

Observação e imaginação nas *Cartas a Cincinato*

Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins¹ (USP)

Resumo:

Constituídas por duas séries de estudos, respectivamente dedicadas a O gaúcho e a Iracema, de José de Alencar, as Cartas a Cincinato, de Franklin Távora, são consideradas pela historiografia literária como o marco inicial do declínio do romantismo no Brasil. O objetivo desta comunicação é analisar as críticas feitas por Távora, procurando perceber os novos papéis que ele atribui à observação da natureza e à imaginação no trabalho do romancista. Paralelamente, pretende-se colocar em destaque o diálogo estabelecido com as fontes que o embasaram, em particular com dois autores franceses do período, Philarète Chasles e Charles Lévêque.

Palavras-chave: Franklin Távora, José de Alencar, Philarète Chasles, Charles Lévêque, Romantismo.

Introdução

As *Cartas a Cincinato*, de Franklin Távora, foram publicadas no jornal *Questões do dia*, entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872, e reunidas em livro no mesmo ano. Editado pelo português José Feliciano de Castilho, o jornal havia surgido em agosto de 1871, no contexto dos debates travados sobre o projeto da lei do ventre livre, e tinha a finalidade de rebater os argumentos contrários à libertação dos filhos de escravos, levantados na câmara pelos membros da minoria do partido conservador, além de defender Dom Pedro II da acusação de interferir indevidamente nos negócios do Estado. Escrevendo com o pseudônimo de Cincinato, Feliciano de Castilho indicava na sua segunda carta quais eram "as duas questões da ordem do dia: poder pessoal e elemento servil" (CASTILHO, 1871, p. 30). Desde a primeira carta, Cincinato elegeu José de Alencar como seu principal interlocutor, convertendo as *Questões do dia* num verdadeiro libelo contra o escritor cearense.

Inicialmente restrito ao âmbito da política, o embate adquiriu feição literária quando Távora começou a enviar do Recife diversas cartas discutindo os romances de Alencar. Enquadrando-se no modelo dos artigos estampados nas *Questões do dia*, o crítico assumiu uma máscara romana e, sob o pseudônimo de Semprônio, transmitia ao amigo Cincinato suas impressões sobre o romancista. As *Cartas a Cincinato* dividem-se em duas séries: a primeira contém oito cartas sobre *O gaúcho*, publicadas entre 14 de setembro e 12 de outubro de 1871; a segunda é formada por 13 cartas sobre *Iracema*, publicadas entre 13 de dezembro de 1871 e 22 de fevereiro do ano seguinte.

Observação e imaginação

O eixo da argumentação desenvolvida por Franklin Távora nas *Cartas a Cincinato* é a idéia de Alencar ser um escritor de gabinete, que, por não ter observado as regiões e os tipos humanos representados em seus romances, abusou da imaginação e incorreu em diversos erros e impropriedades. Essa tese é enunciada com clareza na segunda carta da primeira série, mas reverbera ao longo do conjunto todo, direcionando o olhar do crítico sobre diversos aspectos dos romances analisados. Na carta referida acima, contrapondo a *O gaúcho* o modelo fornecido por Fenimore Cooper, Távora afirma:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem **imitar** senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo.

Não escrevia um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do *eu* e do *não eu*, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com exatidão daguerreotípica. (TÁVORA, 1872, p. 13)

Um pouco adiante, conclui:

[...] Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em freqüentes inexactidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela. (TÁVORA, 1872, p. 15)

Defendendo maior acuidade no estudo do universo representado no romance, Távora descreve o "gênio **criador**" (TÁVORA, 1872, p. 149) de uma perspectiva nitidamente negativa e propõe que, em vez de criar, cabe à imaginação reproduzir os elementos colhidos pela observação, conferindo-lhes novas cores e encantos:

Abusa-se da elasticidade de linguagem, quando se ousa falar de **inteligências criadoras**. Em definitiva não há criação; reproduzir, imitar, eis quanto nos cabe. Se Homero, Cervantes, Ariosto, Byron, tivessem vivido encerrados num ergástulo, o que teriam podido imaginar? Que criação teriam dado ao mundo?" Logo, a natureza em primeiro lugar, e depois, complexa e completa observação – eis os dois elementos, as duas possantes asas do gênio. (TÁVORA, 1872, p. 147)

