

## FRANKLIN TÁVORA, O ROMANCE E O NORTE

Eduardo Vieira MARTINS<sup>1</sup>

Resumo: Em 1876, Franklin Távora deu início à publicação de um conjunto de trabalhos que comporiam o que ele chamou de "literatura do Norte", constituída por *O cabeleira* (1876), *O matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), aos quais acrescentou *Um casamento no arrabalde* (1881), originalmente publicado em 1869. Formulado no prefácio de *O cabeleira*, o projeto retomava algumas teses expostas nas *Cartas a Cincinato* (1871-1872), um conjunto de estudos no qual polemizava com José de Alencar. Segundo Távora, Alencar era um escritor de gabinete, que, por não ter observado as regiões e os tipos humanos representados em seus romances, abusou da imaginação e cometeu diversos erros e impropriedades. Contrapondo-se à perspectiva alencariana, Távora defendia que o trabalho do romancista deveria se basear na observação da natureza, mas também envolveria um processo de separação do belo e do grotesco, visando compor um quadro ideal, capaz de moralizar o leitor. Partindo da análise das idéias expostas no prefácio a *O cabeleira* e nas *Cartas a Cincinato*, esta comunicação tem por objetivo discutir o conceito de romance em Franklin Távora e verificar a caracterização do espaço sertanejo desenvolvida em *O cabeleira*.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; regionalismo; sertão.

A página de rosto da primeira edição de *O cabeleira*, de Franklin Távora, datada de 1876, trazia uma indicação que o diferenciava de outros livros do período. Em vez de classificá-lo como "Romance brasileiro", como Alencar fez com suas narrativas, o livro inaugurava uma nova rubrica: "Literatura do Norte".<sup>2</sup> O motivo da escolha era explicado na carta de abertura do romance, que talvez seja o texto de Távora mais conhecido pelos leitores de hoje, uma vez que é interpretado por historiadores e críticos da literatura como um antecedente dos manifestos regionalistas do século XX.<sup>3</sup> Dirigindo-se a um interlocutor referido apenas como "Meu amigo", Távora afirma que

---

<sup>1</sup> USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP 05508-900, São Paulo, SP. Email: eduardovm@usp.br.

<sup>2</sup> A página de rosto traz as seguintes informações: Litteratura do Norte // Primeiro Livro // O CABELLEIRA // Historia Pernambucana // por // Franklin Távora // Rio de Janeiro // Typografia Nacional // 1876

<sup>3</sup> Gomes de Almeida, por exemplo, refere-se a ele como "o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira" (1999, p. 91).

*O cabeleira* e os livros que pretendia escrever depois dele iriam enfocar as províncias do Norte: Pernambuco, Pará, Amazonas e Ceará. Segundo ele, a finalidade desses “estudos” era “mostrar aos que não a conheciam, ou por falso juízo a desprezavam, a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais” (1998, p. 10). O argumento central de Távora é o seguinte:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.

A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão. (1998, p. 13)

A conclusão é que “Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro” (1998, p. 14-5). Assim, em oposição à “literatura austral”, Távora conclama os escritores do Norte a criarem a “literatura setentrional”, da qual *O cabeleira* é apresentado como um primeiro ensaio.

É impossível ler o prefácio de *O cabeleira* sem se lembrar de “Bênção Paterna”, o prefácio de *Sonhos d'ouro*, no qual Alencar relia sua obra e a organizava como um vasto painel da vida nacional, fixada em seus diferentes espaços e momentos históricos, abarcando desde os primeiros contatos entre o colonizador e a nova terra até a vida contemporânea e europeizada da corte. Segundo Alencar, *O gaúcho*, *Til* e *O tronco do ipê* eram ambientados em regiões que, por se conservarem resguardadas da influência estrangeira, mantinham usos e costumes tradicionais e genuinamente brasileiros:

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado. (s/d, p. 10)

