fazer o Cabeleira orar, o que concretiza a conexão com os ensinamentos de Joana, que lhe dera “contas pra rezar”, quando menino.

A preocupação de Franklin Távora em desenvolver um enredo de procedência folclórica na prosa de ficção, conciliado à história, à finalidade moralizadora e ao cavalheirismo medieval, demonstra a tentativa de o autor gerenciar várias estratégias de composição ao mesmo tempo. Interessado em propor novos motes nacionalistas para o romance – com o mestiço, o folclore e a relação determinista de tipos brasileiros com as regiões “selvagens” do Norte – o autor ainda cede às convenções do gênero e recai em motivos amorosos e moralizantes. Talvez pelas dificuldades em lidar simultaneamente com as referências romanescas já estabelecidas e os parâmetros novos de produção, o narrador se desculpe perante o leitor quando descreve as cenas mais violentas da trama, ao passo que o autor, na carta-posfácio, explica as razões que levaram a “musa do povo” a conservar a história de um bandido não tão cruel, ou nem de “todo desprezível” (*idem, ibidem*, p.104-196).

Quando se apóia em informações da tradição oral como argumento de veracidade, o autor pode ter selecionado aquelas que confirmam a trajetória moralizante que ele deseja fixar no romance. No entanto, o mesmo argumento pode ser frágil, se considerarmos que a “musa do povo” pode cantar diferentes versões ou pontos de vista de uma mesma história. As proezas de um malfeitor célebre, por exemplo, podem ser tanto elogiadas, como desprezadas. Se tomarmos como parâmetro de comparação o conteúdo das narrativas de cordel, salvo as diferenças de tempo e de materialidade em relação às coletas de Távora, podemos apontar o contra-exemplo de Lampião. O cangaceiro, pernambucano como o Cabeleira e também famoso pela crueldade e coragem, é tanto louvado e “regenerado”, como temido e depreciado nos folhetos. Na segunda metade do século XIX, quando o romance *O Cabeleira* é publicado, ainda não está constituído o “mito do cangaço”, que ganharia força somente na década de 50 do século XX, momento em que o banditismo no Nordeste já fez história e a imagem do cangaceiro é associada positivamente à nacionalidade, pela elite intelectual (QUEIROZ, 1997, p.65-68). Em geral, o mesmo povo que canta, admirado e reverente, a coragem e a liderança dos grandes bandidos, é vítima ressentida dos mesmos.

Numa direção que se declara diferente da de José de Alencar, as concepções de observação e realismo pregadas por Franklin Távora para a composição do romance, desde as *Cartas a Cincinnati*, refletem uma sólida associação da verossimilhança à documentação histórica. Nesse sentido, justifica-se o fato de o autor ver com bons olhos *O Guarani*, respaldado nos cronistas coloniais, muito embora o indígena ali representado esteja maximamente idealizado, aspecto tão condenado por Távora entre os “defeitos narrativos” de Alencar. Na realização do projeto ficcional da *Literatura no Norte*, sobretudo em *O Matuto* e *Lourenço*, fica evidente a opção predominante de Távora pela “crônica histórica romanceada” (ALMEIDA, 1999, p.88).

A problemática conciliação de um nascente realismo naturalista com a retomada do modelo histórico-romântico de um Walter Scott ou um Fenimore Cooper, ainda esteios paradigmáticos para Franklin Távora e outros seus contemporâneos (TÁVORA, 1872, p. 147), gera, n’*O Cabeleira*, uma narrativa em que se tenta conjugar elementos emprestados da ciência ao pedagogismo do enredo histórico. Do ponto de vista naturalista, cumpre-se o objetivo de apresentar ao leitor de romances o perfil de um criminoso que ilustra um estudo científico de caso, na sociedade sertaneja. Contudo, o predomínio da preocupação com o enredo edificante prescinde deste propósito.