A fonte da citação, não indicada nesse momento, são os *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIX^{ème} siècle*, de Philarète Chasles, uma das principais matrizes teóricas para a composição das *Cartas a Cincinnati*. Nesse livro, além de colher informações sobre a literatura norte-americana, utilizadas como contraponto a *O gaúcho*, Távora encontrou um conceito de imaginação que se adequava perfeitamente ao objetivo de questionar o romance alencariano. Para Philarète Chasles, a imaginação é "a memória idealizada" (CHASLES, s/d, p. 6); seu trabalho não se confunde com a criação de elementos novos, como se pode perceber a partir do fragmento citado por Távora, mas reside, tão-somente, na composição de imagens a partir de elementos colhidos pelos sentidos e armazenados na memória (CHASLES, s/d, p. 6-7). É com esse conceito, por assim dizer, composicional da imaginação, conceito que representa um recuo diante dos poderes criadores que os românticos haviam lhe atribuído, que Távora se debruça sobre *O gaúcho* e passa a censurar tudo que lhe parecia deturpar a realidade:

Admira-se, exalta-se a imaginação de J. de Alencar. Admirável é, não há dúvida; agora exaltável, isso é que não.

Deve-se festejar e aplaudir a imaginação que reproduz com encantos novos e novas vivacidades os grupos, os acidentes, as atitudes, as cenas da natureza; que faz esses grupos interessantes, esses acidentes pitorescos, essas atitudes graciosas, essas cenas animadas e felizes. Isto é imaginar, no uso rigoroso e didático da expressão. Daí vem que, quanto mais se apropria o escritor dos matizes variados da criação, ou das sensações e fenômenos da vida, e tanto mais fielmente os retrata ou reproduz, impregnados do cunho da sua pessoal idealização, tanto mais se diz ser ele **original**, tanto mais **gênio**. (TÁVORA, 1872, p. 147)

Para Távora, a função da imaginação é "reproduzir" os elementos observados, dotando-os de graça e vivacidade. Esse conceito de imaginação é uma das pedras de toque das *Cartas a Cincinnati* e se encontra em consonância com a mudança de rumo que os romancistas brasileiros desejavam imprimir ao seu trabalho no decênio de 1870, quando os elementos mais fortemente imaginativos do romantismo cediam espaço para um tipo de narrativa parcialmente norteados pela observação.

Na base do raciocínio desenvolvido ao longo das *Cartas a Cincinnati* percebe-se a compreensão da arte literária como imitação, finalidade passível de ser obtida por meio de três fontes: em primeiro lugar, pela observação direta do modelo ou, na sua ausência, pelo estudo da história; em segundo lugar, pelo conhecimento da tradição literária; e por último, mas não menos importante, pelo concurso da verdadeira imaginação, que, como se viu, forma imagens lastreadas pela memória. O caráter imitativo que a arte assume para Távora é evidenciado pelo uso das metáforas do daguerreótipo e da fotografia, análogos modernos dos antigos símiles do espelho e da pintura.

Ao lado desse conceito de imaginação, o fundamental para o entendimento da doutrina crítica de Távora, doutrina que não apenas embasou sua análise do romance alencariano, mas também orientou sua própria produção ficcional, é que, para ele, a ênfase na imitação e na observação do modelo não exclui a idealização do trabalho do romancista. Nas cartas quatro, cinco e seis da série dedicada ao estudo de *Iracema*, Távora polemiza com Pinheiro Chagas, que havia escrito um artigo sobre esse romance, no qual apontava Alencar como o grande realizador da literatura nacional, colocando-o acima de Gonçalves Dias.² Segundo o crítico português, Dias e Magalhães haviam reconhecido a natureza americana como manancial da poesia autenticamente brasileira, contudo, receosos de macular suas penas nessa fonte selvagem, não conseguiram extrair dela os seus mais ricos tesouros, efeito logrado apenas pela *Iracema*, de Alencar. Para rebater essa avaliação, Távora desenvolve uma longa argumentação, ao final da qual defende a tese de que a finalidade da arte não é produzir um levantamento completo de tudo que existe na natureza, mas separar o "belo" do "grotesco", de modo a suprimir os aspectos desagradáveis e selecionar apenas os elementos aptos a proporcionar prazer: "Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza" (TÁVORA, 1872, p. 214-215). Assim, mesmo exigindo maior atenção ao modelo, Távora acredita que, em vez de se ater às rudezas e imperfeições da natureza, o trabalho do poeta é depurar os dados colhidos pela observação, de maneira a obter uma imagem ideal.

