



**INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**Tensões, aridez e realidade no romance *O Cabeleira*,
de Franklin Távora**

Aline Jesus de Menezes

BRASÍLIA

2012

Aline Jesus de Menezes

Tensões, aridez e realidade no romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, conferido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Laura dos Reis Corrêa.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Brasília, 2012

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

MENEZES, Aline J. Tensões, aridez e realidade no romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, defendida e aprovada em 28 de agosto de 2012.

Orientadora: Professora Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (TEL/UnB)

Banca Examinadora:

Professora Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (TEL/UnB) – Presidenta

Professor Dr. Rogério Santana dos Santos (UFG) – Membro

Professor Dr. Alexandre Simões Pilati (TEL/UnB) – Membro

Professor Dr. Edvaldo Bergamo (TEL/UnB) – Suplente

Agosto, 2012

*A Cristiane Castelo Branco, que
me ajudou a manter a lucidez
neste mundo tão insano.*

Agradecimentos

A existência é também desespero. Sobreviver diante da brutalidade do mundo, da estupidez de certas concepções de vida, da cauterização do pensamento e do modo como tentam diariamente nos bestializar, parece-me milagre. Logo, para não enlouquecer de verdade, interpreto a literatura como a liberdade que não encontro no dia a dia, como a única possibilidade de ser livre num solo tão árido, num chão de experiências tão violentas e injustas. Trata-se de um acesso solitário a fim de não me tornar insípida e indiferente à experiência humana, partilhar da luta contra o massacre da dignidade de quem está à margem, por exemplo. Portanto, por acreditar que a criação literária é também espaço de resistência, agradeço a Ana Laura, minha orientadora, professora e pessoa admirável; ao professor Alexandre Pilati, pela percepção apurada da vida, razão que nos instiga a observar o mundo criticamente; a Edison Bariani, brilhante, amigo que sempre me ensina a enxergar o que é belo; a Denise Hudson, perspicaz, amiga que me acompanha e me inspira a ser pesquisadora; aos funcionários e demais professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília; aos meus amigos e companheiros de pesquisas e estudos, especialmente a Fernanda Coutinho, Geise Bernadelli, Iara Pena, Ismênia Santana, Luciana Aguiar, Ruth Poitevin e Wandick Costa.

A José Tomaz Filho, o melhor mestre que tive no jornalismo.

À família que tenho, sem a qual a vida seria ainda mais difícil.

Ao Criador, em quem acredito e confio, apesar da religião.

Resumo

A experiência da literatura brasileira tem no regionalismo um modo peculiar de representação literária. Este trabalho, portanto, busca compreender de que maneira o romance *O Cabeleira*, publicado em 1876, pelo escritor cearense Franklin Távora, procura representar a realidade do Brasil da segunda metade do século XIX. Na perspectiva do projeto nacionalista de Távora, conhecido como Literatura do Norte, o autor pretendeu com essa obra mostrar os dilemas, as contradições e os problemas sociais existentes nas províncias. No primeiro momento, acompanhamos brevemente a trajetória familiar e o contexto social e político no qual o escritor estava inserido, bem como algumas formulações sobre o regionalismo pitoresco; em seguida, nós nos apoiamos nas concepções de sistema literário brasileiro, fornecidas por Antonio Candido, para entendermos o contexto da tradição regionalista da qual Franklin Távora faz parte; por fim, associamos a transformação do protagonista à construção estética da narrativa, considerando os aspectos românticos e naturalistas que a compõem e as suas implicações para a representação artística da realidade n' *O Cabeleira*.

Palavras-chave: Literatura do Norte; regionalismo pitoresco; sistema literário brasileiro.

Abstract

The Brazilian literature's experience has in regionalism a peculiar way of literary representation. This work, ergo, seeks to understand in which way the novel *O Cabeleira*, published in 1876, by the *cearense* writer Franklin Távora, seeks to represent Brazil's reality in the second half of the 19th century. In the perspective of Távora's nationalist project, presented as *Literatura do Norte* (Northern Literature), the writer intended to show in *O Cabeleira* the dilemmas, the contradictions and the existent social issues in the provinces. At first, we briefly follow the familial path and the social and political context which the author was inserted into, as well as some formulations about the picturesque regionalism; next, we rely on the conceptions of Brazilian literary system, supplied by Antonio Candido, so that we may understand the context of the regionalist tradition in which Franklin Távora is part of; lastly, we associate the protagonist's transformation to the narrative's aesthetical construction, regarding the romantic and naturalist aspects that compose the narrative and its involvements to the artistic representation of reality in *O Cabeleira*.

Key words: Northern Literature; picturesque regionalism; Brazilian literary system.

Sumário

Introdução, 9

Capítulo 1: Literatura do Norte: da experiência particular à “cisão” literária, 17

1.1. Contexto familiar, social e político de Franklin Távora, 17

1.2. A problemática do regionalismo pitoresco, 22

Capítulo 2: Franklin Távora, fundador de linhagem: tensões na formação do regionalismo, 35

2.1. Sistema literário, tradição regionalista e tensões entre localismo e universalismo, 35

2.2. O localismo peculiar de Franklin Távora n’*O Cabeleira*, 41

2.3. A linhagem regionalista: Franklin Távora, Euclides da Cunha e o romance nordestino, 50

2.3.1. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, no caminho de Távora, 50

2.3.2. O romance nordestino de 30 e depois, 56

Capítulo 3: Do menino José Gomes ao bandido Cabeleira, 68

3.1. Aspectos naturalistas na construção do personagem n’*O Cabeleira*, 68

3.2. A “exatidão daguerreotípica” e a representação da realidade n’*O Cabeleira*, 78

Considerações finais, 84

Bibliografia, 86

Anexo, 91

Introdução

Franklin Távora¹ (1842-1888) não é um grande escritor. A afirmação é de Antonio Candido e poderia ser dispensada nesta introdução, uma vez que a crítica literária brasileira encarregou-se de repeti-la à exaustão, nem sempre de maneira tão clara e objetiva, mas pelo menos de modo indireto, sobretudo ao ter omitido análises que considerem perspectivas distintas acerca da produção do autor cearense; daquele que deu visibilidade pública a tipos legendários, além de ter trazido para o centro de seus romances protagonistas que estariam à margem das possibilidades de progresso e de modernização do país, em um período no qual o Império acabara de entrar em crise.

Mesmo tendo constatado imperícias e carências estéticas na obra de Távora, Candido reservou a ele uma seção num dos capítulos de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. E a razão é simples:

Távora foi o primeiro ‘romancista do Nordeste’, no sentido em que ainda hoje entendemos; e deste modo abriu caminho para uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930, mais de meio século depois das suas tentativas, reforçadas a meio caminho pelo baiano fluminense d’*Os sertões*. (CANDIDO, 2007a, p. 615)

Candido escreve também que o empenho dos escritores nordestinos em dar a ver a diversidade brasileira sagrou-se em “virulência crítica permeada de intensa susceptibilidade” (p. 614). Apesar de suscetível, para ele, o sentimento de inconformismo daquela “equipe

¹ João Franklin da Silveira Távora nasceu no dia 13 de janeiro de 1842, em Baturité, no Ceará. Durante algum tempo, viveu em Pernambuco e, no período de 1859 a 1863, estudou na Faculdade de Direito de Recife, além de ter integrado a chamada “Escola de Recife”, ao lado dos sergipanos Tobias Barreto (1839-1889) e Sílvio Romero (1851-1914). Na capital pernambucana, Távora exerceu a profissão de advogado e, em 1868, o cargo público de deputado provincial. Tempos mais tarde, segundo Cláudio Aguiar (1997), “o desencanto com a vida pública logo o convenceu de que deveria retornar às letras” (p. 173). Cerca de quase quatro anos depois, fundou e dirigiu um semanário recifense, chamado *A Verdade* (“consagrado à causa da humanidade”, segundo Aníbal Fernandes (1972)), e intensificou sua atividade jornalística. Em 1873, ocupou o cargo de secretário da presidência da então Província do Pará. No ano seguinte, transferiu-se para o Rio de Janeiro, lugar onde trabalhou como funcionário da Secretaria do Império. Alguns dos romances do escritor cearense foram publicados na *Revista Brasileira*, dirigida por Távora e Nicolau Midosi no ano de 1879. De acordo com a Academia Brasileira de Letras (ABL), a primeira publicação da *Revista Brasileira* surgiu em 1855, cuja periodicidade era quinzenal. A segunda durou de 1857 até 1861. A regularidade da revista ocorreu na “fase Midosi”, como é chamada, ou seja, a 2ª. fase da *Revista Brasileira*, que publicou mensalmente de 1879 a 1881. Em 1877, nomes como Machado de Assis, Visconde de Taunay, Joaquim Serra, entre outros, integraram o grupo de intelectuais que, juntamente com Távora, fundou a Sociedade dos Homens de Letras, considerada precursora da Academia Brasileira de Letras. Além disso, Távora associou-se ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde atuou efetivamente. Franklin Távora morreu em consequência da ruptura de um aneurisma, extremamente pobre, em 18 de agosto de 1888, no Rio de Janeiro. Conforme Sílvio Romero, o escritor vendeu parte dos livros de sua biblioteca aos alfarrabistas. Antes de sua morte, desesperado, o autor d’*O Cabeleira* destruiu os originais de duas obras sobre as revoluções pernambucanas de 1817 e 1824, entre outros manuscritos. Távora é patrono da cadeira nº 14 da ABL.

vigorosa” contribuiu decisivamente para desenvolver o movimento crítico no decênio de 1870.

Antonio Candido lembra ainda que o Nordeste, considerando-se aquilo que é peculiar a essa região do Brasil, destacou-se não apenas no terreno da literatura, mas também na geografia, na história e na cultura, “com impressionante autonomia e nitidez” (*idem*). Essa autonomia foi fermento que permitiu o crescimento de uma sensibilidade regionalista, a qual encontrou na literatura a forma mais adequada para expressar a consciência e a fisionomia daquela região. Nesse sentido, ainda de acordo com o crítico literário, “a maior virtude de Franklin Távora foi sentir a importância literária de um levantamento regional” (p. 616).

Távora se apresenta, assim, como o escritor a quem foi possível, em seus romances, potencializar o processo de configuração de um regionalismo literário, que, equivalente ao nacionalismo romântico, ganha, com o autor cearense, os contornos de um “programa quase culto” (p. 614), que reunia a produção de Távora com a de seus antecedentes (Trajano Galvão, Juvenal Galeno e mesmo José Alencar), abrindo caminho para a consolidação da Escola de Recife, cuja tendência crítica e regional permaneceu viva durante todo o pós-romantismo e desaguou no romance nordestino de 1930 e no conjunto da obra de Gilberto Freyre.

Avaliada quase sempre como composta por obras não bem realizadas esteticamente, a produção literária e histórica de Franklin Távora marcou o anseio de um escritor que se opunha, em certo sentido, à “soberania” de uma literatura que se fazia ancorada (ou será escorada?) na europeia (não obstante, “a nossa literatura é galho secundário da portuguesa”, já nos disse Candido) e que – na concepção de Távora – era produzida ignorando-se problemas e dilemas específicos.

Dentro do panorama literário daquela época, o autor cearense propôs mudanças por meio do seu projeto literário, batizado de Literatura do Norte², que nos parece uma espécie de “cisão” na literatura da segunda metade do século XIX. Decerto não era possível que a nossa literatura, assim como as demais latino-americanas, fosse independente das literaturas

² Ana Márcia Alves Siqueira (2010) lembra que, naquele período, segunda metade do século XIX, a expressão Norte referia-se às regiões Norte e Nordeste do Brasil. Assim, Franklin Távora declarava a sua oposição ao Sul, “que incluía a província do Rio de Janeiro, sede da capital do Império, e as demais ao sul desta”. *O Cabeleira* (1876) é o primeiro a compor, de fato, a Literatura do Norte, assim como *O matuto* (1878), *O sacrifício* (1879) e *Lourenço* (1881), publicados na “fase carioca” do escritor, e *Um casamento no arrabalde* (1869), na “fase recifense”, antecedendo aos outros quatro. Na tese de doutorado de Cristina Betioli Ribeiro (2008), ela estuda e analisa o conjunto desses livros integrantes do projeto literário nortista de Távora: “O principal objetivo é mostrar em que medida o autor se vale da cultura popular, das memórias e da cor local nortistas como instrumentos para fundar história e literatura nacionais”.

europeias, no entanto, Távora considerava legítimo que houvesse uma reconfiguração dos modelos europeus adotados pelos nossos escritores.

Visto como rebelde, já que se dedicava a temas controversos e até então desprezados pelos escritores contemporâneos de Távora (cf. SILVA, 2008, p. 2), a exemplo de José de Alencar (1829-1877), o autor d'*O Cabeleira* (1876) e de demais livros, os quais constituem variedade de estilos literários (narrativas, crônicas, contos, dramas, entre outros), tornou-se provocativo e questionou “a consciência literária alheia à realidade” (*idem*):

Como escritor conhecedor das mazelas e das dificuldades de sua região, Franklin Távora chamou a atenção para a importância de dar legitimidade à literatura construída pelas províncias, o que acompanha, igualmente, seu desejo de projetar-se como voz representante. Por isso, a literatura deveria apresentar também os aspectos da região e seu povo. (SILVA, 2008, p. 2)

Se, a julgar pelas obras dos escritores românticos do século XIX, o Brasil tinha terras exuberantes, paisagens incomuns e belezas naturais, n'*O Cabeleira*, romance objeto desta pesquisa, a região Nordeste era, por exemplo, terreno de onde brotavam problemas sociais complexos e que, portanto, eles deveriam também ser levados em conta pela literatura. Candido analisa que um desses problemas era “a perda de hegemonia político-econômica” (CANDIDO, 2007a, p. 618). Ou seja, a oligarquia proprietária rural, antigos senhores do comércio, da escravidão e da lavoura, então donos do poder, estariam perdendo espaço devido à ascensão de classes médias urbanas e da burguesia comercial, que estava se industrializando em associação com o capital internacional, e este começara a ameaçar o domínio dos oligarcas no final do século XIX.

Portanto, embora lugar-comum, analisar uma obra daquela época é nos colocarmos diante de alguns desafios, um deles devido ao fato de que diversos estudos já foram realizados e publicados sobre esse período da história do Novo Mundo, no sentido amplo, e da literatura brasileira, no aspecto particular. Além disso, o que buscamos com este trabalho não é necessariamente negar as críticas direcionadas à obra de Franklin Távora, mas compreender o significado de sua produção no contexto de nossa experiência literária.

Esta pesquisa, contudo, levada adiante não tanto por insistência formalmente acadêmica, mas pela compreensão de que, em um país periférico como o Brasil, que ainda apresenta problemas políticos, sociais e culturais tão graves e antigos, mesmo essa obra literária, considerada folclórica por Lúcia Miguel-Pereira, ainda reserva aspectos fundamentais para que seja possível refletir sobre o nosso país, principalmente, sob a

perspectiva da criação literária e de como escritores brasileiros, assim como Távora, tentaram colocar em evidência as nossas contradições e tensões por meio de personagens pitorescos.

Ademais, *O Cabeleira* tem, “além do valor literário, um valor histórico inalienável” (CAMPEDELLI, 1993, p. 6). Talvez, para além de uma narrativa que apresenta excessos de descrições regionais, de datas e de acontecimentos históricos, *O Cabeleira* integre a literatura brasileira como romance idealizado com o mérito de também expressar necessidades emergentes, das quais o desenvolvimento socioeconômico, o investimento em educação e a luta contra as desigualdades sociais façam parte.

Não por acaso, Franklin Távora iniciou a sua vida pública “lutando pela liberdade do ensino e pela libertação dos escravos”, conforme Cláudio Aguiar escreveu na biografia *Franklin Távora e o seu tempo* (1997). Mais do que comum, é legítimo que um escritor leve para a sua criação artística as inquietações do seu tempo, o que não significa, obviamente, que o trabalho literário deva estar submetido a aspirações pessoais ou circunstanciais. No entanto, negar tal ocorrência é inventar uma razão alheia à consciência do próprio escritor.

Com isso, compreendemos que tanto a forma social como a forma literária, no Brasil, dão testemunho da dialética entre universal e local, que, no caso d’*O Cabeleira*, expressa-se sob o antagonismo fecundo entre as forças de civilidade e a resistência do cangaço³, este assimilado como fenômeno surgido no Nordeste do Brasil no final do século XIX e início do século XX e caracterizado pela violência, pela criminalidade e pelo banditismo. Em geral, o que se tenta explicar em relação a essa experiência é que ela tem origem na precariedade de questões fundiárias e sociais daquela região.

Não se trata, enfim, de mera oposição entre um polo positivo (civilidade) e outro negativo (o cangaço), mas de dois elementos articulados que juntos dão conta da complexidade das contradições que dão forma à realidade histórica e à constituição da ficção no Brasil do século XIX.