Do ponto de vista histórico, resgatam-se fatos memoráveis do cenário pernambucano, no século XVIII. A ação, constantemente sinalizada por datas e dados históricos, começa em 1773, quando a assim chamada “vila do Recife”, à época já desligada de Olinda e instituída capital da província, era governada por Manuel da Cunha de Menezes. Três anos depois, somando-se à epidemia de varíola, uma seca rigorosa assola a região, no momento em que a vila já é governada por José César de Menezes. O Cabeleira, considerado pelo governador o responsável por danos maiores “que a fome, a peste e a guerra” (TÁVORA, 1973, p. 131), depois de invadir a cidade, cometer sucessivos crimes, reencontrar Luisinha e separar-se do bando, torna-se foragido da justiça, a qual nomeia o capitão-mor Cristóvão de Holanda Cavalcanti o comandante da volante em busca do fugitivo. O décimo segundo capítulo, que não foge à regra de suspender a curiosidade do leitor sobre o

paradeiro do bandido para trazer informações de natureza histórica, encarrega-se de registrar a imagem do oficial de polícia, que depois é celebrado pela memorável captura do criminoso e por isso também ganha estatuto de herói. No contexto em que o capitão-mor Cavalcanti é primeiramente apresentado, o narrador faz uma especial descrição da cidade de Goiana, lugar da infância de Franklin Távora e local privilegiado da ação dos outros romances da série (*idem, ibidem*, p.140-141).

No elogio à Goiana, fica evidente a celebração dos aspectos que caracterizam, simultaneamente, os avanços materiais e a simplicidade do modo de vida local. O vislumbre positivo do progresso, contraditório em relação ao discurso de resgate da pureza dos costumes primitivos, aparece desde o prefácio, como na apologia feita ao desenvolvimento da Amazônia, e é reforçado na conclusão da narrativa, quando o narrador define a pobreza como “elemento de degradação social” e elogia a riqueza como “um dos primeiros bens da vida” (*idem, ibidem*, p.192-193).

Produto, em parte, do acentuado “atraso” no processo de civilização do Norte, o banditismo e outros problemas sociais e econômicos poderiam ser solucionados com o “progresso” da região, a abolição do regime escravocrata, politicamente mais combatido a partir da década de 70, e a erradicação da pobreza. Como maçom e um dos pivôs da “Questão religiosa” (1872), Távora critica o clero e seus dissimulados interesses políticos camuflados pelo ensinamento católico da “pobreza voluntária” (*idem, ibidem*, p.194). Tal doutrina religiosa aparece resignificada na tópica do “pobre feliz” que é aparentemente colhida da formulação presente no pensamento rousseauiano. Esta tópica pode ser identificada com a “pureza primitiva” do roceiro ou do homem do campo, defendida pelo autor como mote na literatura nacional e cantada por poetas como Juvenal Galeno e Fagundes Varela, ambos apreciados pelo romancista.

Se as inocências e a vida simples das regiões marginais à cidade são indicadas como temas dignos de grandes poetas, dentre os quais Távora destaca Schiller (TÁVORA, 1880, p.375), afinal, em que medida o progresso se coloca como vantagem para o aperfeiçoamento da sociedade ou como deturpador da “pureza” dos costumes? Esta pureza, inevitavelmente associada ao primitivismo e, portanto, à falta de instrução, é louvável ou incômoda?

A explicação para os diferentes pontos de vista de Franklin Távora talvez esteja no lugar reservado a cada um dos seus discursos. Na poesia e na prosa literária, os costumes populares permanecem idealizados e difíceis de serem conciliados às discussões político-sociais. Se acrescentarmos o fato de que o autor acredita que o romancista moderno deve ser “historiador, crítico, político ou filósofo” (TÁVORA, 1903, p.94), tornam-se mais compreensíveis as divergências de argumentos no interior deste gênero literário.

No plano da criação ficcional de *O Cabeleira*, Távora concede licença à participação popular, discriminada no “universo civilizado” e erudito, e apresenta, para além das notas de rodapé e/ou paratextos que se ocupam da matéria etnográfica, um desafio, como os “que são tão comuns nos sertões do Norte, e, muitas vezes, pela facilidade das rimas e originalidade dos conceitos, chega[m] a oferecer versos que podem figurar entre os mais primorosos monumentos da literatura natal” (TÁVORA, 1973, p.167). Provavelmente listado entre as recolhas do autor, o desafio que desta vez não aparece legitimado por fonte folclórica no pé das páginas, é trazido para o corpo da narrativa e cantado por um escravo e um caboclo do roçado de Felisberto, tendo como mote a figura de Marco-lino, que junto a um miliciano, está à caça do Cabeleira e mais tarde será o delator do último paradeiro do bandido. As estrofes são entremeadas por trechos de narração que não perdem de vista os improvisadores das proposições e das réplicas (*idem, ibidem*, p.166-168). No embate próprio do desafio, os estigmas raciais aparecem como argumentos de disputa (ofensa e defesa). Aparentemente em posição não preconceituosa ou racista na esfera artística, o narrador reconhece o talento de negros e mestiços – que maciçamente compõem o povo brasileiro – na improvisação de versos, o que não necessariamente se traduz na sua opinião pública e/ou crítica.