Ao chegar a esse ponto da sua argumentação, o crítico contrapõe duas visões divergentes sobre a arte: uma que a compreende como imitação da natureza; outra, que a concebe como interpretação da natureza. Infelizmente, Távora não desenvolve a análise da questão, restringindo-se a declarar:

Mas o que ainda ninguém se lembrou de pôr em dúvida é que, ou interpretando-a, ou imitando-a, o artista se dirige sempre ao alvo de beleza ideal, que debalde se procuraria nessa lenda sertaneja [*Iracema*], mais parecida com um catálogo de zoologia e de botânica cearense, do que com uma obra de arte.

Li um precioso livro, intitulado – *A ciência do belo* – por Lévêque [...]. Nunca mais me esqueci de um pedacito que lá vem, concebido nestes termos: "Se o romancista não é senão o arrolador (*greffier*) da vida de todos os dias, quero antes a vida em si mesma, que é viva, e onde me não demorarei com a vista senão sobre o que me interessar". (TÁVORA, 1872, p. 215)

O pequeno espaço ocupado pela citação do texto de Lévêque, professor de filosofia grega e latina no Collège de France, não dá idéia da imensa importância que o seu livro teve para formação do pensamento de Franklin Távora. *La science du beau* é um extenso manual de estética, redigido em dois tomos e abarcando todas as artes que despertavam a atenção dos teóricos do século XIX: arquitetura e jardinagem, escultura e pintura, música e dança, poesia e eloquência. A oposição entre as diferentes concepções de arte, proposta por Távora na passagem das *Cartas a Cincinnati* mencionada anteriormente, é tomada do livro de Lévêque, para quem a arte não é uma imitação da natureza, mas uma "interpretação da bela alma ou da bela força, por meio de formas ideais" (LÉVÊQUE, 1862, II, p. 8). Além dessa concepção da arte como interpretação, o que torna o livro de Lévêque importante para compreensão do pensamento de Franklin Távora é sua discussão sobre o romance.

Segundo Lévêque, apesar de ser escrito em prosa e de se distinguir dos demais gêneros poéticos, o romance também deveria visar ao ideal, caso contrário não poderia interessar o leitor (LÉVÊQUE, 1862, II, p. 207). É no contexto dessa discussão que se insere o fragmento citado por Távora como argumento de autoridade para sustentar sua proposição de que, ao contrário do que ocorre na *Iracema*, o romancista não deveria imitar servilmente tudo que encontrasse na natureza, mas separar o belo do grotesco. Ao analisar o romance como gênero, Lévêque o considera como uma "obra de imaginação e de arte" e o inclui na "classe das composições poéticas":

Ora, a poesia, como a arte, da qual ela representa a forma mais elevada, é a interpretação bela da bela natureza. Consequentemente, quer ele consinta ou não, o romance deve exprimir a natureza, sem dúvida, mas a natureza ideal ainda mais que a natureza real e ordinária. (LÉVÊQUE, 1862, II, p. 263)

Em decorrência desse princípio, define o romance como

a narrativa desenvolvida de uma ação real ou imaginária, histórica ou não, na qual os eventos caminham com ordem em direção a um fim determinado e na qual os caracteres, ainda que vivos e naturais, ainda que mais próximos da realidade do que em todos os outros gêneros poéticos, são, não obstante, elevados pelo ideal e pelo estilo [...] (LÉVÊQUE, 1862, II, p. 263).