Como se vê, o motivo que levou os dois romancistas a valorizar o interior é o mesmo: o caráter recôndito desse espaço resguarda-o da influência estrangeira sentida na corte e converte-o num vestígio do passado, numa espécie de repositório privilegiado das tradições genuinamente nacionais, conservadas na sua pureza original. Contudo, diferentemente de Alencar, para quem até mesmo na corte existiriam esses recantos infensos à contaminação estrangeira, Távora limita sua localização ao Norte (englobando o que hoje chamamos de Nordeste). Segundo Antonio Candido, “o nacionalismo romântico [...] se transformou [...] num regionalismo literário [...] bem ilustrado por Franklin Távora” (1981, p. 298). Sua atitude foi interpretada pela historiografia literária como uma resposta ao declínio daquela região e ao deslocamento do eixo econômico para o Sul do país (ver CANDIDO, 1981, p. 299; LEITE, 1994, p. 671 e ALMEIDA, 1999, p. 93).

Se indagarmos pelas fontes que embasaram o programa de criação de uma literatura do Norte, parece que elas remontam menos às teorias científicas que foram difundidas no país a partir de meados do século XIX do que à reminiscência de Mme de Staël, escritora referida duas vezes no prefácio (TÁVORA, 1998, p. 9 e 10). Apesar de Távora não mencionar nominalmente *Da literatura*, pode-se aproximar a carta-prefácio de *O cabeleira* ao famoso capítulo no qual Mme de Staël propõe a existência de dois hemisférios literários na Europa: à literatura do Sul, clássica, iluminada pela luz clara do Mediterrâneo e que lançava suas raízes na antiguidade greco-romana, ela opõe a literatura do Norte, romântica, marcada pelas brumas da Escócia e da Alemanha, cujas raízes remontavam, não à Antiguidade, mas à Idade Média e ao universo da cavalaria (1987, p. 100). O que parece sugestivo é o fato de Mme de Staël pensar a literatura como uma espécie de organismo vivo, conformado pelo ambiente geográfico e cultural onde floresce, concepção que também se encontra no horizonte de Távora.

Ressalte-se ainda que o projeto literário iniciado com *O cabeleira* é um desenvolvimento lógico e conseqüente de algumas das principais teses apresentadas por Franklin Távora cinco anos antes, nas *Cartas a Cincinato*. Originalmente 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, as cartas eram compostas por duas séries de artigos, dedicadas, respectivamente, à análise de *O gaúcho* e de *Iracema*. O eixo da argumentação desenvolvida por Franklin Távora 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 inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela. (TÁVORA, 1872, p. 15)

Ao romance alencariano, tributário da imaginação, Távora contrapõe a exigência de observação do espaço e dos tipos humanos representados na narrativa. Na base do raciocínio desenvolvido ao longo das *Cartas a Cincinato* 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, segundo Philarète Chasles, crítico citado por Távora em diversas passagens das cartas, não deveria criar coisas novas, mas conferir novos encantos aos elementos colhidos pelos sentidos e armazenados na 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.

O fundamental para o entendimento da doutrina crítica exposta por Távora nas *Cartas a Cincinato* é que, para ele, a ênfase na imitação e na observação do modelo não exclui a idealização do trabalho do romancista. Isso é possível porque 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 de balde 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)

*La science du beau* foi uma leitura essencial para que Távora formulasse seu conceito de 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). 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)

Seguindo os ensinamentos do professor francês, Távora considerava que o romancista deveria buscar a "beleza ideal" e 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, cabendo ao artista compor um quadro ideal: dessa perspectiva, 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, devendo educar 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)

Foi a partir dessa concepção que Franklin Távora analisou o trabalho de José de Alencar, e, posteriormente, escreveu romances que, se por um lado deveriam ser calcados na observação de um espaço geográfico e de tipos humanos específicos, por outro não deveriam perder de vista o ideal, configurando-se como instrumento de instrução e de moralização do leitor.

Em conformidade com os princípios expostos nas *Cartas a Cincinato*, Távora ambientou suas narrativas numa região bem conhecida por ele, como se pode perceber já em *O cabeleira*, seu primeiro ensaio de literatura do Norte. O romance conta a história de José Gomes (cujos cabelos longos lhe valem a alcunha do título), um bandido que no século XVIII aterrorizou a província de Pernambuco, ao lado de seu pai e de um bando de malfeitores. Apresentada na carta-prefácio como “um tímido ensaio de romance histórico” (1998, p. 13), a narrativa se baseia num pequeno relato sobre o bandido, contido nas *Memórias históricas da província de Pernambuco*, de Fernandes Gama, que Távora ciosamente reproduz na carta que fecha o romance. Além dessa fonte, o romancista também utiliza informações colhidas no cancionário popular, que ora aparece citado em notas de rodapé, ora é inserido no corpo da narrativa, declamado pelos personagens ou pelo próprio narrador. Já na abertura, são indicadas as matrizes do relato: “a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição” (1998, p. 17).