³ Ao analisar o cangaço como “um momento do processo de constituição da sociedade brasileira”, a pesquisadora e professora aposentada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Luitgarde Barros, vai na contramão do que até então se falou ou escreveu sobre o fenômeno ocorrido no sertão nordestino em meados do século XIX e início do século XX. Em *A derradeira gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no sertão* (2000), a antropóloga avalia que a defesa da honra é o elemento explicativo do processo de luta no qual Lampião é a figura mais representativa, ao contrário de priorizar a ideia de que os grupos formados pelos chamados cangaceiros “buscaram na migração uma mudança social”. Como o foco deste trabalho não é discutir as origens e as causas do cangaço, mas tê-lo como pano de fundo da estrutura literária apresentada por Franklin Távora n’*O Cabeleira*, sugerimos a consulta à obra da autora, a fim de melhor entender o fenômeno sob essa nova perspectiva.

Portanto, sob o pretexto de um romance histórico⁴, Távora publicou o livro cujo prefácio e posfácio indicam a sua vontade de apresentar a Literatura do Norte. *O Cabeleira* conta a história – desde a infância até a sua morte – do bandido José Gomes, que seria eternamente conhecido como Cabeleira⁵. Marco do regionalismo brasileiro, não tanto pela temática e pela forma, antes tentadas por José de Alencar (cf. BARIANI, 2007, p. 1), mas, sobretudo, pelo projeto audacioso de “mostrar ao Brasil o rico filão nordestino” (CAMPEDELLI, 1993, p. 5), o romance se passa no século XVIII, na então província de Pernambuco.

N’*O Cabeleira*, percebemos a articulação entre civilidade e cangaço, apresentada juntamente com a posição do narrador (identificado como o autor/letrado). Pensaremos em como o protagonista foi reconstruído e associado ao regionalismo (pitoresco, cor local, exótico). Essa articulação, que se torna evidente na forma do romance (posição do narrador, construção do personagem e do enredo), dá a ver, em síntese, os dilemas da organização social brasileira, bem como as contradições da formação e constituição da própria literatura brasileira.

Inicialmente, a nossa pesquisa busca apresentar alguns aspectos considerados importantes para a análise do regionalismo brasileiro – uma vez que Franklin Távora é representante desse movimento literário – e, além disso, identificar, na medida do possível, o contexto político e social do autor. Em seguida, a proposta é aprofundar – por intermédio do personagem central e dos seus dilemas, do enredo e do seu desenrolar – certas dualidades apresentadas por Távora n’*O Cabeleira*. O autor articula no romance a tensão histórica e social entre urbano e rural, vida na cidade e vida no mato, letrados e iletrados, civilização e barbárie, entre outros.

Segundo Franklin Távora, o romance está inspirado numa passagem da obra *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* (1840), do historiador pernambucano José Bernardo

⁴ Neste trabalho, não pretendemos discutir a definição de romance histórico, uma vez que o objetivo aqui não é identificar se *O Cabeleira* estaria ou não inserido nessa categoria, mas compreender de que modo Franklin Távora, ao unir história e ficção, com base em personagens pitorescos, apresenta contradições e tensões reais do Brasil. Além disso, interessa-nos perceber como a realidade social se transforma em componente de determinada estrutura literária, lembrando a pergunta feita por Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, obra cuja primeira edição é de 1965.

⁵ José Gomes passou a ser chamado de Cabeleira, como o próprio nome sugere, por causa dos seus “cabelos compridos e anelados, que lhe caíam nos ombros...” (TÁVORA, 1993, p. 26).

Fernandes Gama. Logo no prefácio⁶ d'*O Cabeleira*, o autor explica o que seria essa literatura e qual seria o seu projeto:

Início esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com o *Cabeleira*, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho para ti [o suposto amigo para quem Távora teria dedicado o prefácio do livro], e de profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira. Tais estudos, meu amigo, não se limitarão somente aos tipos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa província, onde tiveste o berço. (TÁVORA, 1993, p. 7)

Talvez prevendo as críticas que receberia por esse projeto literário – não por acaso houve quem o acusasse de disseminar uma ideia separatista –, ainda no prefácio d'*O Cabeleira*, Távora afirma que a sua proposta de apresentar a Literatura do Norte não surgira sob “um baixo sentimento de rivalidade”. De acordo com ele, cada um (Norte e Sul) deveria ter uma literatura sua, “porque o gênio de um não se confunde com o do outro”:

Por infelicidade do Norte, porém, dentre os muitos filhos seus que figuram com grande brilho nas letras pátrias, poucos têm seriamente cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica de feitos heroicos, por seus usos, tradições e poesia popular, há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua. (TÁVORA, 1993, p. 10)

Levando em conta essa tensão estética entre literatura do Sul e literatura do Norte, que, sendo também política e histórica, esteve presente na formação de nossa literatura, julgamos ser importante compreender essa espécie de “cisão” que o programa literário de Távora sugere: enquanto os escritores românticos se ocuparam de retratar as paisagens exuberantes e naturais do Brasil, Franklin Távora, num tom provocativo, embora muitas vezes criticado de separatista, ressentido e “historiador”, deu a ver problemas complexos e sociais do Brasil.

As formulações críticas de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Ana Márcia Siqueira, Ligia Chiappini, entre outros estudiosos, constituem o arcabouço teórico deste estudo. Pretendemos com esses especialistas, na medida do possível, reforçar a hipótese de que Franklin Távora, embora, com a sua proposta de Literatura do Norte, articulasse certa dualidade de conceitos, conseguiu formular esteticamente um quadro de tensões, que, mais

⁶ A fim de facilitar a vida do leitor, incluímos como anexo desta dissertação a íntegra do prefácio. Em: TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 6ª. edição. São Paulo: Ática, 1993, pp. 7-11.

tarde, encontrariam a sua realização estética mais acabada e articulada como um mundo de contradições inseparáveis na obra de um escritor como Graciliano Ramos, por exemplo.

Procuraremos contextualizar a produção literária de Franklin Távora em relação à realidade social e histórica por ele vivida. Para tanto, a consulta a obras de historiadores e sociólogos, tais como Angela Alonso, Edison Bariani Junior e Cláudio Aguiar, também será essencial para verificarmos como o contexto social estava ligado ao tema d'*O Cabeleira*.

Enfim, buscaremos perceber como uma construção artística vinculada ao regionalismo pitoresco, sob a influência de ideias românticas e cientificistas, mesclada a características naturalistas, é capaz de tangenciar a realidade e exibir as tensões de uma época e de um lugar específicos da experiência brasileira. Como é possível que, de um terreno árido e seco como o sertão nordestino, possa brotar um modo, no mínimo, peculiar de representação literária.

Apresentados esses objetivos gerais, demonstraremos agora de que forma iremos realizá-los na estrutura desta pesquisa: no primeiro capítulo, refletiremos acerca da ideia de Literatura do Norte, que, segundo Franklin Távora, definiria toda a sua obra, guiada pela tentativa de descrever de maneira exata as particularidades locais de sua região, que exigiam, para sua verdadeira expressão, uma forma literária diferenciada da literatura produzida no Sul. Para desenvolver essa parte, buscaremos, no primeiro tópico do capítulo, articular o contexto social, político e familiar de Franklin Távora à sua opção pelo regionalismo.

A opção do escritor pela forma regional, e evidentemente por um regionalismo do Norte, exige a discussão acerca do regionalismo pitoresco, como forma de expressão artística mais característica e adequada à consciência literária típica do período em que Távora produziu a maior parte de sua obra. Assim, no segundo tópico desse primeiro capítulo, daremos início a uma discussão que perpassará toda esta pesquisa: a problemática do regionalismo pitoresco. Procuraremos associar essa discussão à ideia de Literatura do Norte, ao romance *O Cabeleira* e ao papel de Távora na construção do sistema literário brasileiro, que será, por sua vez, o tema central do capítulo posterior.

No segundo capítulo, discutiremos o papel de Franklin Távora no sistema literário brasileiro, considerando a sua posição de primeiro romancista do Nordeste. Para tanto, iniciaremos com a noção de sistema literário, ressaltando a ideia de que a literatura brasileira é síntese de tendências universalistas e localistas, que nos parece bastante relacionada à problemática do regionalismo e do projeto de Literatura do Norte. Ainda nesse capítulo, trataremos da peculiaridade do localismo de Távora no romance *O Cabeleira*. Focalizaremos, precisamente, aquilo que faz desse autor um fundador de linhagem; o que o diferencia de seus

contemporâneos e abre caminho para uma genealogia de escritores que, incorporando a perspectiva regionalista, lograram ultrapassá-la no que diz respeito ao seu aspecto e pitoresco. Para finalizar o segundo capítulo, estudaremos sumariamente essa linhagem regionalista, além de investigar as relações de aproximação e distanciamento entre *O Cabeleira*, de Franklin Távora, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o romance nordestino de 30 e duas narrativas posteriores: *Infância*, de Graciliano Ramos, e “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Portanto, para esse breve estudo comparativo, escolhemos tais obras porque observamos a possibilidade de diálogo entre elas e a narrativa de Távora.

No terceiro capítulo, abordaremos os elementos naturalistas que atuam na composição do romance de Távora. Tais aspectos se apresentam, sobretudo, na composição do personagem que guarda uma dualidade entre o menino José Gomes e o bandido Cabeleira no qual ele se transformou. Inicialmente, nosso objetivo será identificar os elementos naturalistas do romance: a noção de hereditariedade; a determinação do meio; a animalização dos personagens associada ao atraso a que ficou relegada a região; a construção de uma tese para a compreensão da trajetória do personagem – de menino de “coração benévolo” a bandido que trazia “um charco imundo” no coração.

Para finalizar, discutiremos a perspectiva que parece nortear o processo criativo de Franklin Távora n’*O Cabeleira*. Ligado ao projeto de Literatura do Norte, o romance de Távora inicia-se com o prefácio no qual o autor apresenta esse projeto literário, que se constrói no romance buscando uma “exatidão daguerreotípica”, nas palavras do próprio escritor. Articulando essa tendência à observação geográfica e histórica, permeada por concepções filosóficas entre positivistas e românticas, Távora compôs o personagem que dá título ao seu romance, que oscila entre o estereótipo e a representação literária da condição do homem nordestino.

Capítulo 1

Literatura do Norte: da experiência particular à “cisão” literária

A escrita vai muito longe. Até se acabar.
(Marguerite Duras)

No primeiro tópico deste capítulo, procuraremos articular o contexto social, político e familiar de Franklin Távora à sua produção literária, com o intuito de evidenciar as relações entre a sua formação como escritor e a sua opção literária pelo regionalismo que se configurou num conjunto de romances a que Távora denominou Literatura do Norte, cuja tese central se baseava na importância de se destacar as diferenças regionais entre Norte e Sul; o que produziria, segundo o autor, literaturas diversas escritas em uma mesma língua e realizadas em um mesmo país.

Diante das críticas recebidas, acusando-o de separatista, Távora sempre negou essa tendência e afirmou a necessidade de que o regional não fosse obscurecido nas obras de autores do Norte em favor de modelos centrais e urbanos. Sendo assim, o problema da Literatura do Norte e a feição mais característica do conjunto das obras do escritor fizeram dele um dos precursores do romance nordestino no Brasil, exigindo, portanto, uma discussão a respeito do regionalismo por parte do seu leitor crítico.

Ao sublinharmos a construção da ideia de Literatura do Norte e nos aproximarmos da discussão sobre *O Cabeleira*, daremos início, no segundo tópico, à discussão acerca da problemática do regionalismo pitoresco, que não será esgotada nesta parte da pesquisa, visto que está entrelaçada aos capítulos seguintes.

1.1. Contexto familiar, social e político de Franklin Távora

À época da publicação do romance *O Cabeleira* (1876), as produções literárias que circulavam no Brasil eram de autores estrangeiros, entre os quais franceses, ingleses, espanhóis e portugueses, assim como obras nacionais, e esses eram os títulos ofertados pelas editoras e livrarias (cf. AGUIAR, 1997, p. 231). Porém, de acordo com Cláudio Aguiar, a literatura nacional ainda não havia assimilado a temática de uma realidade assombrosa: “o *banditismo e o cangaceirismo*, as aventuras e desventuras dos matutos sem lugar certo e quase sem rosto na identidade nacional” (p. 236, grifos nossos).

Nesse sentido, a pretensão de Franklin Távora de apresentar a Literatura do Norte, da qual trataremos especificamente mais adiante, era a de ser “um grito, um brado, privilegiando detalhes colhidos diretamente da tradição popular” (p. 236). Por essa razão, Alfredo Bosi afirmou que, com Távora, o regionalismo tomou “ares de manifesto”. Além disso, o fato de a história do bandido Cabeleira ter sido baseada na tradição oral, conforme iremos perceber, traz à análise a representação literária voltada para a experiência das pessoas comuns (no sentido mais popular da expressão):

A região [Norte/Nordeste] oferecia uma ambiência social – isolamento, latifúndios, organização patriarcal, miséria, analfabetismo – altamente vulnerável à penetração do cordel, pelo qual se difunde a poesia popular, mediante cantorias ou folhetos escritos advindos da Península Ibérica, essa produção acabou se adaptando ao novo contexto, assumindo traço e coloração locais, por haver uma identificação do viver e do sentir sertanejo, de seu imaginário com o imaginário medieval. (SIQUEIRA, 2010, p. 216)

Importante ressaltar que o interesse dos intelectuais pela discussão sobre a literatura do Norte e do Sul, no Brasil, surgiu no início do século XX (cf. DIMAS, 1974, p. 92). No caso de Franklin Távora, a necessidade dele de apresentar ao público outra parte do país, a qual – segundo ele – representava com maior fidelidade os traços genuinamente brasileiros, levou-o a escrever *O Cabeleira*, considerado o primeiro romance do cangaço (cf. CAMPEDELLI, 1993, p. 6). O autor, portanto, buscou mostrar para a sociedade da época os dramas e a existência dos cangaceiros e dos matutos brasileiros, em uma obra que mistura ficção e referências históricas.

Na opinião de Lúcia Miguel-Pereira (1973), o decênio de 1870 a 1880, isto é, período no qual Franklin Távora realizou grande parte de suas obras, manteve como “traço característico” três referências: “a indecisão, a tonalidade furta-cor e os ecos do passado se misturando aos esboços do futuro” (p. 38). Ainda assim, essa crítica literária reconhece que “para a história da literatura são de real interesse os ‘frustrados movimentos’” (*idem*). Seguindo outra perspectiva, Cláudio Aguiar diz que a década de 1840 foi de muita importância para a transformação do ambiente social, econômico e político no Brasil:

Com o fim da regência, veio a proclamação de Dom Pedro II como “Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil”, ainda que, ao longo de quase uma década, o governo imperial tivesse que abafar os movimentos de reação revolucionária que se levantaram em várias províncias. Por essa época também o processo de escravidão sofreu o primeiro golpe com o aparecimento da lei de abolição do tráfico de escravos em 1850. [...] O cenário brasileiro precisava assimilar as mudanças. (AGUIAR, 1997, p. 24)

A experiência nacional e o repertório político-intelectual europeu, de acordo com Angela Alonso (2002), foram a “dupla fonte” do Segundo Reinado. Sobre o início desse período, ela destaca a divisão partidária entre os chamados conservadores e liberais:

A existência de dois partidos atesta uma diferenciação regional, de interesses econômicos e de programa. Os partidos que se solidificaram nos anos 1840 tinham base essencialmente em seis províncias. [...] o Partido Conservador concentrava burocratas e donos de terra de áreas de agricultura de exportação e de colonização antiga, sobretudo do Rio de Janeiro. O Partido Liberal era composto de profissionais liberais e proprietários que produziam para o mercado interno em áreas de Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul. Ambos tinham enraizamento na Bahia e em Pernambuco. (ALONSO, 2002, p. 66)

É nessa conjuntura que, aos cinco anos de idade, acompanhando os seus pais (o militar Camilo Henrique da Silveira Távora e Maria de Santana da Silveira), que se mudaram impelidos por circunstâncias familiares e razões políticas, o menino Franklin Távora foi morar em Goiana, interior de Pernambuco. Um ano depois, iniciou-se a Revolução Praieira⁷, em 1948, na então província pernambucana.

Tanto pelo lado paterno (os Távora) como materno (os Silveira), Franklin Távora descendia de famílias importantes e até mesmo de alta linhagem. De acordo com Aguiar, a família Távora, por exemplo, foi uma estirpe que se ramificou por Portugal, Espanha e Brasil:

A presença dos Távora no Brasil pode ser notada desde as primeiras levas de pessoas emigradas durante a fase de colonização. Mas foi principalmente a partir das lutas contra os invasores holandeses que surgiram os registros de nomes com destacada atuação na vida da nova terra que nascia. (AGUIAR, 1997, p. 26)

Já integrado à vida social e política de Pernambuco, naquele momento de intensa movimentação política, o pai do futuro escritor assumiu o posto de major do Corpo de Polícia e da Guarda Nacional, na cidade de Limoeiro. Enquanto isso, Franklin Távora e os seus outros irmãos ficaram sob os cuidados da mãe em Goiana (cf. pp. 39 e 42).