Em consonância com os ensinamentos do professor francês, Távora considerava que o romancista deveria buscar a "beleza ideal" e, como se viu, repreendeu Alencar por não ter sabido interpretar a natureza, transformando sua *Iracema* numa obra "mais parecida com um catálogo de zoologia e de botânica cearense, do que com uma obra de arte" (TÁVORA, 1872, p. 215). Assim, a defesa da "exatidão daguerreotípica" não implica a pretensão de abarcar a realidade em todos os seus detalhes, mas em compor um quadro ideal, e Alencar é censurado tanto por não ter observado a natureza quanto por reproduzir seus aspectos inconvenientes. Além disso, fiel a uma visão tradicional do romance, Távora considerava que o gênero tinha finalidade edificante, cabendo ao autor educar e moralizar o público:

Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizadora; que moraliza, educa, forma o sentimento pelas lições e pelas advertências; que até certo ponto acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance **íntimo**, **histórico**, de **costumes**, e até o **realista**, ainda que este me não pareça característico dos tempos que correm.

Em uma palavra prefiro o romance **verossímil**, **possível**, quero "o homem junto das coisas" definição da arte por Bacon. (TÁVORA, 1982, p. 98-99)

Assim, seja por seu caráter idealizante, seja pela sua finalidade moralizadora, Távora, apesar de clamar pela fidelidade à observação, rejeita os elementos do romance alencariano que lhe parecem ferir esses pressupostos do gênero. Como observa Antonio Candido, foram justamente as desarmonias da natureza representadas na obra do romancista ("a bofetada de *Diva*, o pé grande de *A pata da gazela*, as cenas desagradáveis do cretino de *Til*") que mais repugnaram o crítico (CANDIDO, 1981, p. 366-67). O que me parece importante reter é que não há contradição no raciocínio de Távora, que concebe o romance como amálgama de observação e idealização, formando um painel que servisse de exemplo ao leitor. A finalidade do daguerreótipo não é, portanto, captar a natureza em todos os seus detalhes, mesmo os mais grosseiros e repulsivos, mas, por meio de um criterioso trabalho de seleção, depurar a beleza das imperfeições do mundo real para, a seguir, compor um quadro ideal, apto a educar e moralizar o público.

Coerentemente com a idéia de que o escritor deveria conciliar imitação e imaginação, Franklin Távora admitia a fantasia e o maravilhoso no romance, exigindo, entretanto, que o livro se mantivesse todo o tempo nessa chave; o que lhe parecia inaceitável era a mistura dos gêneros, a inclusão de elementos fantásticos numa narrativa de costumes, como, a seu ver, ocorria em *O gaúcho*. A leitura das *Cartas a Cincinato* deixa perceber que ele considerava a classificação quanto ao gênero crucial para a correta avaliação de uma obra. Já na primeira carta, ao iniciar a leitura de *O gaúcho*, pondera se deveria classificá-lo como romance de costumes ou de fantasia, e afirma que, em qualquer das duas modalidades, era mal realizado: como exemplo da primeira, a ausência do trabalho de observação acarretava a distorção da realidade representada, tornando-o "desnaturado, falsíssimo, apócrifo"; como modelo da segunda, indicaria uma fantasia triste e corrompida (TÁVORA, 1872, p. 7). Seguindo um plano de estudo apresentado na segunda carta, Franklin Távora dedica as cartas três a oito da primeira série à análise de *O gaúcho* considerado como um

romance de costumes. No final da oitava carta da primeira série, depois de discutir rapidamente se o livro poderia ser tomado como romance de fantasia, conclui:

Mas o *Gaúcho* não é um romance de fantasia, nem pensa em tal, desde que localiza sua ação num teatro verdadeiro, e nela pretende oferecer a fotografia dos costumes de uma sociedade conhecida e contemporânea, dando às pessoas e às coisas seus próprios nomes.

O *Gaúcho* pretendia ser de costumes, mas depravou-se na aberração. (TÁVORA, 1872, p. 99)

Para Távora, as descrições dos cavalos n'*O gaúcho*, especialmente quando apontam para sua inteligência, sensibilidade e capacidade de compreender a linguagem de Manuel Canho, representam um elemento fantástico que quebra o decoro devido ao romance de costumes e produz "aberração".