O apego às fontes e a necessidade de expô-las constantemente ao leitor decorrem da exigência de observação da realidade representada no romance, que, como vimos anteriormente, havia sido defendida por Távora nas *Cartas a Cincinnati*. Ao criticar *Iracema*, Távora tachava de inverossímeis todas as informações que contrariavam os historiadores consultados por ele. Em *O cabeleira*, visando a suprir essa deficiência do romance alencariano, são feitas inúmeras digressões históricas, mencionando datas, personagens e fatos, por vezes totalmente alheios ao enredo, com a finalidade única de estabelecer o caráter do narrador como alguém que conhece a história e, assim, atestar a veracidade do relato. Depois da tentativa de assalto ao Recife, por exemplo, ao narrar a fuga dos criminosos numa canoa, o narrador interrompe a ação para esclarecer a origem de um forte:

Em pouco tempo, contornando o palácio do governador, e deixando à direita o forte *Waerdenburch*, construído em 1631 nas Salinas, hoje Santo Amaro, pelos holandeses que lhe deram esta denominação para honrarem o seu general Diederik van Waerdenburch, seguiu no rumo sul, rompendo, por entre ilhas de mangues, a escuridão e as águas. (1998, p. 24)

Em diversas passagens, menos do que reforçar a verossimilhança do romance, o efeito dessas digressões é quebrar a unidade da ação. Como o narrador cita muitas datas e acontecimentos históricos, o leitor por vezes perde a clareza da marcação temporal: a ação do romance se passa entre dezembro de 1773, data da primeira façanha narrada (a tentativa de assalto ao Recife), e 1776, ano da execução de José Gomes e dos seus comparsas. As cenas da infância do Cabeleira dilatam o tempo focado, mas a maior parte da ação se concentra num único ano, 1776: do capítulo III até o final.

As andanças do Cabeleira o levam a percorrer a província de Pernambuco, passando por pequenas vilas e pela cidade do Recife, mas o seu reduto principal é o sertão, o vasto espaço da coragem e da aventura, apresentado no romance como abrigo de malfeitores. Ao ambientar *O cabeleira* no sertão, Távora se alinha a outros escritores



do período que se voltavam para esse espaço: em 1876, já haviam sido publicados *O ermitão de Muquém* e *O índio Afonso*, de Bernardo Guimarães; *A retirada da Laguna*, *Cenas de viagem* e *Inocência*, do Visconde de Taunay; *O gaúcho* e *O sertanejo*, de José de Alencar, todos eles desenvolvidos no espaço sertanejo. Como se vê pela lista desses romances, no século XIX o termo sertão tinha um sentido um pouco diferente do que lhe é usualmente atribuído hoje, quando é mais comumente aplicado às zonas semi-áridas do Nordeste. Naquele momento, a palavra abarcava diversas áreas do interior do país, tanto da província de São Paulo quanto de Minas, Mato Grosso ou Goiás. Como explica o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire,

o nome Sertão ou Deserto não designa uma divisão política do território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população (1975, p. 307).

Numa nota de rodapé, ele acrescenta:

várias províncias, e todas talvez, tenham seu sertão, que é a sua parte mais deserta. Os sertões de Minas, Bahia e Pernambuco são regiões descobertas, e o da Província de Espírito Santo apresenta densas florestas. Parece mesmo que uma única província pode ter vários sertões, pois que, além do de Bahia, vizinho do sertão de Minas, as florestas desertas que se estendem a oeste do litoral para o lado de Belmonte, são ainda um sertão (1975, p. 307).