Ainda segundo Cláudio Aguiar, Camilo Henrique da Silveira Távora se posicionava favoravelmente às causas dos índios, não por acaso recebeu o nome de o *Indígena*. Além de

⁷ Historicamente reconhecida como a revolta popular pernambucana que reivindicava o voto livre e universal, entre outras garantias, a Revolução Praieira ocorreu no período entre 1848 e 1849. Segundo o historiador Amaro Quintas (1967), esse não foi um movimento provocado por questões meramente políticas, mas, sobretudo, foi resultado da insatisfação do povo em relação ao “estado de desequilíbrio econômico-social” existente na província.

ser a favor “dos liberais, dos progressistas, dos revolucionários, dos jornalistas panfletários e intelectuais insatisfeitos” (p. 31):

Logo ao chegar nessa terra que Franklin Távora cantou com tanto amor, o seu pai, Camilo Henrique da Silveira Távora, o *Indígena*, com pouco tempo, ver-se-ia envolvido com os ares da vida pernambucana. A nova situação o levou a integrar-se rapidamente, fazendo amigos e participando das atividades culturais e políticas de Goiana. Já não se sentia um emigrado ou forasteiro. (AGUIAR, 1997, p. 37)

Com os acontecimentos, protestos e lutas de iniciativas revolucionárias em Pernambuco, a partir de 1848, o major Camilo Henrique sofreu as consequências por ter participado dos manifestos dessa época. Tempos depois, ele foi denunciado por crime de rebelião e condenado. Camilo Henrique, após ter ficado no presídio da Ilha de Fernando de Noronha, retornou para Pernambuco com a saúde debilitada, porém, “viveria o tempo suficiente para ver o triunfo de seu filho” (p. 55):

O final da Revolução Praieira trouxe consigo as consequências comuns a qualquer movimento rebelde: as ações punitivas dos vencedores contra os vencidos, com os exemplos de coragem e de ardor revolucionário na defesa de princípios, mas também as renúncias, as traições e algumas defecções manifestadas por homens fracos de caráter. (AGUIAR, 1997, p. 53)

Devido às suas atividades políticas e militares, o pai do menino Franklin Távora esteve ausente do lar durante dois anos. Mesmo impossibilitado, em alguns momentos, de orientar como gostaria os estudos do filho, Camilo Henrique contribuiu para a formação de Franklin Távora, fato esse reconhecido posteriormente pelo próprio escritor (cf. p. 59).

Sobre a educação de Franklin Távora, o apoio do tio, João Borges da Silveira Távora, de sua mãe e da avó, dona Inácia, foi essencial durante a ausência do pai, sobretudo numa época em que “o patriarcalismo senhorial presidia as principais ações da vida familiar” (p. 60). Influenciado pelo poeta brasileiro Casimiro de Abreu (1839-1860), Franklin Távora, aos 14 anos de idade, publicou o seu primeiro poema, intitulado “Ceará”, que, nas palavras de Cláudio Aguiar, não passava de um longo canto de saudade à sua terra natal. Além disso:

[...] o interesse pelos estudos e a facilidade com que Franklin Távora havia demonstrado muito concorreram para iniciar os estudos do preparatório para ingresso na Faculdade de Direito do Recife. Diante de tal perspectiva, os pais de João Franklin [Franklin Távora] logo estimularam o interesse do jovem pelos assuntos que se ligassem à língua portuguesa, latim, francês, retórica, geometria, filosofia e geografia. (AGUIAR, 1997, pp. 61 e 62)

Franklin Távora matricula-se na Faculdade de Direito de Recife em 1859, bacharelando-se em 1863. Sete anos mais tarde, conforme Angela Alonso, teve início no Brasil a geração de 1870, cujo “movimento intelectual” recebeu a acusação de ter se interessado mais em fundar novos sistemas filosóficos que em interpretar a realidade nacional, ignorando os problemas sociais, sobretudo a escravidão (cf. p. 21).

Embora houvesse muita adesão à maneira de pensar e agir da elite imperial, no contexto nacional da época de Franklin Távora, a socióloga Angela Alonso avalia que o movimento intelectual oitocentista foi influenciado pelo repertório político-intelectual da Europa; com isso, parte dessa geração exprimiu de modo sistemático e organizado as suas críticas à elite do Brasil-Império. Ela acrescenta:

Movimentos intelectuais são uma modalidade de movimento social. [...] A formação de um movimento social depende, pois, da estrutura de relações de poder, que é histórica e específica. É na luta que os oponentes descobrem os valores que compartilham e criam novas formas de ação. (ALONSO, 2002, p. 41)

Esse panorama histórico e político está certamente inserido literariamente na produção de Franklin Távora. No romance *O Cabeleira*, entrelaçam-se a experiência de vida do autor, especialmente a posição social e política, em certo sentido avançada, de sua família, e o contexto histórico dos movimentos sociais no Brasil, além do panorama intelectual no qual o escritor cearense estava inserido, influenciado pelo ideário político europeu e, ao mesmo tempo, empenhado em atender as demandas locais. O intuito de promover a Literatura do Norte não pode, portanto, ser entendido sem que se considere o chão histórico de Távora e do seu tempo.

Naquele momento, temas populares, especialmente referências a nordestinos e sertanejos, permeavam a literatura nacional nos romances de Bernardo Guimarães (1825-1884), Visconde de Taunay (1843-1899), José de Alencar (1829-1877), entre outros. Não por acaso, em 1876, Franklin Távora publica *O Cabeleira*. A então província de Pernambuco, do século XVIII, transforma-se agora em cenário onde se desenrolará a trama do menino José Gomes.

1.2. A problemática do regionalismo pitoresco

A trama criada por Franklin Távora e que narra a trajetória de José Gomes, ambientada na província de Pernambuco, exige a discussão acerca do caráter pitoresco que marcou o início da produção regionalista no Brasil; essa discussão problemática será aqui iniciada, mas ultrapassa todo o conteúdo desta pesquisa, uma vez que se apresenta como nó que amarra o romance de Távora à história de sua produção, isto é, à realidade do país no momento de sua concepção e à história da própria literatura brasileira.

Embora não se constitua, segundo a crítica, como o melhor romance realizado literariamente por Franklin Távora, *O Cabeleira* está, sem dúvida, entre os mais característicos de sua produção associada ao projeto do escritor para o desenvolvimento da Literatura do Norte. Na opinião de Antonio Candido (2007a), *O Cabeleira* é um romance “voltado para a interpretação social de uma determinada zona” (p. 612), e a melhor ficção já realizada por Távora é a novela *Um casamento no arrabalde*⁸, publicada em 1869, mas que não integra a “fase característica” do escritor.

De acordo com Candido, José de Alencar – para quem Távora destinou as *Cartas a Cincinato*⁹ (1871-72) – é “o cume da montanha” da ficção romântica e, em certa medida, Távora se opõe a esse cume em nome da construção de uma literatura que estivesse mais próxima da realidade regional; o que ia ao encontro do programa da Literatura do Norte por ele defendido.

A crítica literária observa no conjunto da obra de Távora uma trajetória que tem como ponto de partida a novela de tendência realista, *Um casamento no arrabalde*, que, segundo Lúcia Miguel-Pereira, embora se tratasse de uma ficção ambientada na região, seguia a mesma linha que *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida:

O interesse da narrativa está muito menos – e isso constituía certamente uma novidade – nos fatos que evoca do que na conduta das personagens e no quadro

⁸ Para Samarkandra Pimentel (2009), nessa obra, as características românticas e também realistas coexistem, assim como tentaremos identificar n’*O Cabeleira* evidências naturalistas.

⁹ Divulgadas inicialmente no jornal *Questões do dia*, entre setembro de 1871 e fevereiro de 1872, e logo em seguida publicadas em livro, *Cartas a Cincinato* – escritas por Franklin Távora sob o pseudônimo de Semprônio – eram destinadas a esse suposto amigo Cincinato. Elas se constituíram como duas séries de estudos sobre dois romances de José de Alencar: oito cartas sobre *O gaúcho* (1870) e 13 cartas sobre *Iracema* (1865). Nas cartas, Távora falava sobre as suas impressões acerca de seu conterrâneo romancista. Para Távora, Alencar era um “escritor de gabinete”, pois não observara de perto as diferentes regiões.

social que as condiciona. Essa história, que gira em torno da oposição feita por um senhor de engenho ao casamento do filho com sua companheira de infância, por ser a mãe da moça uma pobre professora, poderia ter dado ensejo às gastas declamações sentimentais [...]. Em vez disso, o autor [...] deslocou o centro de gravidade dos noivos para os que os rodeavam, e lhes fizeram o casamento às escondidas, do caso amoroso para a sociedade que o entravava. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 44)

Depois dessa obra, que o autor reputava como menor, Távora se dedicou, sobretudo, à construção de uma literatura que fosse fiel à paisagem do Norte, que ele conhecia tão bem e com a qual mantinha contato direto, evitando a postura de escritor de gabinete que criticava em Alencar. Nessa linha, Távora produziu obras que integram tendências românticas, históricas e naturalistas, todas elas constituindo uma linhagem regionalista, sempre buscando se aproximar fielmente da realidade do Norte: *O Cabeleira* (1876); *O matuto* (1878); *O sacrifício* (1879) e *Lourenço* (1881).

Se a tendência a estar próximo da realidade regional levou o autor a constituir uma obra que oscila na qualidade estética, uma vez que nela avultam elementos pitorescos, também o transformou, segundo Antonio Candido, em fundador de linhagem, a dos romancistas do Nordeste, que culminou com a geração de 1930, não antes de ter sido reforçada por Euclides da Cunha, questão de que trataremos mais detidamente no próximo capítulo. O que importa ressaltar aqui é que a tendência para a Literatura do Norte revela preocupação com a realidade histórica da região, com os seus processos históricos e com a sua inserção, e não exatamente separação, no conjunto político, geográfico e cultural do país.

A relação entre a forma literária e o processo social é evidente, sobretudo, em uma literatura originalmente empenhada¹⁰ social e politicamente na formação nacional, como é o caso da brasileira, e, portanto, seria um equívoco não considerarmos que história e ficção integram a criação artística. Desse modo, por entender que as condições econômicas e sociais de determinado país podem influenciar (ou influenciam) a escolha de temas na produção literária, em “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (2006a) reconhece que o julgamento indiscriminado contra a ficção regionalista não levou em consideração “algumas distinções que permitam encará-la”.

Embora, para Candido, algumas formas de regionalismo literário reduzam os problemas humanos a elemento pitoresco, “fazendo da paixão e do sofrimento do homem

¹⁰ Sobre o caráter empenhado da literatura brasileira, ver CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007a, pp. 28-30.

rural, ou das populações *de cor*, um equivalente dos mamões e dos abacaxis” (p. 189, grifos do autor), o crítico literário entende que o escritor não está livre, nem deveria, de ter a consciência invadida por certa sensibilidade em relação aos problemas do subdesenvolvimento de um país ou, como ele mesmo diz, aos problemas do atraso em relação às possibilidades do progresso. Candido afirma que, na América Latina¹¹, por exemplo, o regionalismo “é força estimulante na literatura”, o que funcionaria como descoberta do país novo. Na tentativa de compreender o contexto da literatura latino-americana, Antonio Candido utiliza a expressão “país novo” e o termo “subdesenvolvimento”.

De acordo com Denise Vallerius (2010), que analisa a postura da crítica literária brasileira diante do regionalismo, como consequência da concepção de país novo, que estava vinculada ao ideal de progresso da nação, por exemplo, essa perspectiva se refletia na literatura, “através de um grande interesse pelo exótico, de um grande deslumbramento e desmedido apego ao país” (p. 67). Ela afirma que tal manifestação da exuberância da natureza, especialmente a valorização de aspectos regionais, seria uma espécie de compensação do “atraso material” e da “debilidade das instituições”, conforme Antonio Candido já havia apontado. Desse modo, o regionalismo estaria centrado “no pitoresco decorativo, funcionando como instrumento de descoberta e de reconhecimento da realidade do país, a fim de que esta pudesse ser incorporada ao temário da literatura” (*idem*).

Para Denise Vallerius, a ideia de que as manifestações literárias regionalistas resultam dessa situação de subdesenvolvimento do país é uma das tendências críticas do projeto vanguardista e inovador do Modernismo, que pretendia trazer para a literatura a “elaboração de formas e ideais literários ‘autenticamente’ nacionais” e, portanto, o regionalismo precisaria ser combatido, uma vez que ele ia de encontro a essa perspectiva modernista do nacional. Segundo ela, há, pelo menos, duas objeções a serem feitas à proposta dos modernistas de romperem com os modelos literários europeus: a primeira delas, considerando a diversidade e a distinção das populações brasileiras, é que seria pretensiosa essa tentativa de abarcar toda a nossa “complexidade cultural”; em segundo lugar, é uma contradição em termos propor um

¹¹ Para utilizar o exemplo do Brasil e da Argentina, Bernardo Ricupero (2004) afirma que o Romantismo latino-americano, da mesma forma que o europeu, é “principalmente uma reação ao fim do Antigo Regime” (p. 79). Segundo o autor, a tarefa do Romantismo é “confusa”, uma vez que será “tanto destruidora como construtora”. Para Ricupero, a ideia do Romantismo latino-americano era, sobretudo, substituir as “antigas formas políticas, estéticas e de pensamento” por formas inovadoras e “reagir a essas novas criações”.

modelo “autenticamente nacional”, se os modelos modernistas já eram frutos das vanguardas europeias.

“Seria o regionalismo, realmente, um fenômeno exclusivo de contextos de subdesenvolvimento?”, Vallerius pergunta. Para ela, o que está no discurso de críticos como Lúcia Miguel-Pereira e Afrânio Coutinho, para citar outros dois nomes, é a concepção de que o regionalismo é “sinônimo de literatura incipiente e, por conseguinte, dotada de menor complexidade e caráter artístico” (p. 66). E ela acrescenta:

A crítica literária nos direciona para a crença de que o regionalismo seria característico de literaturas incipientes porque apegado à matéria local, às descrições ambientais, ao gosto pelo pitoresco e pelo exótico, ao meio e não ao homem, configurando-se muito mais como um exercício de observação do que de criação artística. Esquece-se, portanto, que muitos dos *pecados imperdoáveis* cometidos pelo regionalismo *stricto sensu* não se originaram da *incapacidade* daqueles que o exerceram, mas configuravam-se muito mais como consequência da aplicação irrestrita das escolas literárias europeias que aqui aportavam. (VALLERIUS, 2010, p. 68, grifos da autora)

Assim, a escrita regionalista de Franklin Távora, que estaria vinculada à primeira fase do regionalismo (o regionalismo pitoresco, final do século XIX e início do século XX), se levarmos em conta a divisão feita por Candido, parece conformar-se a um momento do Brasil em que o anseio era não apenas por mudanças no panorama econômico, social e político, mas também literário, uma vez que o Romantismo, do qual Távora é integrante, constituiu-se momento decisivo para a construção do sistema literário brasileiro¹².

Aqui, é válida a afirmação do professor e pesquisador Rogério Santana (2010), segundo a qual “os autores regionalistas lançavam mão da matéria mais próxima da sua percepção”, ainda que isso implicasse o “alcance restrito de sua abordagem”. Para o

¹² Um dos pontos centrais do livro *Formação da literatura brasileira* está na afirmação de Candido (2007a) de que o Arcadismo e o Romantismo se constituem como momentos decisivos para a construção do sistema literário brasileiro. No capítulo IX, em “O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade”, Candido explica como o Romantismo trouxe nova concepção de obra de arte e da posição do artista, o que, para o crítico literário, resultou na tentativa dos românticos de romperem ou abandonarem a “sociabilidade arcádica”. Ele acrescenta que, à maneira do Arcadismo, o Romantismo surge como negação. Entretanto, “negação mais profunda e revolucionária”. Se, para os árcades, importava a forma como tudo estava sendo expressado, para os românticos, era essencial quem estava expressando, no caso, o escritor ou o poeta. Embebidos de um sentimento de inadaptação da vida, desamparo, desespero *et cetera*, os românticos alteraram as concepções do Arcadismo e destacaram então o “eu”. Outra característica, no Romantismo, Candido identifica como “revisão do mundo”, na qual: “o verbo literário, simples mediano entre a natureza e o intérprete, perde a categoria quase sagrada que lhe conferia a tradição clássica” (p. 346).

professor, “era uma condição de época”. Segundo ele, na literatura brasileira, um dos aspectos mais significativos é a ruralidade:

Seja na abordagem dos índios, na dos negros, na dos sertanejos, ela [a ruralidade] é determinante para a ideia de nação em vários textos literários, principalmente narrativos. Essa característica foi mais marcante até o final do século XIX; entretanto, ainda no século XX, e até os dias atuais, os aspectos da vida rural definem boa parte da cultura empregada na ficção brasileira. (SANTANA, 2010, s/n)

Além disso, é preciso recorrermos até mesmo ao pitoresco para a compreensão do processo formativo da literatura brasileira, como etapa necessária à nossa formação, conforme afirma Candido:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante. (CANDIDO, 2006a, p. 192)

Apesar de etapa necessária, Candido menciona que a experiência brasileira do regionalismo é peculiar, já que este “nunca produziu obras consideradas de primeiro plano”:

Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre *urbanos*, as mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local, que banuiu dos seus livros extraordinariamente requintados. De tal modo que só a partir mais ou menos de 1930, numa segunda fase que estamos tentando caracterizar, as tendências regionalistas, já sublimadas e como transfiguradas pelo realismo social, atingiram o nível das obras significativas, quando em outros países, sobretudo Argentina, Uruguai, Chile, já estavam sendo postas de lado. (CANDIDO, 2006a, p. 194, grifo do autor)

Mesmo com a afirmação de Candido de que o melhor da ficção brasileira, na maioria das vezes, está desprovido de elementos pitorescos, ressaltamos a relevância do regionalismo como fenômeno universal; o que nos obriga a pensar como a criação literária é também confronto de perspectivas: impele-nos a perceber a história de modo específico, mas também se estende para aspectos mais gerais.