Apesar de não ser enunciado em momento nenhum, o conceito de decoro é altamente operacional na leitura que Távora faz dos romances alencarianos e pode ser percebido em diversas passagens das *Cartas a Cincinato*, como, por exemplo, na análise da fala dos índios de *Iracema*, cujo excesso de ornamentos lhe parece impróprio tanto da linguagem selvagem, quanto do gênero épico:

[...] O estilo [de *Iracema*] em geral peca por inchado, por alambicado. As imagens sucedem-se, atropelam-se. Há um esbanjamento de imaginação, que, desde a primeira vista, se nota que está muito longe de aproximar-se da verdade; para que os personagens pudessem falar assim, nessa perene figura, fora preciso supor neles o talento, e talvez a cultura do próprio autor, tão custoso e trabalhado se conhece ter sido aquele arranjo ostentoso. (TÁVORA, 1872, p. 170)

Em outra passagem, afirma:

Há um grande erro de forma na obra do Sr. Alencar: Essa linguagem, sempre figurada, que ele põe a cada instante na boca dos bárbaros, como se fossem todos poetas.

Está enganado; o uso, que faziam dos tropos, era determinado tão somente pela necessidade, quando tinham de exprimir as idéias abstratas, para as quais lhes faltavam termos. Fora disso, o seu modo de exprimir havia de ser grosseiro, rústico e simples, porque a mais lhes não permitia subir o estado de embrutecimento intelectual e moral, em que o seu espírito jazia imerso. É o que dizem todos os autores. (TÁVORA, 1872, p. 250)

Mesmo que Távora não cite os autores em que está se baseando, é evidente que ele manifesta uma concepção da língua primitiva em consonância com as idéias expostas por Hugh Blair nas *Lectures on rhetoric and belles lettres* e retomadas pelos manuais oitocentistas de retórica e poética utilizados como livros de ensino de literatura nas escolas brasileiras.

A permanência dos conceitos de gênero, verossimilhança e decoro como balizas da crítica permite aproximar as *Cartas a Cincinato* de outros textos do período que mantiveram um diálogo intenso com a retórica oitocentista, especialmente com as *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* (1856), de José de Alencar. De fato, há tantos pontos de contato entre as críticas de Távora e as de Alencar, que Antonio Candido aponta um "caráter simétrico" nelas: "o tipo de argumento é o mesmo, são paralelas as injustiças e os excessos" (CANDIDO, 1981, p. 367). O próprio Távora, que em mais de uma passagem se refere aos folhetins sobre o poema de Magalhães, já sugeria a aproximação e, para defender-se dos que o acusavam de "iconoclasta de imagens da terra", respondia: "não faço mais do que seguir o edificante exemplo de J. de Alencar" (TÁVORA, 1872, p. 134-135). Como Alencar fizera com Magalhães, Távora o acusa agora de não compreender o significado da verdadeira poesia nacional; de deturpar a linguagem, as crenças e a história dos

índios; de desrespeitar o decoro épico e de não ter pulso para se elevar ao nível de grandiosidade conveniente ao gênero; de não se colocar à altura da tradição indianista, que remontaria a Basílio da Gama e Santa Rita Durão, atingindo o apogeu com Gonçalves Dias.

A par desses pontos de semelhança, a grande novidade das *Cartas a Cincinato* é a já aludida exigência de observação e pesquisa documental, paradigma que deveria orientar o escritor na produção do romance de costumes. Na avaliação de Távora, a causa da decadência literária de Alencar, iniciada em *Iracema* e confirmada em *O gaúcho*, seria o desejo de originalidade:

Ao passo porém que Cooper daguerreotipa a natureza, Sênio, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação; despreza a fonte, onde muita gente tem bebido, mas que é inesgotável, e onde há muito licor intacto. Para *Sênio* a verdade, dita por muitos, perde o encanto. Ele não há de escrever pelo ramerrão; fora rebaixar-se. É preciso dar coisa nova, e eis surge o monstro repugnante e desprezível. (TÁVORA, 1872, p. 14)