Quatro anos depois da publicação do romance, durante a apreciação do poema “Diário de Lázaro”, de Fagundes Varela, Távora sugere que “o sentimento virgem e espontâneo” do povo interessa à arte, mas não as “incorrekções” populares, inadmissíveis para o “escritor culto” (TÁVORA, 1880, p.373). Esta opinião entra em choque com a diretriz científica de se manter o conteúdo das coletas folclóricas ileso da interferência erudita e desmistifica a idealização da poesia popular como representante irrestrita da alma nacional. Assim, podemos supor que na execução do seu projeto literário, Távora propõe-se a narrar a história folclórica do Cabeleira sem as “incorrekções” da linguagem popular, reparadas na coleta e registro de versos orais, por sua vez transpostos para uma prosa de ficção que se deseja nacional, inspirada no povo, mas fixada na literatura erudita em linguagem castiça.

A questão se coloca mais complexa, quando na esfera sociológica, o discurso sobre negros e índios é de exclusão, pois Franklin Távora compactua com a tese do branqueamento defendida por Sílvia Romero. A passagem de *O Cabeleira* que descreve Rosalina, “mulata ardente, caprichosa, cheia de vivacidade e energia”, pode reforçar este argumento, quando a mestiça é mencionada como um “tipo que está destinado a desaparecer dentre nós com o correr dos anos, mas que há de ser sempre objeto de tradições muito especiais no seio da sociedade brasileira” (TÁVORA, 1973, p.104).

A previsão de desaparecimento do tipo mulato e/ou mestiço da sociedade brasileira é válida também para as manifestações populares, que aos olhos folcloristas, devem ser registradas e valorizadas pela intelectualidade o quanto antes, para conhecimento da posteridade branca que permanecerá e, desse modo, terá acesso à “arqueologia cultural” que a formou. Percebe-se que os anseios pela instrução e pelo progresso material e étnico da civilização, defendidos nos planos político, econômico e social a partir de fundamentos racistas e evolucionistas, são minimizados diante do projeto artístico de “salvação” da cultura popular ou do ideal romântico de representação da “naturalidade” popular por meio da poesia e da literatura eruditas.

Nos romances congêneres de Alencar, como *O Tronco do ipê*, *Til* e *O Sertanejo*, verifica-se semelhante idealização da cultura popular, porém, os valores da civilização são decisivamente rejeitados como deturpadores dos costumes. Descomprometido com as normas “neo-realistas” (ROMERO, 1879) de observação requeridas por Távora e pela crítica naturalista, Alencar permanece mais à vontade com as convenções do romance e, portanto, menos pressionado a contestar as formas românticas do gênero. Com isso, suas obras dispensam os choques de correntes que aparecem nas produções de Franklin Távora. Mesmo quando utiliza fontes orais na sua ficção, certificadas ou não pela coleta folclórica, Alencar assume a reinvenção da matéria popular no método criativo do romance, técnica que apesar de negada por Távora, é também praticada por ele.

Ao contrário de Alencar, o seu rival procura afinar-se às “novas idéias”. Por isso, a produção de *O Cabeleira* depara-se com o momento de busca por novos elementos nacionais, nova crítica e novos parâmetros para a criação literária, projetando a voz do pensamento nortista e sua vontade de ganhar visibilidade. Do ponto de vista histórico, a concentração do romancista nos anos setecentos de Pernambuco homenageia a fase áurea da economia açucareira do Norte no Brasil, antes da vinda da Família Real e do desenvolvimento da produção de café, no Sul. Com o intento de dar destaque à cana-de-açúcar, portanto, o autor confere dimensão mitológica a ela, como vegetação “abençoada” que acoberta o Cabeleira antes de ele ser encontrado pela volante policial (TÁVORA, 1973, p. 174). O herói da narrativa é, por fim, protegido pela folhagem da planta que reserva promessa de riqueza ao império e é capaz de adoçar, como “seio maternal”, os últimos instantes de um “filho da liberdade” antes da prisão (*idem, ibidem*, p.182). As trovas populares dão célebre testemunho da captura do bandido “no canavial”, onde “cada pé de cana/ era um pé de gente” (*idem, ibidem*, p.175)<sup>3</sup>.