Não por acaso, Ligia Chiappini (1995) busca relativizar os juízos sobre as tendências regionalistas. Tal tentativa está fundamentada na compreensão de que o regionalismo, apesar

de ter incorporado – em certos momentos – o discurso de “políticas nacionalistas estreitas e totalitárias”¹³, também contribuiu (ou contribui) para contestar “essas mesmas políticas”.

Na opinião da autora de “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, o regionalismo também foi capaz de aproximar “solidariamente o leitor da cidade do homem pobre do campo”. Segundo ela, isso nos auxiliou “a vencer preconceitos, respeitar a diferença e alargar nossa sensibilidade ao descobrir a humanidade do outro de classe e de cultura” (p. 154).

Em relação a *O Cabeleira*, a descoberta desse outro é realizada por Franklin Távora em contraposição a uma parte do Brasil que parecia negligenciar as tensões e os conflitos existentes em determinada região do país. Afinal, “qual nordeste existe”, questiona a professora Adriana Araújo (2008), que traça um paralelo entre o romance *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, e *O Cabeleira*. Em busca de responder a essa pergunta, a pesquisadora analisa as imagens do Nordeste “desenhadas” pelos dois autores em cada um dos romances.

Na avaliação de Adriana Araújo, os problemas relacionados à educação¹⁴ brasileira já constituíam parte das motivações do projeto literário de Franklin Távora. Em seu artigo, a autora afirma que “Távora se inscreve numa disputa de representações do Norte com José de Alencar em busca do nordeste autêntico” (p. 1). Para ela, é provável que o escritor cearense tenha querido “alertar o público que este sertão de bandidos, miséria, carência e famílias desprotegidas é que é real” (p. 2).

Além disso, conforme a própria narrativa d’*O Cabeleira* demonstra, a figura do bandido Cabeleira também traz para o debate as concepções de que os excluídos, a exemplo dos personagens do romance, não necessitam de “aplicações rígidas de leis injustas, mas de investimento educacional e desenvolvimento econômico” (*idem*). Já José de Alencar, na opinião da professora, apresenta “um sertanejo mítico e um sertão romântico”, ao passo que:

¹³ Chiappini cita o exemplo da ideologia nazista em “Sangue e Solo”, de Adolf Hitler, e da “França Profunda”, de Vichy.

¹⁴ Apenas como ilustração, a realidade atual do Brasil em relação aos índices de analfabetismo, por exemplo, ainda é grave. Recentemente, a revista CartaCapital ([edição online de 17.07.2012](#)) reproduziu a notícia de que “apenas 35% das pessoas com ensino médio completo podem ser consideradas plenamente alfabetizadas no Brasil”. Os dados são resultados do Indicador do Alfabetismo Funcional (Inaf) 2011-2012, cuja pesquisa por amostragem foi realizada pelo Instituto Paulo Montenegro e pela ONG Ação Educativa. Além disso, no que se refere aos brasileiros com formação superior, 38% da população “têm nível insuficiente em leitura e escrita”. Mesmo que tenha havido uma série de avanços nas últimas décadas, a precariedade nessa área ainda revela desigualdades e problemas sociais históricos.

De um ponto de vista solidário dos “de baixo”, Távora não apenas os inclui como tema, mas vai além do tratamento literário para incluir em seu discurso críticas sociais e denúncias de injustiças e desigualdades.

A Literatura do Norte de Távora é um projeto didático de modernização e transformação do *status quo*. É acusado de separatismo, mas o que ele faz é denunciar a implícita submissão a uma separação que já existe. Távora coloca a discussão no ângulo de uma luta política necessária à superação dos obstáculos impostos ao desenvolvimento do Norte. (ARAÚJO, 2008, p. 5)

Compreendermos o regionalismo, com base no romance *O Cabeleira*, portanto, é significativo para percebermos o que está além das discussões sobre os aspectos puramente estéticos da escrita regionalista, assim como para tentarmos romper com a ideia de que ela é um modo menor e pitoresco de representação literária, percepção que acaba por obscurecer a importância das produções regionalistas para a formação do conjunto da literatura brasileira.

A narrativa de Franklin Távora aponta para a impossibilidade de separação entre o viés regionalista e os problemas sociais e políticos do Brasil. Com isso, importa-nos a consideração de que a força do regionalismo – construído por Távora – mantém-se em nossa literatura e se configura como realidade:

As reflexões sobre a criação literária pelo viés de um nacionalismo regionalista tem também o mérito de apresentarem uma consciência da configuração real do país: uma nação desigual e injusta retratada de modo idealizado pelos literatos da corte que, por sua vez, desconheciam as diferentes realidades das províncias distantes. [...] Para Távora, a identidade brasileira deveria ser reconhecida na miscigenação, da qual seus matutos e caboclos constituem a representação. Da mesma forma, o Norte, primeira sede da colonização, configurava-se como o guardião do rico cabedal histórico, artístico, folclórico e cultural. (SIQUEIRA, 2010, p. 214)

Para Chiappini, em decorrência dos equívocos da crítica ao regionalismo, essa tendência literária é “campo minado de preconceitos”. Sobre isso, ela escreve:

O defeito que muitas vezes a crítica aponta no escritor regionalista, do pitoresco, da cor local, do descritivismo, foi a seu tempo uma dura conquista. Da mesma forma, na pintura, só depois de pintar com perfeição a figura, o pintor pode aludir a ela por traços, cores e luzes [...]. (CHIAPPINI, 1995, pp. 157 e 158)

Sem esmiuçar os argumentos controversos em torno dessa tendência literária, nem muito menos discuti-la em seu momento romântico e naturalista, para esta pesquisa, como ponto de partida, vale a afirmação de Chiappini que assim define, de modo genérico, o regionalismo:

Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e

personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas. (CHIAPPINI,1995, p. 155)

Também para Alfredo Bosi (1994), o regionalismo romântico procura trazer para a literatura a realidade das regiões rurais. Ao comentar o *sertanismo* no Brasil, cuja representação do sertanejo era o foco dos escritores, Bosi afirma, por exemplo, que “o regionalismo de Bernardo Guimarães mistura elementos tomados à narrativa oral, os 'causos' e as 'estórias' de Minas Gerais e Goiás com uma boa dose de idealização” (p. 142). E, em Visconde de Taunay, encontram-se a “simplicidade e o bom gosto” do romance *Inocência*, publicado em 1872. Nessa linha de avaliação das características particulares dos primeiros nomes do regionalismo brasileiro, Bosi chega a Franklin Távora, considerado por ele o responsável pelo regionalismo com “ares de manifesto, programa e áspera reivindicação”.

Antes, porém, de se ter esses três escritores como os principais nomes que dão início ao regionalismo no Brasil, o autor de *História concisa da literatura brasileira* apresenta José de Alencar, autor de romances indianistas, para quem importava “cobrir com a sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanescas* do Brasil” (p. 137). De acordo com o crítico literário, a natureza do que produziu e a extensão da obra de Alencar lhe renderam com justiça “o lugar de centro” do Romantismo brasileiro.

Chamado por Antonio Candido (2007b) de “linha persistente da ficção brasileira”, o regionalismo ocupou-se da descrição dos costumes característicos do interior do Brasil, em contraposição aos padrões urbanos. Segundo Candido, esse fazer literário “incorreu nos vícios habituais do gênero, que são o pitoresco superficial e as conclusões bem-pensantes sobre a pureza rural oposta ao artificialismo da cidade” (p. 56). Por outro lado, prossegue Candido, houve “a vantagem de ser uma descrição extensiva do país, revelando muita coisa do Brasil aos brasileiros, frequentemente presos demais às novidades europeias” (*idem*).

Voltando ao ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido afirma que, no Brasil, em meados de 1930, a ideia de “país novo”, que previa a inserção do país no mundo do progresso, não se cumprira na realidade nacional, e já não era predominante. Porém, esse pensamento ideológico não fora capaz de cumprir as possibilidades de progresso. Para entendermos corretamente a afirmação de Candido, colhemos em João Roberto Maia a seguinte observação:

Candido situa a consciência do subdesenvolvimento após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente a partir dos anos 50, observando que já se encaminhava para ela desde o decênio de 1930. [...] A tônica do ponto de vista vinculado à noção de país novo está no que ainda não foi realizado, mas que se inscreve nas potencialidades do país, ou seja, trata-se de acreditar nas grandes possibilidades da nação de superar seu atraso. (MAIA, 2007, s/n)

Segundo Candido, as tendências regionalistas – das quais participaram alguns dos escritores brasileiros – assumiram a tentativa de expressar a cor local. A passagem do regionalismo pitoresco, fincado na cor local e no exótico, para o regionalismo do século XX, cujo interesse está centrado na valorização do humano, não ocorreu por acaso. Aliás, nada em nossa literatura nos parece fortuito. Ainda de acordo com as concepções do crítico literário, no Brasil, assim como na América Latina, de um modo geral, os movimentos literários estiveram relacionados ao que Candido denomina de três fases de consciência do atraso.

A primeira delas tem origem no século XIX e corresponde ao Romantismo. Naquela época, o que predominava era a consciência amena do atraso, segundo a qual os escritores brasileiros estariam preocupados ou empenhados em registrar a natureza, o mundo rural. Movidos pelo desejo de exaltar estas terras que, embora atrasadas em termos culturais e econômicos, se comparadas à Europa, mereciam ser exaltadas como sinais de que a grandeza da terra seria transmitida à da pátria, compensando o atraso nacional e gerando a promessa de progresso do país. Havia nisso, portanto, certo regozijo em razão da paisagem tão peculiar.

Por volta de 1930, predominava entre os literatos a consciência catastrófica do atraso. Menos ufanistas, os escritores apresentaram narrativas ambientadas no mundo rural, porém, não era o caráter puramente regional que importava, nem muito menos o exotismo das regiões, o que contava agora era o campo como sintoma de problemas sociais graves. Um exemplo desse tipo de consciência a que pôde chegar nossa literatura é o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, publicado originalmente no ano de 1938. *Vidas secas*, cabe acrescentarmos, é uma obra que alcança problemas concretos da condição humana, e, portanto, não está restrita ao tema da seca no sertão nordestino.

Neste momento, vale lembrarmos uma crônica do próprio Graciliano Ramos, datada de 1937 e escolhida para esta ocasião porque, de algum modo, exprime a percepção que motivou Franklin Távora a iniciar o projeto de Literatura do Norte, quando do romance

*O Cabeleira*¹⁵, cujo prefácio do livro – em forma de carta a um suposto amigo – afirma que “Norte e Sul são irmãos, mas são dois”.

Na crônica “Norte e sul”¹⁶, o autor de *Vidas secas* destaca a antipatia de alguns críticos em relação ao fazer literário dos nordestinos. Ele chega a dizer: “Não há grupo do norte nem grupo do sul, está claro. Mas realmente os nordestinos têm escrito inconveniências” (RAMOS, 2005, p. 193). Essas “inconveniências”, termo ironicamente empregado por Graciliano Ramos, são a reprodução da realidade sem tapeação, “crua”, que incomoda. Essa realidade “crua” seria a mesma apresentada por Franklin Távora? Sim, por um lado, e não, por outro.

Está presente, nas obras dos romancistas nordestinos de 30, matéria semelhante à trabalhada por Távora em seus romances:

Ora, nestes últimos tempos surgiram referências pouco lisonjeiras às vitrines onde os autores nordestinos arrumam facas de ponta, chapéus de couro, cenas espalhafatosas, religião negra, o cangaço e o eito, coisas que existem realmente e são recebidas com satisfação pelas criaturas vivas. (RAMOS, 2005, p. 192)

Assim, Graciliano Ramos aponta diferenças entre grupos da literatura nacional. Para ele, portanto, são “os inimigos da vida” que torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Mas, se nos anos 30, a literatura do Norte ainda pode ser confrontada com a do Sul, Graciliano Ramos, em consonância com a produção literária daquele momento, problematiza a questão em tonalidade crítica diversa do programa de Távora em relação à Literatura do Norte.

Sob perspectiva de Graciliano Ramos, a distinção entre um grupo de escritores (neste caso, os do sul¹⁷) e outro grupo (os do norte), de fato, não está na geografia, mas entre a realidade e a imaginação:

Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as

¹⁵ Além de *O Cabeleira*, entre outros romances, Franklin Távora publicou *A trindade maldita – Contos no botequim* (1861), seu primeiro livro; *Os índios do Jaguaribe* (1862); *Um casamento no arrabalde* (1869); *Cartas a Cincinato* (1870); *O matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), ambos inspirados na Guerra dos Mascates, conflito ocorrido entre os anos 1710 e 1711, em Pernambuco.

¹⁶ Publicada postumamente, em 1962, no volume *Linhas tortas* (ver referência completa na bibliografia deste trabalho).

¹⁷ Os nomes norte e sul estão grafados com iniciais minúsculas, a fim de preservarmos a escrita original do autor, de acordo com a edição que utilizamos.

dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda... (RAMOS, 2005, pp. 191 e 192)

Graciliano desloca o foco do problema da geografia política (“Realmente a geografia não tem nada com isso”) e reajusta o ponto de vista crítico na medida do amadurecimento que nossa literatura foi capaz de atingir naquele momento:

O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação. Esses fatos e essas coisas viram mercadorias. (RAMOS, 2005, p. 192)

Essa perspectiva, que repõe o problema em dimensão crítica e alcança o próprio processo de produção literária no centro de um mundo regido pela mercadoria, não poderia ser a de Franklin Távora, pois a realidade “crua” de seu tempo ainda estava enlaçada, ao mesmo tempo, à tendência de idealização romântica e ao compromisso de descrever fotograficamente a região, o que anunciava o naturalismo nascente.

Exigir do regionalismo de Távora a problematização formulada nos romances de tendência regionalista produzidos nos anos 30 seria um anacronismo. Entretanto, ignorar que a Literatura do Norte de Franklin Távora ecoa ao fundo do que canta mais alto na crônica “Norte e sul”, de Graciliano Ramos, seria retirar ambos os textos e os seus autores da história que os une e separa, isto é, da tradição literária brasileira. Isolados, ambos não podem ser compreendidos em sua dimensão mais rica, assim como, se identificados, ficaria perdida a peculiaridade de cada momento; o que impediria o reconhecimento do salto de qualidade estética de um para o outro, que seria improvável sem que houvesse entre eles alguma continuidade capaz de garantir verdadeira ruptura. Dessa forma, consciência amena e consciência catastrófica são fases de uma produção que pôde se formar como um todo articulado de diferentes partes, entre Norte e Sul.

Com isso, também fica claro de que maneira o regionalismo teve papel decisivo e complexo na formação de nossa literatura, ultrapassando seu caráter inicialmente pitoresco e exótico, evidente no Romantismo, com os romancistas Bernardo Guimarães, Alfredo Taunay e Franklin Távora, entre outros, até alcançar a elaboração formal mais amadurecida por parte dos romancistas do decênio de 1930, com o “romance do Nordeste”:

O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano

Ramos (um dos poucos ficcionistas realmente grandes da nossa literatura), Raquel de Queirós, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes. (CANDIDO, 2000, p. 204)

Para terminar este tópico, é preciso pensar – como demonstrou Antonio Candido – que a dimensão do regionalismo inicial tanto preservou o nativismo anterior ao Romantismo quanto ela mesma permaneceu presente em muitas das maiores obras de nossa literatura já madura esteticamente. Essa permanência do regionalismo se deu, no entanto, pela transfiguração do pitoresco em universal, chamado por Candido de super-regionalismo, ao qual correspondeu um avanço significativo da consciência literária brasileira em relação ao atraso do país.

Candido identifica esse momento do super-regionalismo com a consciência dilacerada do atraso, quando os escritores brasileiros têm uma espécie de conhecimento mais profundo dos principais problemas brasileiros, já apontados pela literatura produzida na fase da consciência catastrófica, mas agora expressos em formulação estética bastante refinada, à altura dos dilemas complexos e dilacerantes do processo social brasileiro, como se vê em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956.

Nesse período, tornou-se possível problematizar esteticamente, com maior qualidade artística, a dinâmica entre o novo e o arcaico na realidade brasileira. Além disso, diversas transformações foram se consolidando em várias áreas do Brasil. Houve expansão dos meios de comunicação, o crescimento urbano, numa sociedade até então rural, além da criação de fábricas, de indústrias automobilísticas, o aparecimento das cidades com *status* de metrópoles, assim como o comportamento dos moradores das grandes cidades era igualmente influenciado por essas mudanças, que também ocorreram na vida cultural (arquitetura, música, cinema, literatura, teatro, televisão...).