Perceptível em todos os aspectos da obra de José de Alencar, essa vontade de inovar o levaria a criar uma língua e uma natureza fictícias, inadequadas a uma literatura que se pretende nacional e desviante da tradição que nos foi legada:

É o chefe da literatura brasileira, um **gênio** talvez, porque cria a torto e a direito, seja o que for, não importa o que; cria visões, cria disformidades, cria uma linguagem nova; cria vocábulos, velhos, encanecidos! (TÁVORA, 1872, p. 145)

Note-se que, num sinal inequívoco da mudança de rumos que então se operava, os conceitos de originalidade, gênio e imaginação, estandartes da revolução romântica, aparecem nas *Cartas a Cincinato* revestidos de um matiz nitidamente pejorativo. Nesse sentido, vale lembrar a avaliação de Antonio Candido, que considera a crítica de Távora como um "verdadeiro manifesto contra os aspectos mais arbitrários do idealismo romântico, a favor da fidelidade documentária e da orientação social definida" (CANDIDO, 1981, p. 295). Para José Maurício Gomes de Almeida,

o que há de novo [nas *Cartas a Cincinato*] é a desqualificação da imaginação como princípio maior da atividade criadora: o simples uso da palavra **imaginação**, aplicada a um escritor, com intenção de **censura**, já é de si algo inusitado (ALMEIDA, 1999, p. 85).

A exigência de fidelidade ao real acarreta uma mudança importante no conceito de verossimilhança. Enquanto Alencar a compreendia como coerência interna, visando sempre à adequação às regras dos diferentes gêneros, Franklin Távora, apesar de admitir o romance de fantasia, deixa perceber uma visão do verossímil como conformidade à realidade externa ou à informação histórica. Para ele, o trabalho do crítico é uma espécie de caçada ou colheita dos erros semeados numa obra. Para alcançar esse intuito, parafraseia diversas passagens de *O gaúcho* e de *Iracema*, procurando sempre ressaltar seus erros e imprecisões, contrapondo, ao primeiro, informações de viajantes que observaram o pampa, e ao segundo, dados históricos diferentes dos apresentados por Alencar. No caso de *Iracema*, sempre que percebe alguma divergência entre o romance e os historiadores por ele consultados, tacha-o de "inverossímil", defeito que seria agravado pelo fato de esses erros ocorrerem não apenas no enredo, como também "**fora da ficção**", nas notas e no "**argumento histórico**", o que impediria que fossem desculpados pela licença que os escritores têm de cair em "anacronismo" (TÁVORA, 1872, p. 316).

Ironicamente, o trabalho alencariano de pesquisa e embasamento histórico, levado a cabo nos diversos paratextos com que cercou suas narrativas, acabou servindo de argumento contra ele, uma vez que indicaria o desejo de erigir o romance sobre a verdade documental. Ao falar da composição de *O jesuíta*, drama histórico encomendado por João Caetano para uma festa de celebração da Independência do país, Alencar defende que o trabalho poético deve conjugar a imaginação e o estudo da história, cabendo à primeira recriar os elementos ainda não esclarecidos pela segunda,

mantendo-se, entretanto, fiel ao gênio da época. A mesma preocupação em erigir a narrativa sobre acontecimentos hauridos na crônica, transformando-os por intermédio da imaginação, de maneira a convertê-los em símbolos nacionais, manifesta-se no romance alencariano. É justamente essa pretensão de recriar o passado que Franklin Távora contesta, chegando mesmo a acusá-lo de querer "fazer uma nova história": "Temos, pois, este grande serviço mais a agradecer ao Sr. Alencar: o ir explicando e completando **por serdes vós quem sois** a história pátria, no que ela tiver de duvidoso ou pouco preciso. Faz muito bem" (TÁVORA, 1872, p. 195).

Palavras finais

A crítica e a historiografia literária brasileiras consideram as *Cartas a Cincinato* como um documento indicativo das mudanças estéticas que se operavam no decênio de 1870, quando o paradigma romântico começava a recuar frente à montante cientificista que animava a nova geração. Nesse contexto, Antonio Candido avalia que as críticas de Távora

representam o início da fase final do romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente (CANDIDO, 1981, p. 366).