No século XIX, o conceito de sertão enfatiza o aspecto desértico, pouco povoado, de uma região; ele podia ser atribuído tanto a um espaço “descoberto” e árido, quanto a outro “coberto” por densa floresta: o que o definia não era o tipo de vegetação, clima ou terreno, mas a baixa densidade demográfica, a distância do litoral e dos núcleos de povoação. Os sertões eram os desertos, os vazios, as regiões do interior afastadas das concentrações humanas, as áreas onde a natureza inculta ainda não havia sido dominada e transformada por vilas e cidades. A percepção do sertão como um espaço pouco povoado levou a uma aproximação dos vocábulos “sertão” e “deserto”, que muitas vezes eram aplicados a uma mesma região, como ocorre em *O cabeleira*:

O sol espargiu a luz suave pelo *sertão*, e com ela despertou a natureza. Inspirando as aves, colorindo os campos, e permitindo ver no espelho sereno das águas do Tapacurá o belo céu que nele se refletia com seus esplêndidos matizes, essa luz vivificadora restituiu ao *deserto* o movimento e a vida que as trevas tinham ocultado debaixo de seu espesso véu. (1998, p. 67. Grifo meu.)

Em consonância com outros escritores do seu tempo, Távora compreende o sertão como fronteira de civilização. Na carta-prefácio de *O cabeleira*, depois de descrever cuidadosamente as belezas naturais do Amazonas, abandona a perspectiva contemplativa para descer às “planícies do positivismo” e imaginar as melhorias que o progresso poderia operar nesse cenário fabuloso:

A praça, o armazém, o entreposto ocupariam a margem, hoje nua e solitária; o arado percorreria a região que de presente pertence à floresta escura. O estado natural, espancado pelas correntes da imigração espontânea que lhe viessem disputar os domínios improdutivos para os converter em magníficos empórios, ter-se-ia ido refugiar nos sertões remotos donde em breve seria novamente desalojado. Uma face nova teria vindo suceder ao brilhante e majestoso painel da virgem natureza. Não se mostrariam mais aqui as tendas negras da fome e da nudez. O trabalho, o capital, a economia, a fartura, a riqueza, agentes indispensáveis da civilização e grandeza dos povos, teriam lugar eminente nesta imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem fim. (1998, p. 13.)

Da mesma forma que ocorre em *O sertanejo*, de José de Alencar, o sertão é concebido como um espaço natural e pouco povoado, que avança para o interior conforme a civilização caminha em sua direção. Espaço móvel, definido por uma coordenada temporal, ele é um instante fugaz do processo de desbravamento e de conquista do território. Sob esse aspecto, aproxima-se do “far-west” norte-americano, tal como o compreendia Xavier Eyma, escritor francês citado nas *Cartas a Cincinnati*:

O *Far-West*, na América, representa materialmente, ou melhor, geograficamente falando, *as vastas regiões que pareceram por muito tempo impenetráveis ao trabalho e a todo cortejo da civilização*. Na verdade, não se acreditava ser necessário encontrar tão rapidamente, ou mesmo nunca, talvez, as solidões grandiosas dessas florestas que o machado dos pioneiros devastou [...].

Coloquemo-nos no ponto de vista dos primeiros colonos que vieram povoar a América do Norte, e perguntemo-nos se seu olhar poderia ser tão ambicioso para ousar, então, penetrar através dessas terras desconhecidas e juntar as bordas do Atlântico às do Pacífico, a

embocadura do Delaware à embocadura do Colômbia, dum limite ao outro do continente todo.

Certamente que não! Além do campo cultivado, a no máximo dez léguas da beira do mar, devia começar, para os homens dessa época, o *Far-West*, ou seja, *o desconhecido, o mistério, a obra e a conquista do futuro*. (apud TÁVORA, 1872, p. 118. Grifo meu.)

Assim como em Bernardo Guimarães, Taunay e José de Alencar, o sertão de Franklin Távora é um espaço violento e perigoso, onde o poder da autoridade central não alcança. Quando relata os esforços de Cunha Meneses para prender o bando do Cabeleira, o narrador afirma que ele enfrentava um “tríplice embaraço”: “a falta de população, de tropas e de estradas” (1998, p. 83). Posteriormente, observa que o governador tinha consciência das dificuldades para prender os criminosos naquele tempo em que “o importante serviço da polícia esta[va] para ser organizado [...]” (1998, p. 95).