O romance, afinal, promove uma campanha a favor do Norte como lugar privilegiado economicamente e como força centrípeta de brasilidade. Ciente de que a divulgação de idéias literárias e políticas só ganharia projeção nacional a partir da Corte, Franklin Távora lança o seu projeto estra-



tegicamente dois anos depois de ali se instalar, por meio do prefácio do romance primogênito de uma série que traria memórias, munções e tradições da sua região natal.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras/ ALB, 1999.
- [2] ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2002. 1ª ed.: 1865.
- [3] \_\_\_\_\_. “O Nosso cancioneiro”. In: *Obra completa*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. 1ª ed.: 1874.
- [4] \_\_\_\_\_. *O Sertanejo*. São Paulo: Melhoramentos, s/d, 6ª ed. 1ª ed.: 1875.
- [5] ALMEIDA, Maurício Gomes de. *Tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- [6] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices de Eudoro de Souza. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973, (Os Pensadores).
- [7] \_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.
- [8] BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Almas de lama e de aço: Lampeão e outros cangaceiros*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. 1ª ed.: 1928.
- [9] Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1881. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.
- [10] CANDIDO, Antonio. “A Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- [11] \_\_\_\_\_. *O Método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
- [12] CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- [13] DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- [14] EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- [15] FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- [16] GAMA, José Bernardo Fernandes. *Memórias históricas da província de Pernambuco*. Recife: Secretaria da Justiça/ Arquivo Público Estadual, 1977. 1ª ed.: 1828.
- [17] HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- [18] LIMA, Israel Souza. *Biobibliografia dos Patronos – Francisco Otaviano de Almeida Rosa e Franklin Távora*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- [19] MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Edel, 2005.
- [20] \_\_\_\_\_. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 1997.
- [21] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do cangaço*. São Paulo: Global, 1997.
- [22] ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes/Governo do Estado de Sergipe, 1977. Publicados entre 1879-1880, no periódico carioca *Revista Brasileira*.

- [23] \_\_\_\_\_. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil* (vols 1 e 2). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 1ª ed.: 1883.
- [24] \_\_\_\_\_. *Folclore brasileiro: contos populares do Brasil* (vol. 3). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 1ª ed.: 1885.
- [25] \_\_\_\_\_. *História da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902. 1ª ed.: 1888.
- [26] ROMÉRO, Sylvio. *O naturalismo em litteratura*. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1882.
- [27] SODRÉ, Néelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992.
- [28] SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- [29] TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973. 1ª ed.: 1876.
- [30] \_\_\_\_\_. *Cartas a Cincinato: estudos críticos de Semprônio sobre o Gaúcho e a Iracema*, obras de Sênio (J. de Alencar), 2.ª edição, com extratos de cartas de Cincinato e notas do autor. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872. Publicadas entre 1871-1872, no periódico carioca *Questões do Dia*.
- [31] \_\_\_\_\_. *Um Casamento no arrabalde: história do tempo em estilo de casa*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1903. 1ª ed.: 1869.
- [32] \_\_\_\_\_. “O Diário de Lázaro”. *Revista Brasileira*, tomo V, Rio de Janeiro, 1880.
- [33] \_\_\_\_\_. “Escriptores do Norte do Brazil”. In: *A Semana*, Rio de Janeiro, 1887.
- [34] \_\_\_\_\_. “Lendas e tradições populares do norte”. In: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, janeiro-junho de 1877.
- [35] \_\_\_\_\_. “Um Verso popular”. In: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 35, 1.º de dezembro de 1877.

---

<sup>1</sup> **Cristina BETIOLI RIBEIRO, Prof.ª Dr.ª**  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Departamento de Teoria e História Literária (DTL/IEL)  
E-mail: [crisbetioli@yahoo.com.br](mailto:crisbetioli@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> O experimentalismo científico da segunda metade do século XIX impulsionou pesquisas como as do italiano Cesare Lombroso (1835-1909), que na obra *O Homem criminoso* (1875), desenvolve a teoria dos “criminosos natos”. A hipótese da associação entre fisiologia e criminalidade pode ter influenciado a construção do personagem Joaquim Gomes, pai do Cabeleira, e do protagonista Lourenço (de *O Matuto e Lourenço*).

<sup>3</sup> Esses versos foram reaproveitados na tradição literária por Manuel Bandeira, no poema “Trem de ferro”, que por sua vez foi musicado por Villa Lobos e Tom Jobim.