Argumentando no mesmo sentido, Wilson Martins considera que as *Cartas a Cincinato* "são um documento expressivo do choque de gerações em 1871-1872, na medida mesmo em que contestavam o patriarcado literário de Alencar" (MARTINS, 1977, p. 370). Por fim, para citar apenas mais um exemplo, José Maurício Gomes de Almeida afirma que os textos críticos de Távora assinalam o "início do caminho que leva do pleno domínio da imaginação romântica à observação cientificista dos naturalistas" (ALMEIDA, 1999, p. 85).

Nascido no Ceará, em 13 de janeiro de 1842, Franklin Távora estudou no Recife, num momento em que as idéias positivistas se tornavam foco de interesse dos jovens escritores. Cláudio Aguiar, na biografia que escreveu do autor, refere-se às transformações modernizadoras do pensamento e do ensino ocorridas na faculdade de Direito na época em que ele a frequentou e aponta os professores de quem foi aluno. Sua presença no Recife nesse período poderia sugerir a hipótese de que as *Cartas a Cincinato* eram pautadas pelo positivismo ascendente, e Clóvis Bevilacqua, em *Esboços e fragmentos*, menciona o nome de Távora em meio ao grupo positivista (*apud* CANDIDO, 2006, p. 48). Contudo, numa carta dirigida a José Veríssimo, o próprio escritor aponta sua distância com relação ao positivismo: "Eu não sou verdadeiramente um positivista; mas tudo me diz que para lá me encaminho, e folgo de ver que é o primeiro colega a promover aí o desenvolvimento da filosofia positiva, segundo Littré" (*apud* RIBEIRO, 2008, p. 85-86).

Essa carta foi escrita em 8 de janeiro de 1882, depois da publicação dos romances que compõem a Literatura do Norte e apenas seis anos antes da morte de Távora, ocorrida em 1888. Isso significa que, se de fato chegou a aproximar-se do pensamento de Littré, esse movimento não pôde refletir-se na sua produção ficcional. A análise da argumentação e das fontes teóricas citadas nas *Cartas a Cincinato* também leva ao questionamento da influência do positivismo sobre o autor. Quanto à argumentação, se, por um lado, não há dúvidas de que as críticas a Alencar possuem elementos nitidamente anti-românticos, por outro, as *Cartas* permanecem fiéis a uma idéia bastante tradicional do romance, concebido como gênero edificante, que visa à beleza ideal e à educação dos leitores. Em alguns aspectos, como a questão da mistura de gêneros e a liberdade no uso de neologismos, a posição de Távora representa um verdadeiro recuo com relação aos elementos mais inovadores do romance alencariano. Por esse motivo, deixando de lado qualquer idéia teleológica de progresso ou evolução, pode-se afirmar que, apesar de mais jovem e politicamente progressista, Franklin Távora era esteticamente conservador; o oposto de Alencar, que era politicamente conservador, mas esteticamente revolucionário. O próprio Távora percebe o descompasso: "O Sr.

Alencar parece ter a paixão de demolir. Basta pertencer ao passado para provocar as suas iras; basta ser venerando para levá-lo ao sacrilégio. Que índole! Que natureza! E chama-se àquilo **conservador!**" (TÁVORA, 1872, p. 256).

Quanto às fontes teóricas consultadas por Távora, suas principais referências encontram-se no espectro da crítica de viés ainda romântico e da filosofia idealista. Como vimos, é o conceito de imaginação, tomado de Philarète Chasles, e a caracterização do romance como gênero, encontrada no tratado de Charles Lévêque, que fornecem a base do seu raciocínio. No tocante às informações sobre a história e os costumes indígenas, sua principal fonte é *O Brasil e a Oceania*, de Gonçalves Dias, de onde retira inúmeras citações, não apenas do próprio Dias, como também de outros autores compilados por ele. De forma muito significativa, não há nas *Cartas a Cincinato* nenhuma menção direta a Taine. Apesar dessa ausência nominal, a idéia de que a produção literária de Alencar se divide em duas fases (uma de criação, com *O guarani* e os primeiros romances, a outra de decadência, iniciada com *Iracema* e atingindo o fundo do poço com *O gaúcho*) é de evidente matriz tainiana. A percepção de que a vida de todo artista pode ser dividida em dois momentos é apresentada em *La philosophie de l'art*, mas, dado o prestígio do crítico francês e a grande difusão do seu pensamento no século XIX, a simples menção dessas fases não é suficiente para que se possa afirmar que Távora leu o livro, cujos conceitos ele pode ter conhecido por meio de outros autores.