A mata virgem serve de abrigo a criminosos que, simbolicamente, deixam a “via pública” e, por “vereda[s] secreta[s]”, conhecidas apenas pelos animais selvagens e pelos batedores do sertão, se embrenham no mato mais fundo, onde a justiça não pode alcançá-los. Quando Teodósio adverte os comparsas da aproximação da tropa, o Cabeleira lhe responde:

– [...] Meto a unha no chão, e entro no oco do mundo para nunca mais ninguém pôr olho em cima de mim. As matas de Serinhaém, Água Preta, Goitá, Goiana, Paraíba, Rio Grande aí estão bem fresquinhas para esconderem em seu seio a onça pintada. [...] (1998, p. 76)

Há uma cena em que Luisinha, no auge da seca, vai buscar água num poço a “pouco menos de quatro léguas da povoação” (p. 50), já na proximidade das matas que serviam de couro aos criminosos:

Os bandos dos salteadores escolheram para centros das suas operações as matas próximas dos rios, as catingas pegadas aos caminhos donde podiam facilmente espreitar e acometer a seu salvo os inofensivos viajantes que, com o fruto do trabalho honesto e da indústria esforçada, deixaram muitas vezes nessas medonhas solidões, a sua própria vida. (1998, p. 48)

Na passagem em que a menina é surpreendida pelo bandido, a descrição do cenário parece significativa:

O poço ficava à beira de um capão de mato. De um lado o terreno elevava-se gradualmente, e acidentava-se mais adiante, formando ziguezagues quase inacessíveis e esconderijos escuros, a que a espessura das árvores dava um aspecto medonho. Do lado oposto a margem plana, igual e descampada, formava com a banda fronteira um admirável contraste.

Quando Luisinha, da areia do rio onde se sentara a descansar se dispunha a levantar-se para tornar a casa, deu com os olhos em um homem que da borda do mato a observava em silêncio com tal interesse que parecia querer atraí-la a si com a vista. (1998, p. 50)

O que chama a atenção na descrição do poço é o aspecto simbólico das suas margens: de um lado, a trilha errática e moralmente errada que conduz a esconderijos escuros e medonhos; do outro, o terreno plano e descampado que conduz à povoação. A primeira é a margem dos bandidos, que deixaram os caminhos retos e corretos, trilhados pelos sertanejos de bem, e se aventuraram pelo crime; a segunda, ainda que destruída pela seca, que lhe confere aspecto aterrador, é a margem da ordem e das relações normais, margem da povoação, de Luisinha, Florinda e Joana, triste mãe do Cabeleira.

O homem que a observa da “borda do mato” é, evidentemente, o Cabeleira, que desde que levado da casa de sua mãe, vivia com o pai nos “negros arraiais estabelecidos no centro da espessura” (1998, p. 47), onde os criminosos tinham sua residência provisória (1998, p. 48) e de onde saíam para atacar os viajantes. O caráter transitório do esconderijo dos bandidos é indicativo da sua atividade criminosa, que depende do movimento constante, ao contrário dos que, como Liberato, param para trabalhar a terra, transformando a natureza rústica em cultura e civilização. O Cabeleira apodera-se rapidamente da menina, a quem ninguém pode ouvir ou socorrer no “vasto ermo” (1998, p. 50), mas depois que reconhece Luisinha, companheira e amor de infância, deixa-a partir sem levá-la para dentro do mato: “Tinham chegado à beira do capão de mato. O Cabeleira estacou. [...]” (1998, p. 53).

No capítulo X, quando abandona os companheiros de crime e foge com Luisinha, o Cabeleira não toma o caminho da “mata”, mas o do “norte”, escolha que, simbolicamente, pode ser interpretada como abandono da carreira de crimes e via de expiação e de regeneração do bandido, purificado pelo amor:

Saltar ao cavalo, vencer o vasto pátio, galgar a cerca, e, em vez de ir em demanda da mata, voltar ao rio e descer pela margem esquerda na direção do norte, foi obra de um instante para o destemido sicário. Luísa deixou-se conduzir em silêncio ao meio do fatal desconhecido (1998, p. 80).