Os chamados “anos dourados” representaram, como sabemos, o processo de modernização do país, sob a presidência de Juscelino Kubitschek. Porém, de outro lado, o arcaico também existia: regiões ainda muito pobres e totalmente desprovidas de, por exemplo, saneamento básico, eletricidade e transportes públicos. Esse tipo de desequilíbrio social já havia sido reconhecido por Sérgio Buarque de Holanda, no ensaio *Raízes do Brasil*, publicado originalmente em 1936, no qual ele afirma:

No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação,

atraindo várias áreas rurais para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje. (HOLANDA, 2008, p. 144)

Essa evolução não foi capaz de superar completamente os tempos remotos. Se, por um lado, histórias semelhantes à do menino José Gomes podem ser narradas, transfiguradas nos personagens de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa, de forma esteticamente mais potente e viva que a feita por Távora; por outro lado, os elementos iniciais e pitorescos da Literatura do Norte ainda se fazem sentir na experiência vital do país em que os tempos remotos insistem em não passar de vez. Os elementos pitorescos se transfiguram em degradação e os seus traços naturalistas ainda se apresentam, hoje, nas formas decaídas da indústria cultural.

Enfim, como confirma o estudo da formação da literatura no Brasil, no país que não pôde se formar como nação, consolidou-se um sistema literário que reuniu uma tradição de problemas, entre os quais está o regionalismo, como forma de expressão, permanência e tentativa de superação do atraso nacional. No interior desse sistema, os escritores regionalistas tiveram papel significativo, e Franklin Távora, como precursor do romance do Nordeste, contribuiu, à sua maneira, para que a realidade nacional encontrasse pouco a pouco um modelo de representação literária efetivo.

Capítulo 2

Franklin Távora, fundador de linhagem: tensões na formação do regionalismo

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.

(Antonio Candido)

O nosso objetivo, neste capítulo, é discutir o papel de Franklin Távora no sistema literário brasileiro, considerando a sua posição de primeiro romancista do Nordeste. Para isso, inicialmente, a fim de acentuar a importância da obra de Távora na formação do conjunto da literatura brasileira, apresentaremos a noção de sistema literário, explorando especialmente a ideia de que a nossa literatura é síntese de tendências universalistas e localistas. Com base nessa perspectiva, buscaremos, ao aproveitarmos a discussão já feita no capítulo anterior, articulá-la à composição de uma tradição regionalista no interior do sistema literário.

No segundo tópico, o nosso foco será evidenciar a peculiaridade do localismo de Franklin Távora no romance *O Cabeleira*. Focalizaremos, de modo mais preciso, aquilo que faz de Távora um fundador de linhagem; o que o diferencia de seus contemporâneos e abre caminho para uma genealogia de escritores que, incorporando a perspectiva regionalista, lograram ultrapassá-la no que diz respeito ao seu aspecto e pitoresco.

No terceiro tópico, estudaremos sumariamente essa linhagem regionalista. Para isso, faremos relações de aproximação entre *O Cabeleira*, de Franklin Távora, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o romance nordestino de 30 e duas narrativas posteriores: *Infância*, de Graciliano Ramos, e “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.

2.1. Sistema literário, tradição regionalista e tensões entre localismo e universalismo

No livro *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (2007a) afirma, na “Introdução”, que estuda a formação de nossa literatura como “síntese de tendências universalistas e particularistas” (p. 25) e apresenta uma distinção entre “manifestações literárias” e “literatura propriamente dita”, ou seja, aquela que – sob o signo de fenômeno civilizatório – constitui-se como todo orgânico, que absorve a própria evolução da sociedade,

os seus dilemas, os seus problemas e, evidentemente, embebe-se das experiências humanas, interpretando-as, estilizando-as das mais variadas formas.

Candido sustenta que, a partir da segunda metade do século XVIII, começa a se configurar, de fato, no país, “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel” (*idem*), bem como um público, chamado pelo crítico de “um conjunto de receptores”, e uma linguagem, esta como “mecanismo transmissor” das obras literárias. Desse modo, no Brasil, deixam de existir apenas “manifestações literárias” para que, pouco a pouco, vá se definindo a produção da “literatura propriamente dita”. Para o autor, portanto, são estes os elementos que compõem o sistema literário brasileiro: autor, obra e público.

Comprendermos a relação entre esses três elementos é fundamental para refletirmos também sobre a formação da continuidade literária, cuja metáfora utilizada pelo crítico é a de uma “espécie de transmissão da tocha entre corredores”, imagem que destoa do período das manifestações literárias, uma vez que elas ocorreram isoladamente e estavam, de imediato, vinculadas à nossa condição colonial¹⁸, logo, a um país que estava submetido ao processo de colonização, com todas as crises, os desequilíbrios e as precariedades do ponto de vista, por exemplo, da educação, em seu sentido mais amplo, o que certamente já apontava alguns impedimentos para que se estabelecesse a tríade autor-obra-público.

Apesar do longo prosseguimento dessas condições concretas, no entanto, configurou-se no Brasil a possibilidade de existência de uma literatura sistêmica, graças à confluência, problemática, é verdade, de aspectos universalistas, cujo caráter civilizador e, ao mesmo tempo, violento aqui se impôs com a chegada do colonizador, e de aspectos localistas, que, mais tarde, no período da Independência, adquiriram ênfase nas formas do indianismo, do nacionalismo literário e do regionalismo pitoresco.

No período árcade, prevaleceram os elementos universalistas da poética neoclássica, embora já se fizesse sensível o início de um sentimento nativista, presente na lírica de poetas como Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, por exemplo. Nos poetas épicos do Arcadismo brasileiro, nossos românticos encontraram, no século XIX, elementos estéticos para, na ruptura com os padrões neoclássicos, estabelecerem uma continuidade com a geração

¹⁸ Sérgio Buarque de Holanda (2008) já nos apontou a necessidade de compreendermos que “toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos” (p. 73), portanto, segundo o autor, o que os portugueses instauraram em nosso país “não foi a rigor uma civilização agrícola”, mas uma “civilização de raízes rurais”. Na opinião do historiador, isso explicaria as condições que nos “governaram até muito depois de proclamada nossa independência”.

anterior, que, na literatura empenhada dos românticos, desaguava no nacionalismo literário e no indianismo.

É preciso ressaltar, então, que, embora a tendência universalista prevalecesse no Arcadismo e a localista tivesse maior ênfase no Romantismo, foi a síntese entre ambas que possibilitou a configuração do sistema literário no Brasil. É nessa dialética – universal e local – que deve também ser entendida a formação de uma tradição regionalista em nossa literatura. Claramente associado ao apreço pela cor local, o regionalismo pitoresco, mesmo quando explicitamente empenhado na diferenciação em relação à literatura da antiga metrópole, não pôde nunca se desembaraçar dos modelos externos, como prova, não só a obra de Franklin Távora, como também a produção regionalista de Bernardo Guimarães, Taunay e Alencar. É necessário, portanto, pensar o início do regionalismo articulado a essa problemática.

Bernardo Ricupero (2004), ao discutir o papel do Romantismo na construção da ideia de nação no Brasil, escreveu que o conflito entre os ideais importados e a realidade local, após ter surgido entre os românticos alemães, também se espalhou para outros países, a exemplo da “Rússia dos populistas, atingindo, em pouco tempo, outras franjas das chamadas nações civilizadas” (p. 16). Segundo ele, da mesma forma que aconteceu com o Brasil colonial, “a independência da América Latina segue em terras espanholas e portuguesas um padrão, até certo ponto, parecido” (p. 26). Ou seja, é “empurrada pela invasão da Península Ibérica pelos exércitos napoleônicos”. E mais: Ricupero assinala que a independência latino-americana “é expressão do novo mundo” que surge na Europa, no final do século XVIII. E ocorre com a “dupla revolução, econômica inglesa e política francesa”.

Nesse processo de constituição de identidade nacional por intermédio da literatura, o regionalismo do século XIX “implicava esforço pessoal de estilização e grande quota de observação” (ARAÚJO, 2008, p. 122) por parte dos escritores. Porém, em se tratando desse nacionalismo romântico, houve um momento em que a consciência literária nacional se mostrou amadurecida a ponto de fazer a crítica ao apego à cor local; o que, pensamos, deve ser considerado para a compreensão do regionalismo no conjunto da evolução do sistema literário.

Com Machado de Assis, a percepção viva de que a literatura brasileira se formava na síntese de tendências universais e locais se formula na obra de ficção e produção crítica do escritor. Essa percepção será importante para que, mais tarde, o regionalismo pitoresco se transfigure em forma de expressão literária mais potente, crítica, na qual o regional se

universaliza. Em “Instinto de nacionalidade”¹⁹, publicado em livro no ano de 1873, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) avalia a produção literária daquela época. Para o escritor carioca, qualquer um que examinasse a literatura brasileira desse período perceberia, “como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade”. Segundo Machado, era um equívoco achar que tratar de assuntos locais conferiria aos escritores o reconhecimento de um espírito nacional.

Entretanto, ele entendia que, para uma literatura iniciante como a nossa, alimentar-se dos assuntos de sua região é essencial, embora com ressalva: “não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam”. Na opinião de Machado, o que se deve exigir de um escritor não é o seu nacionalismo como argumento, muito menos o fato de refletir o que é exclusivo e típico de sua terra ou de sua região, mas “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.

Pensando com Machado, ainda hoje esse é um critério válido para a análise do regionalismo pitoresco e, portanto, da obra de Franklin Távora. Nosso romancista, sem dúvida, era um homem de seu tempo e de seu país, e, naquele momento, o fazer literário que lhe era possível o levava não para assuntos remotos no tempo e no espaço, mas para a sua realidade local, pois, como percebeu Machado de Assis:

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. (ASSIS, s/d, p. 4)

Entre os diferentes aspectos da realidade brasileira, Távora privilegiou o levantamento regional do Norte. Dessa maneira, ele se inseria no sistema literário, figurando entre os romancistas citados por Machado de Assis:

O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção [o indianismo, os costumes e a natureza americana], a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais. Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só

¹⁹ Publicado pela primeira vez no jornal *Novo Mundo*, “Notícia da literatura brasileira: instinto de nacionalidade” é o nome original do artigo do escritor carioca. O periódico era editado em Nova York pelo jornalista brasileiro José Carlos Rodrigues.

reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (ASSIS, s/d, p. 3)

Machado aponta, no conjunto do seu ensaio, os avanços alcançados para a consolidação de nossa literatura e os problemas enfrentados por nossos primeiros romancistas, que, extremamente empenhados na construção do espírito nacional, acentuavam, sobremaneira, a necessidade da cor local. Além desse problema central, a definição do tema ou assunto do romance, que claramente diz respeito à dialética entre universal e local, em sua notícia da literatura brasileira, Machado pontua certos problemas referentes à técnica narrativa:

Não faltam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e de análise [...]. Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária. [...] O espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance, e dá páginas animadas e pitorescas [...]. Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais. (ASSIS, s/d, p. 4)

A rara ocorrência do romance puramente de análise e o amor pela descrição, animada e pitoresca, que nem sempre rende o efeito necessário para a boa realização do romance, são problemas de estrutura romanesca que, como reconhece Machado, também estão relacionados ao momento de produção e não podem ser entendidos como simples limitações individuais do artista. Em nossa adolescência literária, o empenho na formação da literatura e da nação recentemente independente alimentava a criação literária e apresentava ao escritor da época dilemas com os quais ele deveria lidar ao compor a sua obra.

Integrado no sistema literário que, com o próprio Machado, encaminhava-se para a sua consolidação e empenhado na construção de uma literatura nacional, Franklin Távora enfrentou a dialética entre local e universal de maneira fecunda e problemática. Os intelectuais do Norte – a Escola de Recife –, movidos pela necessidade de expressar, em relação ao conjunto do país, a diversidade e o valor da região, antes proeminente política e culturalmente, reivindicavam o reconhecimento que lhes devolvesse o lugar ilustre original, anterior à decadência política e econômica do Norte, agora ocupado pelo Sul:

Franklin Távora sentiu tudo isto profundamente, ao ponto de tentar uma espécie de *félibrige*²⁰; só que *félibrige* pela metade, dentro não apenas do mesmo país, mas da mesma língua. ‘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 de outro. Cada um tem as suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política’. Desvio evidente que, levando-o a dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência, traía de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional. (CANDIDO, 2007a, p. 615)

A opção de Franklin Távora pela cor local se realizou esteticamente de forma peculiar, pois o seu projeto nacionalista – a Literatura do Norte, associada ao movimento crítico do Nordeste, – transformou o nacionalismo romântico “num regionalismo literário sem equivalente entre nós” (p. 614). O dilema de Távora, que rendeu um regionalismo peculiar, não se restringia à problemática universal e local, mas se complicava no confronto entre local (Sul) e local (Norte). Segundo Antonio Candido, “a posição restritiva de Távora é forma extremada de uma dialética secular do Brasil: a tensão entre particularismo e centralismo, na política e na cultura” (CANDIDO, 2007b, p. 61)

Nessa conjuntura, por um lado, há um aspecto que indica aprofundamento do problema político e literário, isto é, a sociedade e a literatura brasileiras se revelavam assim mais complexas, uma vez que havia agora uma centralidade interna ao país, tão evidente que sublinhava a existência de um setor periférico também interno a reclamar o seu lugar no conjunto da nação. Por outro lado, há também um sinal negativo (“pela metade”) nesse panorama, pois a dialética formativa, universal e local, reduzia-se de certa forma ao tamanho político²¹ e literário do país ainda adolescente: dissociava-se o uno e buscava-se independência onde ela não poderia se efetivar, isto é, nas características regionais, destituídas, então, da sua configuração de representação nacional, circunscritas, portanto, ao seu limite diretamente regional.

Com Franklin Távora, portanto, o localismo assume pela primeira vez uma forma diferenciada. O preço dessa opção, para a produção literária do escritor, foi talvez o de ficar

²⁰ *Félibrige*: movimento fundado pelo francês Frédéric Mistral e outros escritores da Provença, em 1854, dedicado à defesa da língua e cultura da Occitânia. Sua atuação ocorre especialmente no âmbito literário e busca salvaguardar e promover a língua occitana e a cultura específica do “País d’Òc”. A palavra *félibrige* é derivada de *félibre* (pupilo), um aluno ou um seguidor da escola Provençal.

²¹ Nesse sentido, Alfredo Bosi entende a opção de Távora pelo regionalismo ou pela Literatura do Norte como manifesto, documento e protesto, e vê nela um “sintoma dos fundos desequilíbrios que já no século XIX sofria o Brasil como nação desintegrada, incapaz de resolver os contrastes regionais e à deriva de uma política de preferências econômicas fatalmente injusta” (BOSI, 1994, p. 163).

impossibilitado de produzir uma obra que, na sua totalidade, fosse capaz de construir um modelo de representação literária efetivamente nacional e, por isso, universal, ou o contrário, universal e, por essa razão, nacional, como faria Machado de Assis no decênio de 80. Mas os seus contemporâneos do Sul, empenhados no nacionalismo romântico, a rigor, também não o fizeram.

Irmãos, Norte e Sul, naquele momento, distantes ainda de uma produção que equacionasse de forma esteticamente consciente as tendências universalistas e localistas de nosso sistema literário, lançaram bases comuns e abriram caminho para que o romance no Brasil se desenvolvesse tanto como urbano quanto como regionalista; deles vieram frutos da maior qualidade e eficácia literária: Euclides da Cunha; Graciliano Ramos; Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

No caso específico de Franklin Távora, a sua opção pela Literatura do Norte fez dele um fundador de linhagem, como procuraremos demonstrar mais adiante, ainda neste capítulo. Ressaltamos por ora que essa linhagem tem como berço o localismo peculiar de Távora n' *O Cabeleira*.