Para terminar esta comunicação, resta dizer que a polêmica com José de Alencar marcou indelevelmente a imagem de Franklin Távora e, em certa medida, parece ter condicionado a recepção dos seus romances. Já Sílvia Romero afirmava que "as cartas [...] têm valor literário; mas foi um erro da parte do romancista d'*O matuto* o haver se juntado ao intrigante português" (ROMERO, 1960, p. 1603). Repetindo a mesma opinião, José Veríssimo considerava que "essa obra [...], aliás apreciável como crítica e como estilo, era uma má ação" (VERÍSSIMO, 1954, p. 268-269), e concluía com uma avaliação que se tornaria um lugar-comum sobre o escritor: "nem ao cabo a sua literatura diferia notavelmente da de Alencar, senão por lhe ser inferior" (VERÍSSIMO, 1954, p. 269). Para comprovar a má vontade da crítica do século XX com relação a Franklin Távora, basta dizer que uma historiadora do porte de Lúcia Miguel Pereira não hesitou em referir-se a ele como "o detrator de José de Alencar" (PEREIRA, s/d, p. 103). Independentemente de qualquer consideração sobre o valor dos romances de Távora, não é boa conduta crítica analisar uma obra de uma perspectiva tão marcada. Távora não é o detrator de Alencar; é um crítico contundente, por vezes injusto, mas, em todo caso, um escritor que explora habilmente a polêmica como meio de conquistar a atenção dos letrados e de se autopromover, assim como era comum no período e assim como o próprio Alencar fez ao longo da sua vida toda. Nesse sentido, é preciso reler as *Cartas a Cincinato* e a produção ficcional de Távora, subtraindo-as do campo das preferências do presente e inserindo-as no interessante debate literário travado no momento da sua produção.

Referências bibliográficas

- [1] ALENCAR, José de. Cartas sobre "A confederação dos tamoios". In: CASTELLO, José Aderaldo (org.) *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. SP: FFCL/USP, 1953.
- [2] _____. O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Ed. Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978.
- [3] ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. RJ: Topbooks, 1999.
- [4] BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829.
- [5] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. BH: Itatiaia, 1981.
- [6] _____. *O método crítico de Sílvia Romero*. SP: Ouro sobre Azul, 2006.
- [7] CASTILHO, José Feliciano de. *Questões do dia*. 3 Tomos. RJ: Tipografia Imparcial, 1871.

- [8] CHAGAS, Pinheiro. "Literatura Brasileira. José de Alencar". In: ALENCAR, José de. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.
- [9] CHASLES, Philarète. *Études sur la littérature et les moeurs des Anglo-Américains au XIX^{ème} siècle*. Paris: Amyot, s/d.
- [10] DIAS, Gonçalves. *O Brasil e a Oceania*. Obras póstumas de A. Gonçalves Dias. RJ: Garnier, s/d.
- [11] LÉVÊQUE, Charles. *La science du beau*. Paris: Auguste Durand, 1862.
- [12] MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. V. 3. SP: Cultrix/EdUSP, 1977.
- [13] PEREIRA, Lúcia Miguel. "Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olympio." In: HOLLANDA, Aurélio Buarque de (org.). *O romance brasileiro*. RJ: O Cruzeiro, s/d.
- [14] RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Tese de doutorado. Campinas. IEL/Unicamp, 2008.
- [15] TAINE, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1985.
- [16] TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872.

Autor(es)

¹ **Eduardo Vieira MARTINS, Prof. Dr.**

Univerdidade de São Paulo (USP)

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

E-mail: eduardovm@usp.br

² CHAGAS, P. "Literatura Brasileira. José de Alencar". In: ALENCAR, J. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.