O conhecimento que o Cabeleira tem da região facultava-lhe a fuga e torna a sua prisão uma tarefa praticamente impossível. Personagem telúrica, o bandido é tomado como um “ente incompreensível que surgia de súbito da terra sem ser esperado, e pela mesma forma desaparecia, como se se metesse por ela adentro [...]” (1998, p. 98).

No sertão de Franklin Távora, a violência decorre não apenas da ausência da polícia, mas também das paixões humanas e da falta de educação. José Gomes, o Cabeleira, é romanticamente concebido como o bandido de alma boa, uma espécie de “Cid ou Robin Hood pernambucano” (1998, p. 17). Sob esse aspecto, ele se alinha ao Gonçalo, de *O ermitão do Muquém*, e, principalmente, ao índio Afonso, ambos de Bernardo Guimarães. Apesar das atrocidades cometidas na sua carreira criminosa, o narrador procura justificá-lo com o argumento de que foi seu pai, Joaquim Gomes, que o levou ao crime. Já na abertura do romance, o narrador apresenta a tese de que

o protagonista da presente narrativa [...] se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais (1998, p. 17).

Nesse contexto, o grande vilão do romance é Joaquim Gomes, pai do Cabeleira:

Este homem era o gênio da destruição e do crime. Por sua boca falavam as baixas paixões que à sombra da ignorância, da impunidade e das florestas haviam crescido sem freio e lhe tinham apagado os lampejos da consciência racional que todo homem traz do

berço, ainda aqueles que vêm a ser depois truculentos e consumados sicários (1998, p. 23).

O caráter pernicioso de Joaquim se manifesta não apenas nos crimes terríveis que comete, mas principalmente no fato de desvirtuar o filho do caminho do bem, para o qual era naturalmente inclinado:

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta ora violenta do poder paterno [...] (1998, p. 38).

A influência que Joaquim exerce sobre João é uma verdadeira educação para o mal, que suplanta a sua natureza íntima e o conduz ao crime:

[...] Por mais enérgicas que tais inclinações sejam, não poderão resistir a estas três ordens de móveis das ações humanas – o temor, o conselho e o exemplo, que formam a base da educação, segunda natureza, porventura mais poderosa do que a primeira (1998, p. 39).

Em consonância com a concepção de romance exposta nas *Cartas a Cincinnati*, Franklin Távora considerava que a finalidade do gênero era moralizar e edificar o leitor. Ao narrar a cena terrível do incêndio da casa de Liberato e do assassinato das mulheres, o narrador procura justificar o horror da cena pela sua veracidade e pelo caráter instrutivo da história:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena [...] descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se lêem. Aperta-se-me naturalmente o coração sempre que me vejo obrigado a relatá-las. [...] Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição que no-los legou, antes como límpido espelho, que como tenebrosa notícia do passado. Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo (1998, p. 69-70).

O caráter moralizante d'*O cabeleira* é evidente e se manifesta na concepção de que o relato das façanhas e do triste fim do bandido deveria conduzir o leitor ao bom caminho: José é “um exemplo eloqüente para provar que sem educação e sem

moralidade é impossível a família” (1998, p. 40). *O cabeleira* narra a luta da “força pública” para impor a lei sobre os “perturbadores da ordem” (1998, p. 23). A vitória da justiça e a punição exemplar dos criminosos têm efeito moralizador. Imiscuindo-se à narração da história, os comentários do narrador reforçam o valor e a importância da educação como forma de se superar o estado de coisas descrito no romance.

### **Referências bibliográficas**

ALENCAR, José de. “Bênção Paterna”. In: *Sonhos d’ouro*. SP: Melhoramentos, s/d.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. RJ: Topbooks, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. BH: Itatiaia, 1981.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. V. 2. Campinas: Unicamp, 1994.

LÉVÊQUE, Charles. *La science du beau*. 2 T. Paris: Auguste Durand, 1862.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. BH: Itatiaia, SP: Edusp, 1975.

STAËL, Mme de. *Da literatura*. In: LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872.

\_\_\_\_\_. *O cabeleira*. SP: Ática, 1998. [1.<sup>a</sup> ed.: *O cabelleira*. RJ: Tipografia Nacional, 1876.]