2.2. O localismo peculiar de Franklin Távora n' *O Cabeleira*

O ambiente no qual se desenvolve quase todo o enredo d' *O Cabeleira* é composto de terras áridas, de paisagens igualmente secas de uma região específica, o sertão²². É verdade que, juntamente com outros críticos, Antonio Candido identificou insuficiências na construção dos romances de Távora, tanto que asseverou:

As lacunas de Távora provêm a meu ver de imperícia e carência estética, não da matéria, nem do ponto de vista, coerentes, em seu tempo, com a concepção de

²² Para a antropóloga Luitgarde Barros (2000), é difícil ter um significado preciso do termo sertão, uma vez que é possível encontrá-lo em registros de documentos portugueses do século XVI, que traçam os limites da então Capitania de Pernambuco, assim como o seu uso pelo senso comum, bem como na linguagem literária, “que se reveste de outros múltiplos significados”. Neste nosso trabalho, portanto, o sertão nordestino estará vinculado não apenas a terras até então não cultivadas pela civilização, mas também a determinado espaço físico e geográfico do Brasil, cujas características climáticas são definidas pelas temperaturas seca e quente. De acordo com Ab'Saber (1999), o sertão nordestino é uma das três grandes regiões semiáridas do continente sul-americano, caracterizando-se pelas temperaturas anuais elevadas e baixos índices de pluviosidade, com chuvas irregulares durante o ano e ausência de rios perenes, com vegetação predominante de caatinga, xerófita, adaptada às condições extremas de carência hídrica e temperaturas constantes e altas.

romance. Nem tampouco da nítida intenção ideológica, do programa definido de demonstrar teses e sugerir modelos. [...] A verdade, porém, é que a eminência vem ligada frequentemente, em matéria de romance, à possibilidade de dar certo toque de ficção à realidade sentida e compreendida à luz de um propósito ideológico. Este não basta, mas sem ele não há romance duradouro. A importância de Távora consiste, como disse, em ter percebido a importância de uma visão da realidade local, que era a sua. (CANDIDO, 2007a, p. 618)

Candido não condena a matéria das obras de Távora nem a construção do ponto de vista. Para o autor de *Literatura e sociedade*, ambos são, como já buscamos esclarecer com apoio na crítica de Machado de Assis, coerentes com o momento e com as condições de produção do romance. Tampouco a adoção de uma “nítida intenção ideológica”, ligada ao programa da Literatura do Norte, impediria a boa realização do romance, pois, na opinião de Candido, o que faltava ao nosso escritor era perícia e justa expressão estética. Entretanto, as lacunas da escrita romanesca não impediram o escritor de perceber e expressar algo que perseguiu obstinadamente e que deu peculiaridade e originalidade ao regionalismo na literatura brasileira: a proximidade com a realidade local, que avultou n’*O Cabeleira*, em função do propósito ideológico do escritor. Com o projeto da Literatura do Norte, Távora assumiu o compromisso de descrever fielmente a sua realidade local.

A realidade que se apresenta no romance de Távora é a do sertão nordestino; descrita de maneira que deixa ver a admiração e, na expressão de Candido, “o amor topográfico” do escritor pela natureza do sertão:

A Lua discorria suavemente, entre castelos de nuvens, na vasta campina celeste, e a viração ciciava brandamente no canal onde deixava as fragrâncias que, como abelha da noite, trazia do pau-d’arco da mata próxima em suas asas sutis. (TÁVORA, 1993, p. 121)

Esse “amor topográfico” entremeia o romance de descrições da geografia local que oferecem ao leitor um mapa detalhado da região que compõe o mundo do romance, embora esse mapeamento esteja sempre remetendo o leitor também para fora da realidade romanesca, levando-o a evocar a realidade documental da geografia contemporânea à escrita do romance:

Na época em que se passou esta história, fazia o Capibaribe, adiante do *Forte da Piranga*, um cotovelo, que foi depois aterrado, e é hoje quintal de uma casa. O ângulo internava-se na direção do sul por entre uns lajedos alcantilados que se sumiam dentro de um capão de mato. Era uma situação selvagem e encantadora, pela fartura da amenidade e das sombras com que a dotara a natureza, a qual desde os Afogados até o Peres apresenta uma face monótona e triste – uma imensa planície, coberta de capim-luca. (TÁVORA, 1993, p. 33)

As informações geográficas precisas conduzem o leitor para um mundo duplo: aquele habitado por Cabeleira e pelos demais personagens do romance e para o mundo do escritor. Esses dois mundos compartilham a mesma geografia, o mesmo espaço: o Capibaribe; o Forte da Piranga; os Afogados; o Peres. Porém, escritor e personagens estão temporalmente distanciados – “Na época em que se passou esta história” e “hoje” –; essa distância temporal entre o ontem de Cabeleira e o hoje de Távora parece atravessada também pelo projeto ideológico do escritor, que situava no passado, no interior, no sertão, no Norte, um mundo autenticamente nacional:

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. (TÁVORA, 1993, p. 10)

O projeto literário de Távora apresentava o primitivismo do Norte como alternativa genuína à expressão literária da realidade nacional, mas essa ideologia que atravessa a construção do espaço na obra é cortada pela distância temporal que deixa escapar, sutil e ainda não conscientemente, que o curso do rio foi mudado, aterrado; a grandeza natural do Capibaribe é reduzida, no presente do escritor, ao quintal de uma casa qualquer. Essa imagem do presente, o quintal, parece sugestiva do lugar social, secundário e injusto, que o Norte ocupava na desagregação geopolítica nacional, posição que motivava os intelectuais da região a reivindicar a primazia perdida com a decadência dos engenhos de cana-de-açúcar. Essa sugestão parece se confirmar no próprio destino do Cabeleira, que é decidido definitivamente no canal, onde o bandido já regenerado busca um refúgio que a “planta abençoada” não mais lhe podia dar:

Alongou os olhos pelas imensas quebradas onde a cana acamava, e só viu um mundo de verdura que lhe acenava com doces presentes. Ah! Ele podia passar meses dentro desse mundo, sem que o vissem, e sem risco de ser devorado por animais ferozes. Era uma região amiga a que se lhe abria diante dos olhos. A planta que estava destinada a ser mais tarde a base principal da fortuna e riqueza de um vasto império; essa planta abençoada que dali punha à sua disposição nutritivo e precioso suco oferecia-lhe também proteção à sombra da sua basta folhagem. Podia ele, pobre foragido, refazer as forças no seio dessa solidão generosa que lhe daria a sorver licor, suavíssimo, como o que mana de um seio maternal.

[...]

Oh! Como apareceu carregada aos olhos do infeliz mancebo aquela doce natureza, onde acreditara que poderia estar ao abrigo da perseguição dos homens, e da

fatalidade da sorte! [...] Chegou enfim o momento de os negros descarregarem suas cortantes foices sobre o último renque de touças – aquele que separava do campo arrasado a vasta camarinha em que se acoutara o bandido. Desapareceu de todo o verde tufo aos olhos dos circunstantes; as duas superfícies – a exterior e a interior – uniram-se como por encanto; o Cabeleira surgiu dentre as folhas com que pouco antes brincava a brisa, agora confundidas com as palhas secas, imagem, como aquelas, do seu perdido poder. (TÁVORA, 1993, pp. 121, 122 e 124)

Vê-se que o “amor topográfico” é uma das forças que guiam a construção da cor local no romance e confere doçura e beleza à narrativa, criando um mundo onde pode viver o “pobre foragido” regenerado pelo amor de Luisinha. Compõe-se um mundo idílico, até certo ponto íntimo da imaginação romântica de um Alencar, de um Taunay; em que a “doce natureza” se revela como “solidão generosa”, “região amiga”, capaz de ofertar “doços presentes” e proteger em seu “seio maternal” esse homem sem futuro. Essa mesma figuração idílica da natureza se apresenta também em um momento bastante sugestivo do romance, dessa vez na voz do próprio Cabeleira, não como natureza presente, mas como um espaço criado pelo personagem para o, também sem futuro, idílio amoroso entre Cabeleira e Luisinha:

— Pois eu te mostrarei que se pode ser feliz no deserto, no fundo das brenhas. Não matarei mais a ninguém, meu amor. Bem dentro da mata virgem, em um lugar que só eu conheço, há um olho-d’água, que nunca deixou de correr. Junto deste olho-d’água há uma chã, no fim da chã um bosque, e por detrás do bosque uma montanha imensa que rompe as nuvens. O olho-d’água nos matará a sede todo o ano, na chã levantarei uma casinha de palha para nós; no meio do bosque abrirei um roçado que nos há de dar farinha, macaxeira, feijão e milho com abundância; e quando a seca for muito forte, como esta, subiremos à serra, e aí passaremos dias melhores. (TÁVORA, 1993, p. 105)

O lugar da possibilidade do idílio amoroso é também um refúgio, como o canavial: um lugar lírico (“que só eu conheço”), onde a poesia se esconde da penúria da região, como “um olho d’água que nunca deixou de correr”. Assim como o narrador, Cabeleira apresenta um mapa a sua interlocutora: “Junto deste olho d’água há uma chã, no fim da chã um bosque, e por detrás do bosque uma montanha imensa que rompe as nuvens”. Nesse mapa, entretanto, prevalece a construção poética, o roteiro literário que procura criar um mundo de fartura ainda inexistente, onde a precariedade da vida não possa impedir a construção de “dias melhores”.

Essas duas passagens exprimem uma das feições da cor local no romance, aquela que talvez mais se aproxime, como dissemos, da sensibilidade romântica frente à natureza. De certa forma, ambas parecem ser figurações poéticas da construção do próprio mundo do romance: o personagem título “podia passar meses **dentro desse mundo**”, nas “imensas

quebradas onde a cana acamava”; o seu amor por Luisinha poderia viver escondido nas sucessivas camadas poéticas que constroem no discurso amoroso “uma chã” que não corresponde à dura realidade.

Entretanto, “Nem sempre, porém, a natureza sorri, ou protege, ou abraça”, como escreveu Franklin Távora no prefácio d’*O Cabeleira*. Portanto, essa feição da cor local, guiada pelo “amor topográfico”, não é a única a agir sobre a composição do romance, e nisso parece residir a peculiaridade do localismo de Távora, que fez dele um formador de linhagem. A dura realidade do Norte faz par constante com o “amor topográfico” pela região:

Com sua luz suave enchia o deserto o astro das recordações e da saudade. O céu estava azul e estrelado. As brisas da noite começavam a mover as folhas do bosque, onde os silvos das cobras, os pios das aves erradias, os uivos dos animais carniceiros formavam lúgubre e medonha orquestra. (TÁVORA, 1993, p. 108)

Nesse sentido, o componente ideológico, o projeto literário de Távora, parece despilar a cor local da roupagem ufanista que tradicionalmente acompanhava a imaginação romântica, que, aqui, vai cedendo lugar para outra orquestração da narrativa. A fixação em descrever precisamente a realidade não permite que vigore apenas a exaltação amena da natureza. Assolada pela seca, a natureza, na narrativa de Franklin Távora, parece anunciar uma perspectiva catastrófica (“as brisas da noite começavam a mover as folhas do bosque”) que só bem mais tarde encontrará em nossa literatura sua formulação estética consciente e amadurecida.

A propósito de construir a Literatura do Norte, Távora precisou impor limites à apresentação ufanista da terra, sem, no entanto, abrir mão da idealização poética. O segundo elemento que, ligado ao “amor topográfico” pela terra, permitirá essa orquestração responsável pela peculiaridade do seu localismo é a técnica historicista:

E não apenas quanto ao aspecto estético, mas também quanto ao ideológico, a história se tornou elemento importante no seu romance, permitindo-lhe estribar o ardente regionalismo do passado, sempre suscetível de maior prestígio pelo embelezamento; assim, deu ao bairrismo o amparo de grandes feitos e uma genealogia ilustre. A história é, pois, uma segunda dimensão que veio juntar-se a geografia como componente da estética de Franklin Távora. Ao senso ecológico acrescenta o da duração temporal; e, graças aos dois, leva adiante o programa de literatura nortista. (CANDIDO, 2007a, p. 617)

Abordaremos no terceiro capítulo desta dissertação o emprego da técnica historicista no romance. Por enquanto, o que queremos ressaltar é que, pelo senso histórico, insere-se no

romance de Távora uma dimensão da realidade nordestina, a da seca. Apesar de incluída em um projeto literário, ao seu modo ufanista (“pela metade”), a expressão literária da aridez do sertão, por outro lado, destoava da exaltação romântica da natureza na forma da consciência amena do atraso:

Com a seca abrasadora essa região, que nunca fora amena, ainda na força do verde, estava inóspita, árida, cruel. Via-se a espaços um pé de xiquexique perdido nos alvos tabuleiros, ou entre serros alcantilados, e junto do rio uma ingazeira com a folhagem coberta de samambaia, um juazeiro solitário e sem fruto. (TÁVORA, 1993, p. 99)

A natureza árida da região aparece frequentemente na narrativa, e, em geral, está articulada à conjuntura histórica, associada a outros problemas sociais e localizada no decurso do tempo:

Como nunca um mal vem desacompanhado, [...] ao grande contágio das bexigas, que todo o ano de 1775 e uma parte do seguinte levou assolando a província de Pernambuco, sucedeu uma seca abrasadora, mal não menos penoso senão mais funesto que o primeiro em seus resultados. Se por ocasião do referido contágio subiu o número das vítimas a tanto, que os cemitérios e as igrejas já não tinham espaço para lhes oferecer sepulturas, que diremos nós para darmos a conhecer, não unicamente os efeitos da peste, comum a todos os climas e a todas as regiões, mas juntamente com estes efeitos os da seca, flagelo especial de algumas de nossas províncias do Norte? [...] Dois flagelos, um imediatamente depois do outro, para não dizermos dois flagelos reunidos, dos quais o primeiro disputava ao segundo a primazia no abater e no destruir, traziam, pois, a província em contínuo pranto e luto, pranto nunca chorado e luto nunca visto em tamanha extensão, ao tempo em que se passaram os acontecimentos que diremos neste capítulo. (TÁVORA, 1993, pp. 28 e 29)

A construção da narrativa, nesses parágrafos em que a conjuntura histórica se impõe, revela um narrador historiador, que organiza a narrativa tendo como foco não a trama ficcional em si, mas os elementos colhidos da pesquisa histórica e ordenados na estrutura do romance como pano de fundo para a ação que se desenrolará em determinado capítulo do romance. Apesar de se apresentar na narrativa, muitas vezes, como painel histórico e documental, o tema da seca recebe, em alguns momentos, tratamento que parece buscar articular a problemática histórica à vida dos personagens, como é o caso do momento em que o narrador expõe as condições de dependência de Timóteo, o velho taberneiro, em relação ao bando de Cabeleira:

A seca que estava devastando a província tinha-lhe proporcionado ocasiões de conhecê-los [os lugares da província] melhor. A escassa farinha, os poucos

legumes e outros comestíveis que apareciam nas feiras gerais eram logo comprados por atravessadores que os iam revender com usura no Recife. Nos primeiros tempos, Timóteo resignou-se a ver passar os produtos no poder dos atravessadores; mas faltando-lhe esses produtos, não só para os expor na sua taberna, senão também para o próprio uso, tomara o acordo de ir pessoalmente um sábado por outro a Santo Antônio prover-se do necessário para a semana. Quando o Cabeleira estava na mata, Timóteo ia ter com ele e lhe comprava por quase nada o que muitas vezes tinha custado a vida do pobre roceiro, que deixava mulher viúva e uma infinidade de filhos na orfandade. (TÁVORA, 1993, p. 91)

É certo, porém, que a reflexão acerca das contradições sociais ao final do parágrafo – “comprava por quase nada o que muitas vezes tinha custado a vida do pobre roceiro” – era feita pelo narrador e não pelo personagem. Há no romance, como procuraremos mostrar no próximo capítulo, uma narrativa da vida bruta dos personagens submetidos às leis da natureza e, entremeada a ela, uma composição de estilo reflexivo e moral feita pelo narrador; o que talvez garanta um caráter mais realista aos personagens, incapazes de refletir sobre a sua condição como fazia o narrador. Entretanto, essa dualidade na forma de construir o romance perturbava a sua arquitetura de mundo completo em si mesmo, fazendo da sua inteireza quase sempre um parêntese, onde o personagem “podia passar meses **dentro desse mundo**”, mas, acabava por ter de sair dele, descoberto, como Cabeleira no meio do canavial, pelas reflexões de cunho moralista e instrutivo do narrador. Nesse sentido é que dissemos antes que as passagens poéticas do canavial e do desejo de Cabeleira de encontrar um lugar para viver o idílio amoroso com Luisinha parecem evocar o processo de construção do próprio romance.

Além dessa tentativa de articular a história da região, marcada pela seca, às condições de vida dos personagens, Távora construiu em seu romance imagens da paisagem árida do Norte que, mais tarde, tornar-se-iam frequentes na produção do romance nordestino de 1930. Certas passagens d’*O Cabeleira* parecem anunciar a atmosfera catastrófica que se realizaria definitivamente pelos descendentes da genealogia inaugurada por Távora:

A seca devastava ainda o interior da província como chama que irrompe do seio da terra, e tudo abrasa e destrói. (TÁVORA, 1993, p. 82)

[...] Com a grande seca o brejo estava em pó, e a poderosa vegetação aquática reduzida a raras touças que mal encobriam uma pessoa sentada. (TÁVORA, 1993, p. 79)

Antes de transpor os limites da fazenda, viu ele para as bandas do Monte das Tabocas um bando de urubus esvoaçando como costumam quando sentem carniça. Seria alguma rês morta o objeto da inspeção dessas aves? Talvez fosse. A seca estava fazendo no gado vítimas aos centos. (TÁVORA, 1993, p. 66)

N’*O Cabeleira*, a imagem imperiosa da seca no Norte do país vai pouco a pouco se impondo à vida dos personagens, confrontando-se com seus destinos, isolando-os uns dos outros em profunda solidão, transformando a realidade árida em sinônimo de um imenso “deserto”, em alguns momentos, marcado de beleza poética, com o qual o personagem central deve ficar cara a cara:

[...] Só o deserto lhe apareceu, menos vago, mais real com taciturna imensidade, só o deserto lhe respondeu com a mudez do descampado, das selvas profundas, e das águas mortas. (TÁVORA, 1993, p. 62)

Esse deserto é o cenário onde Cabeleira, após o reencontro e a perda de seu amor infantil, a angelical e valente Luisinha, começa o seu processo de regeneração. A natureza antes havia sido para ele e o seu bando um abrigo seguro:

A este tempo o Sol tinha desaparecido, e o horizonte estava já envolto nas sombras precursoras da noite. Nem leve brisa movia as folhas dos matos mudos e quedos. Os perfis das árvores solitárias desenhavam-se, no fundo do pavoroso ermo, como perfis de fantasmas. Os fugitivos entraram no embastido, e depois de alguns passos deram em uma clareira, espécie de asilo reservado pela natureza aos peregrinos que vagam sem rumo e sem guia. (TÁVORA, 1993, p. 105)

A despeito de seus crimes hediondos, Cabeleira e os seus comparsas eram acolhidos pela natureza selvagem. As relações entre os personagens d’*O Cabeleira* e a própria construção da narrativa, ou seja, a maneira como os acontecimentos foram narrados e descritos, assemelham-se ao ambiente da natureza bruta, seca e selvagem. Para o sociólogo Edison Bariani (2008), no romance, o comportamento daqueles indivíduos era diretamente influenciado pelo ambiente físico. Eles viviam em “relativo isolamento no sertão”, daí o modo rude e brutal com que os personagens agiam.

Franklin Távora optou por recriar a história do bandido Cabeleira afastando-se do ufanismo de José de Alencar. A perspectiva de Távora divergia do romantismo da época, pois o autor considerava que as obras dos escritores românticos, especialmente as do seu conterrâneo, promoviam um mascaramento da realidade crua do país, cujos pobres e marginalizados sofriam com as injustiças sociais, o atraso e a ignorância.

Para o autor de *A casa de palha* (1866), a literatura precisava observar com mais realismo a paisagem desse extenso território, mostrar “as tendas negras da fome e da nudez” (TÁVORA, 1993, p. 10):

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se leem. Aperta-se-me naturalmente o coração sempre que me vejo obrigado a relatá-las. Entre os motivos da minha repugnância e da minha tristeza sobressai o seguinte: Eu vejo nestes horrores e desgraças a prova, infelizmente irrecusável, de que o ente por excelência, a criatura fadada, como nenhuma outra, para altíssimos fins, pode cair na abjeção mais profunda, se o afastam dos seus sumos destinos circunstâncias de tempo e lugar que, nada, ou muito pouco valendo por si mesmas, são de grande peso para a perturbação do equilíbrio moral do rei da criação, tal é a fragilidade da realeza, ou antes das realezas humanas. (TÁVORA, 1993, p. 68)

Enfim, é preciso ainda ressaltar neste tópico que a peculiaridade do regionalismo de Franklin Távora é reforçada também pelo fato de que, ao menos n’*O Cabeleira*, em seus personagens não predomina o caráter “ufanista nacionalista” semelhante aos dos personagens construídos pelos escritores indianistas, que, empenhados no nacionalismo romântico, alçaram, por exemplo, a figura do índio a herói nacional.

Ainda que características românticas sejam identificadas no romance de Távora, a própria escolha de um protagonista criminoso e sanguinário para representar o herói (cf. SIQUEIRA, 2010, p. 214) é prova de que o autor propôs em sua criação literária alterar ou até mesmo romper com certas concepções. Não se trata apenas de exaltar tipos legendários numa perspectiva pitoresca, mas de colocar em relevo a degradação da condição humana, os problemas decorrentes da ausência de instituições, a dualidade de sentimentos, as ambiguidades, e, assim, revelar de que forma, no sertão, a pobreza, a miséria e a fome desumanizam o homem e ainda o exterminam:

Sem emprego e pão ninguém pode viver com as vicissitudes de uma natureza rústica. Do ritmo irregular e imprevisível dos anos secos dependeu a desgraça de dezenas a centenas de milhares de sertanejos, no imenso espaço das caatingas, verdadeira *periferia* pobre da zona da mata, onde se localizam os principais centros urbanos, pólos de desenvolvimento e de controle político-administrativo. (AB’SABER, 1999, s/n, grifo do autor)

2.3. A linhagem regionalista: Franklin Távora, Euclides da Cunha e o romance nordestino

A partir de agora, pretendemos ressaltar relações de aproximação e distanciamento entre as obras que descendem do regionalismo, considerando a perspectiva crítica de que Távora foi um fundador de linhagem. Dividiremos o tópico em dois blocos:

No primeiro, nosso interesse é perceber de que modo *Os sertões*, de Euclides da Cunha, com base em sua relação com *O Cabeleira*, é parte dessa linhagem e significou uma forma de continuidade e de avanço na formulação das formas estéticas do regionalismo.

No segundo bloco, buscaremos articular a obra de Távora, *O Cabeleira*, ao panorama geral do romance nordestino de 30, para, em seguida, concentrar a nossa atenção em duas obras, associadas de maneira peculiar ao regionalismo, produzidas depois do decênio de 30.

2.3.1. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, no caminho de Távora

De acordo com a crítica, no início do século XX, surgiram no país obras “que marcaram uma espécie de ruptura inconformada com as tendências predominantes” (CANDIDO, 2007b, p. 79) e, ao mesmo tempo, deram continuidade à reflexão, iniciada no regionalismo do século anterior, acerca da “situação crítica de um Nordeste marginalizado e, portanto, aderente a soluções arcaicas” (BOSI, 1994, p. 305).

Os sertões (1902), de Euclides da Cunha, é talvez o mais representativo dos livros dessa tendência. Considerado pela crítica uma obra pré-modernista, essa obra está dividida em três partes (*A terra*, *O homem* e *A luta*). A linguagem utilizada pelo autor é de erudição técnico-científica, mas também de neologismos e regionalismos. Ademais, na avaliação de Antonio Candido (2007a), Euclides reforçou as “tentativas” do regionalismo de Franklin Távora, o escritor reconhecido pelo crítico literário como fundador de uma “linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930”.

Desse modo, entendemos que, como sucessor de Távora, Euclides incursionou pela “miséria sertaneja”, na expressão de Bosi, prosseguindo com o que teve início n’*O Cabeleira*. Embora a nossa intenção aqui não seja estabelecer um paralelo entre as duas obras, até mesmo porque o objetivo principal deste trabalho é outro, avaliamos como interessante um panorama da obra de Euclides, a fim de percebermos algumas relações entre elas.

Ricardo de Oliveira (2002) argumenta que Euclides se apoiou em determinados pressupostos para compreender melhor a realidade brasileira:

Sabe-se que a visão de mundo do homem que chegou no alto-sertão da Bahia, com a incumbência de noticiar para um periódico sulista os derradeiros momentos do massacre dos sertanejos de Antonio Conselheiro, estava profundamente mergulhada nos pressupostos e preconceitos advindos do credo cientificista, isto é: evolucionismo, determinismos climático e biológico e, de uma forma mais geral, do positivismo. Por esse caminho, o conceito de sertão era compreendido da forma mais pejorativa possível, desqualificando a terra e a humanidade a ela relacionada, reconhecendo neles a impossibilidade de qualquer desenvolvimento rumo à civilização. (OLIVEIRA, 2002, s/n)

De acordo com Oliveira, para a elite imperial, por exemplo, o “sertão era percebido como território da barbárie”. Ou seja, a síntese “daquilo que não se poderia conceber como nacional”. Franklin Távora, como vimos, pensava o oposto, era ali, na realidade do Norte, que estariam os traços genuinamente nacionais. No entanto, Euclides, pela sua escrita, “transforma a pretendida objetividade científica em testemunho indignado e lúcido, resultando em denúncia do exército e da política dominante” (CANDIDO, 2007b, p. 80).

Há n’*Os sertões*, da mesma forma que na narrativa tavoriana, a preocupação de descrever o ambiente e os personagens. Euclides ocupa-se – logo na primeira parte do livro – dos aspectos geológicos, topográficos e climáticos da região nordestina, além de dar detalhes da fauna e da flora. Sobre o clima, entre outras, há a seguinte descrição:

Ao mesmo tempo espelha-se o regime excessivo: o termômetro oscila em graus disparatados passando, já em outubro, dos dias com 35° à sombra para as madrugadas frias. No ascender do verão acentua-se o desequilíbrio. – Crescem a um tempo as máximas e as mínimas, até que no fastígio das secas transcorram as horas num intermitir inatural de dias queimados e noites enregeladas. (CUNHA, 1957, p. 26)

Dentre os temas físicos abordados pelo autor nessa parte do livro, parece que um dos mais relevantes para compreender toda a obra é a questão do clima, caracterizado pelo regime de secas periódicas. O autor revela que a principal calamidade do sertão nordestino é a seca, e que nada a supera, de modo que ela obedece a um ciclo de nove a doze anos, desde o século XVIII:

Desse modo é natural que as vicissitudes climáticas daqueles [os estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Piauí] nele [o sertão de Canudos] se exercitem com a mesma intensidade, nomeadamente em sua manifestação mais incisiva, definida numa palavra que é o terror máximo dos rudes patrícios que por ali se agitam, – a seca. [...] Observa-se, então, uma cadência raro perturbada na

marcha do flagelo, intercortado de intervalos pouco díspares entre 9 e 12 anos, e sucedendo-se de maneira a permitirem previsões seguras sobre a irrupção. [...] o problema que se pode traduzir na fórmula aritmética mais simples, permanece insolúvel. (CUNHA, 1957, pp. 30 e 31)

O autor, usando linguagem particular e os seus conhecimentos em sociologia, história e geografia, fez d'*Os sertões* uma obra complexa, misto de ciência e recursos literários. Além disso, o conhecimento técnico do escritor é utilizado em toda a obra, inclusive na descrição da vegetação. Ele usa nomes científicos (tais como *Anacardium humilis*, *Cactus peruvianus*, *Nopalea*, *Cereus jaramacaru*) para citar espécies da caatinga, à qual ele se refere como flora agonizante e moribunda: “Ao passo que a caatinga o afoga; [...] lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante... [...] a mesma aparência de vegetais morrendo [...]. [...] a inumação da flora moribunda” (CUNHA, 1957, p. 35).

Na descrição do sertão, há a presença constante de elementos antitéticos, ora a terra é estéril, ora ela é o paraíso, um vale fértil. E essa mudança brusca acontece simplesmente com a chegada da chuva. Mas, como “a natureza compraz-se num jogo de antíteses”, com o passar da chuva, tudo acaba:

Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. [...] Depois tudo isto acaba. Voltam os dias torturantes [...] – o espasmo assombrador da seca. (CUNHA, 1957, p. 46)

Essa primeira parte do livro encerra-se tratando de desertos, relevo, solo e, principalmente, do círculo vicioso dos flagelos que atinge o foco da próxima parte da obra, intitulada “O homem”, a qual começa com o termo que, na verdade, caracteriza bem essa segunda parte: complexidade. Não se trata mais da descrição da paisagem e dos fenômenos que acontecem, é a análise psicológica do sertanejo e do seu modo de vida. O autor expõe uma avaliação complexa do homem, que é visto como produto do meio e da sua raça.

Euclides da Cunha considera os três elementos principais que constituíram a população brasileira: o negro, o branco e o índio. Esse determinismo, unido à ideia de raça inferior, hoje está desacreditado. Nós, leitores, a princípio, se pararmos nas primeiras páginas de “O homem”, teremos a impressão de uma análise antropológica preconceituosa. Muitas de suas ideias estão hoje ultrapassadas e negadas cientificamente. O escritor demonstra preocupação com o fato de, no Brasil, não haver uma só etnia:

Não temos unidade de raça. Não a teremos, talvez, nunca. [...] A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. [...] A mestiçagem extremada é um retrocesso. (CUNHA, 1957, pp. 63 e 96)

Mesmo considerando o mestiço uma sub-raça, ele o eleva a uma categoria de herói, exemplo disso é a frase tão conhecida com que ele inicia um dos seus capítulos: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Mais adiante faz uma comparação do gaúcho com o jagunço, considerando um a antítese do outro. Ao primeiro também é atribuído um caráter guerreiro, ainda que, como diz o autor, adaptado a uma natureza carinhosa, dando-lhe um aspecto de cavalheiro, enquanto o segundo é chamado de menos teatralmente heroico, mais resistente, mais perigoso, mais duro, uma vez que cresceu submetido a catástrofes, vítima da seca.

Numa outra perspectiva, mas igualmente reveladora, o romance de Távora, se considerado instrumento de interpretação de nossa experiência de país colonizado, também nos permite pensar sobre os preconceitos raciais existentes naquele período e que persistem até hoje, embora com configurações distintas. O modo como o autor descreve os personagens e lhes atribui características físicas aponta para tais questões. Sobre isso, Bariani escreve:

[...] Os indígenas são descritos como naturalmente bons, familiarizados com a mata e os meios de decifrar-lhe os caminhos. A curiboca Florinda, mãe adotiva de Luisinha, é valente e protetora, abdica de si a ponto de perder sua vida pelas mãos do Cabeleira ao tentar proteger sua filha; o índio Matias move-se com destreza pela mata, é agradecido, prestativo e resignado, sofre os terríveis castigos impostos pelos bandidos com “estoica resignação característica de sua raça”, para assim proteger as mulheres indefesas que se refugiavam na casa de Liberato. São os índios dotados de instintos e sentidos adaptados à vida na floresta, de uma pureza de sentimentos e natural bondade, ao modo “bom selvagem” de Rousseau e do romantismo indigenista brasileiro. (BARIANI, 2008, p. 3)

Assim como ocorre n’*O Cabeleira*, também n’*Os sertões* a tradição do sertanejo, as suas danças, o dia a dia, os desafios e a religião são descritos como matéria da narrativa. Esta última, a religião, é considerada tão mestiça quanto o sertanejo. Surge então a figura de Antônio Conselheiro. Euclides da Cunha, como Távora em relação à transformação do menino José Gomes em bandido Cabeleira, conta a história do líder de Canudos, partindo de sua genealogia, cita sua adolescência, dramas da juventude, o desaparecimento, até chegar o momento em que reaparece, agora diferente, “monstruoso”, de barba e cabelos longos, vivendo de esmolas, utilizando um cajado, como os profetas.

Ao final da segunda parte, Antônio Conselheiro já é o líder que reúne multidões e prega contra a República. Inicia-se, então, *A luta*. O primeiro combate se dá quando os

habitantes de um pequeno vilarejo são incitados por Antônio Conselheiro a não pagar impostos. Após esse conflito, que foi notícia nacional, com vítimas de ambos os lados, o líder funda o arraial de Canudos, e “as linhas do telégrafo transmitiam ao país inteiro o prelúdio da guerra sertaneja” (CUNHA, 1957, p. 209).

Diversos outros conflitos são citados, como, por exemplo, a missão punitiva aos jagunços de Conselheiro no caso da entrega de madeira em Uauá, a segunda expedição com mais homens, a terceira, o bombardeio da igreja matriz, os incêndios, a destruição de Canudos. Por fim, o massacre dos prisioneiros, incluindo mulheres, crianças e velhos, acompanhado pela morte do líder de Canudos.

[...] morrera a 22 de setembro, de uma disenteria, uma *caminheira* – expressão horrendamente cômica que pôs repentinamente um borborinho de risos irreprimidos naquele lance doloroso e grave. (CUNHA, 1957, p. 534, grifo do autor)

Em Euclides da Cunha, na perspectiva de sistema literário estabelecida por Candido, notamos certo grau de evolução no modo de fazer literatura, e a evolução aqui não necessariamente se vincula à ideia de que o posterior será sempre melhor que o anterior, ainda que isso seja evidente e não tenhamos como negar em muitos casos. Porém, diferentemente disso, observamos que a evolução se ancora na trajetória de acúmulo das produções anteriores que formam uma tradição para o sistema literário brasileiro; é nesse sentido que a obra de Euclides é tributária da de Távora.

Na narrativa d’*O Cabeleira*, observamos que, também sob o pretexto de escrever sobre o sertão nordestino, Franklin Távora inseriu, na literatura brasileira, fisionomia incomum da realidade brasileira. O modo como os personagens são apresentados, as características físicas de cada um deles, tudo busca aproximar o leitor de uma realidade desconhecida para o homem do Sul, e que destoa do tom ufanista do romantismo nacionalista. Embora em tom pitoresco, a condição humana está ali representada: José Gomes vive dividido entre a bondade herdada da sua mãe, assim como a paixão de infância dele, Luisinha, e a tirania do pai.

Mas, talvez, o que mais aproxime esses dois escritores brasileiros seja a impressão que o contato direto com o sertão tenha gerado em ambos, o que imprimiu, na descrição literária que eles fizeram desses rincões do país, uma atmosfera de deslumbramento e assombro. Isso parece ter, em geral, evitado que a descrição da natureza do sertão se reduzisse apenas à observação distanciada e científica. O contato com a realidade do sertão resultava literariamente na expressão da descoberta da terra. Tanto para o “sulista” quanto para o

“nortista”, ambos com o ponto de vista sociológico e positivista dos homens cultos da época, a terra se apresentava com contornos fantasmagóricos e as descrições da natureza evidenciavam o envolvimento de ambos com a matéria narrada:

[...] As lendas das “cidades encantadas”, na Bahia, que têm conseguido dar à fantasia dos matutos o complemento de sérias indagações de homens estudiosos, originando pesquisas que fora descabido relembrar, não têm outra origem. E não se acredite que as exagere a imaginação daquelas gentes simples, iludindo tanto a expectativa dos graves respingadores que por ali têm perlustrado, levando ansioso anelo de sábias sociedades ou institutos, onde se debateu o caso interessante. Frios observadores atravessando escoteiros aquele estranho vale do Vaza-Barris têm estacado, pasmos, ao defrontar “serras de pedra naturalmente sobrepostas formando fortalezas e redutos inexpugnáveis com tal perfeição que parecem obras de ‘arte’”. Às vezes esta ilusão se amplia. Surgem **necrópoles vastas**. Os morros, cuja estrutura se desvenda em pontiagudas apófises, em rimas de blocos, em alinhamentos de penedias, caprichosamente repartidos, semelham, de fato, **grandes cidades mortas** ante as quais o matuto passa, medroso, sem desfrutar a esposa dos ilhais de cavalo em disparada, imaginando lá dentro uma população silenciosa e trágica de almas do outro mundo... [...] A Serra do Cambaio é um desses monumentos rudes. (CUNHA, 1957, p. 237, grifos nossos)

Dizia-se que o Cabeleira, vendo-se perseguido tão estendidamente, tinha rompido, sem deixar traços da sua passagem como costumava, o cordão sanitário, e se havia internado nos sertões de Cimbres, ou de Pajeú, donde era impossível desentranhá-lo por serem então, como são ainda hoje, quase de todo desconhecidos esses **medonhos sertões**. (TÁVORA, 1993, p. 98, grifos nossos)

Parecia-lhe [a Cabeleira] que ninguém, nem a justiça dos homens nem a de Deus, na qual desde os mais verdes anos o tinham ensinado a não acreditar, teriam poder para arrancá-lo desses sombrios e protetores esconderijos, dessas grutas insondáveis, perpetuamente abertas às onças e a ele, perpetuamente fechadas ao restante dos animais e dos homens que não se animavam a transpor-lhes o **escuro limiar** com receio de ficarem sepultados para sempre em tão **medonhos sarcófagos**. (TÁVORA, 1993, p. 99, grifos nossos)

Mais em Euclides, talvez pelo “voou retórico do estilo, inclusive no rebuscamento do vocabulário e das construções sintáticas” (CANDIDO, 2007b, p. 81), do que em Távora, o qual descreve a paisagem sertaneja entremeada à ação romanesca, essas imagens da paisagem do sertão criam uma atmosfera que mistura encanto e ameaça. Essa atmosfera confirma a experiência das “gentes simples” do sertão em relação à natureza do Norte: a dos matutos, em Euclides, e a do Cabeleira, em Távora. A confirmação deixa entrever que os autores compartilham, mesmo com a sua postura positivista, desse assombro que a terra impõe como ameaça aos “graves respingadores” e “frios observadores” que a atravessam, e contra o qual não podiam “nem a justiça dos homens nem a de Deus”.

Em ambas as narrativas, a natureza toma vida, mas uma vida sobrenatural, ao avesso da vida humana, como se representassem o mundo anterior à dominação humana ou um mundo aquém do humano: são “necrópoles vastas”, “grandes cidades mortas”, em Euclides, e “medonhos sarcófagos”, em Távora. A natureza assim representada anuncia um mundo ameaçador para o homem, que pode ser tragado por “uma população silenciosa e trágica de almas do outro mundo” ou nela “ficarem sepultados para sempre”. Essas “cidades encantadas”, esses “medonhos sertões” que resistem ao conhecimento e ao domínio do homem parecem representar aquilo mesmo que o Norte representa politicamente para o país – o arcaico e o atraso, que a nação não pôde incorporar ao mundo da modernização, ou ainda que à lógica histórica dominante não convinha integrar ao todo nacional; mas que a literatura de Euclides e de Távora, que o regionalismo, pôde não só registrar, como também tornar visível esse “escuro limiar”.

É interessante, ainda, perceber como, especialmente na narrativa de Euclides da Cunha, essa grandeza da terra apresentada em dimensão ameaçadora e encantada parece similar à própria arte – são “redutos inexpugnáveis com tal perfeição que parecem obras de ‘arte’”; “rimas²³ de blocos”; “monumentos rudes”. Dessa forma, não apenas se repete a aproximação entre o mundo do sertão e o mundo erudito, mas fica sugerido de que maneira a expressão literária, de Távora para Euclides da Cunha, vai ganhando força e autonomia no que diz respeito a sua eficácia como modo de representação estética da realidade; o que parece estar ligado à possibilidade de os escritores avançarem na transfiguração artística da natureza, para além do ufanismo, mas também para além da perspectiva positivista, que traz em si uma espécie de crença no progresso que o mundo d’*O Cabeleira* e depois o d’*Os sertões* ameaçam pôr em xeque.

2.3.2. O romance nordestino de 30 e depois

O que era ameaça em Távora e em Euclides da Cunha parece começar a se cumprir no decênio de 1930 com o romance nordestino e se realiza definitivamente com a produção, descendente da linhagem fundada por Franklin Távora, de obras esteticamente potentes, como as de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa. Mais uma vez, neste tópico, como no anterior,

²³ A palavra rimas tem também o significado de fendas ou gretas, e o escritor parece explorar o duplo significado do verbete.

não temos o propósito de fazer uma análise comparativa aprofundada entre *O Cabeleira* e os romances que derivam do regionalismo e produzidos em 30 ou a partir desse período. Entretanto, julgamos ser válido apontar certos elementos de contato entre o romance de Távora e algumas dessas obras, buscando confirmar, no ponto de chegada, algumas pistas do ponto de partida. Essa possibilidade se apoia na noção de que nossa literatura tornou-se de fato sistêmica e que os nossos mais bem-sucedidos escritores se valeram do acúmulo iniciado por outros que, como Távora, ficaram à sombra deles.

Com base nessa perspectiva crítica, Luís Bueno (2001) escreveu que escritores consagrados, como o mineiro Guimarães Rosa e a ucraniana naturalizada no Brasil, Clarice Lispector, embora vistos como “fenômenos isolados em nossa história literária”, surgiram num momento em que esse sistema já estava pronto para recebê-los. A afirmação vai de encontro à ideia preconizada de que tais autores inauguraram um caminho inédito em nossa literatura.

Para Bueno, portanto, somente uma visão ampliada seria capaz de notar o que realmente seja o “romance de 30”; assim, a legitimação da obra de Rosa, por exemplo, só fora possível porque era compatível com um “sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje” (p. 254). Nesse sentido, a abordagem acerca do chamado romance de 30 é algo fundamental aos estudos literários brasileiros, uma vez que a sua caracterização, ampla, é consequência dos acontecimentos políticos e culturais dos anos anteriores, que foram ricos e diversos.

Trata-se de uma parte da nossa história literária que teve como marco iniciador, segundo alguns estudiosos apontam, o livro *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, que é de 1928. Mas antes mesmo de a obra de Almeida vir a ser considerada a precursora oficial do romance nordestino, já se apontavam alguns elementos que marcariam o romance de 30 em livros dos anos 1920. Por exemplo, obras que já apresentavam um caráter de depoimento; o conflito entre campo e cidade – “um dos veios temáticos mais fortes dos anos 30” (BUENO, 2006, p. 85); e ainda outras que traziam uma espécie de descrição regional contendo o cotidiano do local e não apenas questões pitorescas. Entre tais obras o crítico Luís Bueno cita *Dentro da vida* (1922), de Ranulfo Prata, e *O estrangeiro* (1926), de Plínio Salgado.

Cabe mencionar também que, em 1927, o crítico literário e escritor Alceu Amoroso Lima, utilizando seu tão conhecido pseudônimo Tristão de Ataíde, por meio de um artigo, faz um apelo à intelectualidade nordestina no qual aponta a fraqueza da produção literária da

região e evoca a força anterior do Nordeste nos principais movimentos literários. Com isso, não quis ele defender, pelo contrário, a criação de “uma literatura do Nordeste ou uma literatura gaúcha” (2006, p. 86). De certa forma, Tristão de Ataíde esperava dos livros algo que os diferenciasse dos que o Nordeste vinha produzindo, de cunho naturalista.

Para Tristão de Ataíde, *A bagaceira* foi a resposta a esse seu apelo. De acordo com Bueno, um elemento visto pelo crítico no romance de José Américo de Almeida foi a representação dos pobres. Ele diz:

Nos romances da seca, evidentemente, a pobreza se confunde com os retirantes. Nos romances naturalistas, de maneira geral, os camponeses convertidos em retirantes são vistos em grandes blocos, reduzidos a uma barbárie que os desumaniza e, mais, os descaracteriza, tornando-os todos iguais dentro do romance. (BUENO, 2006, p. 87)

A apresentação sumária dessas discussões em torno do romance *A bagaceira* deixa ver que o problema da literatura do Sul e da literatura do Norte, bem como o da representação do personagem popular na literatura, não só continuavam vigentes nos anos 30, mas haviam se ampliado para o Sul e se aprofundado.

O aspecto catastrófico que apenas se anunciava na narrativa de Távora, que teve como palco de decisão do destino do personagem o canavial, vai se intensificar no romance de 30, especialmente nas obras de José Lins do Rego que compõem o ciclo da cana-de-açúcar, seus cinco primeiros romances – *Menino de engenho* (1932); *Doidinho* (1933); *Bangüê* (1934); *O Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936) –; mas se faz sentir também em sua obra da maturidade, *Fogo morto* (1943), em que José Lins “alcança uma espécie de plenitude, como se ele houvesse afinal criado **a expressão mais fiel da sua região**” (CANDIDO, 2007b, p. 109, grifos nossos). Também em *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, o flagelo da seca figura com força, dando sustentação ao conjunto de obras que compuseram o romance nordestino no decênio de 30, que

foi até certo ponto uma retomada do regionalismo, mas sem pitoresco e com perspectiva diferente, pois o homem pobre do campo e o da cidade apareciam não mais como *objeto*, mas, finalmente, como sujeito, na plenitude de sua humanidade. (CANDIDO, 2007b, p. 106, grifo do autor)

Vidas secas (1938), de Graciliano Ramos, é a expressão mais forte dessa retomada do regionalismo sem pitoresco. Se é possível perceber com mais clareza em obras de outros autores do romance nordestino de 30 elementos que os tornam herdeiros da linhagem aberta

por Távora – pelas temáticas da cana-de-açúcar, da seca e dos pobres do campo –, é interessante buscar nas obras desse grande autor alagoano aspectos que, graças ao desenvolvimento do sistema literário brasileiro e ao conseqüente preenchimento das lacunas estéticas de Távora, elevaram os traços do regionalismo a um modo eficaz de representação literária da realidade.

Escolhemos, para tanto, fazer uma breve referência a uma obra de Graciliano Ramos, que, ao contrário de *Vidas secas*, não é pacificamente entendida como ficcional, tendo em vista que figura como livro de memórias: *Infância*, já de 1945. Nossa escolha se justifica pelo fato de que há, nesse livro de Graciliano, alguns aspectos que parecem evidenciar a trajetória, na estrada tortuosa do sistema literário brasileiro, de amadurecimento das formas regionalistas.

A despeito de *Infância* não ser uma obra regionalista, é evidente que a sua natureza de memórias, que não iremos discutir aqui para não nos desviarmos do objetivo de nossa investigação, remete o leitor para o mundo do Nordeste brasileiro, onde Graciliano nasceu e se formou como escritor. Assim, na obra, o leitor encontrará registros que estão inevitavelmente ligados à vida nordestina, embora não se produza com eles o efeito de cor local: a seca – “a boca enxuta, os beiços gretados, os olhos turvos, queimaduras interiores” (RAMOS, 2003, p. 29) –; “a vegetação espinhosa e familiar de xiquexiques e mandacarus” (p. 47); a diferença social entre “os indivíduos que se sentavam nas redes e os que se acocoravam no alpendre” (p. 31), as vilas, o copiar, os vaqueiros, o incêndio e a cultura popular. Entre esses elementos, nós nos valeremos de dois: o incêndio e a cultura popular.

Quanto ao incêndio, ficaremos apenas com o registro de uma semelhança temática que, ao ler *O Cabeleira*, o leitor de *Infância* não pode deixar de perceber, ainda que o tratamento narrativo empregado ao tema comum nos dois livros seja inteiramente diverso. No romance de Távora, há um momento em que a mulata Rosalina, mulher do negro Liberato, morto juntamente com seus filhos pelo bando de Cabeleira, fechada em sua casa com outras quatro mulheres, resiste ao assédio dos bandidos, que, impedidos de entrar, ateiaram fogo na casa com a intenção de fazê-las sair. Incentivadas por Rosalina, as mulheres se ajoelham diante de um oratório e morrem queimadas enquanto rezam; ao adentrarem na casa destruída pelas chamas, os bandidos encontram “pequenos troncos carbonizados em torno da mesa sobre a qual ardia nesse momento a última imagem [de santo]” (TÁVORA, 1993, p. 71).

Em *Infância*, no capítulo “Um incêndio”, Graciliano narra a experiência que teve, quando criança, de ver o corpo carbonizado de uma negrinha que havia morrido entre as chamas de um incêndio acidental que destruíra a choupana onde ela cozinhava com a irmã mais nova. A jovem morreria no fogo porque, ao contrário da irmã, entrara de novo na choupana em chamas para resgatar uma imagem da Virgem Maria e, assim, ficara reduzida a “um objeto escuro, semelhante a um toco chamuscado” (RAMOS, 2003, p. 94).

Ao contrário de Távora, que não descreve em detalhes o estado das mulheres reduzidas a “pequenos troncos carbonizados”, Graciliano faz uma descrição minuciosa e aterradora daquele “tronco escuro”, no qual foi reconhecendo horrorizado que “jazia ali um ser humano”, que nada tinha de humano: “tinha a aparência vaga de um rolo de fumo”; “difícil atribuir-lhe nome de mulher, existência de mulher” (p. 95).

O menino assustado, mais que medo, sentia culpa. Não se convencia com o que lhe diziam os pais: “Podia ser pior, muito pior. Se se tivesse queimado a igreja, ou a loja de seu Quinca Epifânio, o dano seria maior”. Questionando a invocada bondade de Deus, que sempre sabe o que faz, pensava acidamente: “Deus era misericordioso: contentava-se com uma habitação miserável, situada longe da rua, e com o sacrifício de uma preta anônima” (p. 97). Apavorado com a deformação do cadáver – sujo, purulento, sem as pernas e os braços –, o menino, ao contrário do que diziam de Deus, não se contentava e desejava ser punido. Tampouco o consolava a ideia de que a negra, como mártir, estava agora no céu por ter morrido em nome da Virgem; o menino procurou “o autor daquela sórdida agonia” e responsabilizou Nossa Senhora: “a negra, incompleta e imunda, não estava no céu” (p. 99). Como se vê, toda essa cena descrita no livro de Graciliano Ramos está articulada a um conflito íntimo do narrador, que, ao contrário do narrador d’*O Cabeleira*, eleva a cena para além do registro de um fato escabroso, transformando-a em uma experiência viva, plena de contradições.

Esse descompasso entre as narrativas acerca de tema semelhante, que destacamos aqui no intuito de sublinhar o avanço das formas estéticas na linhagem do regionalismo, fica ainda mais evidente ao abordarmos o tema da cultura popular nas duas obras.

O Cabeleira começa com uma referência aos trovadores populares, fonte de inspiração que legitima o escritor a compor sua narrativa sobre o terrível bandido nordestino:

Com a simplicidade irrepreensível que é o primeiro ornamento das concepções do espírito popular, habilitam-nos esses trovadores a ajuizarmos do famoso valentão pela seguinte letra:

*Fecha a porta, gente,
Cabeleira aí vem,
Matando mulheres,
Meninos também.* (TÁVORA, 1993, p. 13)

Em outros momentos da narrativa, Távora evoca essas produções populares,

que são tão comuns nos sertões do Norte, e, muitas vezes, pela facilidade das rimas e originalidade dos conceitos, chegaram a oferecer versos que podem figurar entre os mais primorosos monumentos da literatura natal. (TÁVORA, 1993, p. 115)

Todas essas referências e citações das trovas populares de cantadores e repentistas são sempre acompanhadas de breves atributos elogiosos que encarecem a cultura do povo nordestino, mas, sem que seja feito qualquer desenvolvimento a partir delas, assumem um caráter ilustrativo, de cor local, pitoresco, informativo ou exótico, demarcando a distância entre a cultura popular e o narrador erudito que busca delas se aproximar diretamente.

Também em *Infância*, há momentos em que a narrativa evoca, das lembranças do escritor, ditos, trovas e canções populares, mas, ao contrário do que ocorre n' *O Cabeleira*, Graciliano exclui o elemento pitoresco e exótico da apresentação de todas elas, articulando-as ao conjunto da narrativa e dando-lhes um aproveitamento estético bastante profundo. É o que se verifica já no primeiro capítulo, "Nuvens":

Esta obra de arte popular até hoje se conservou inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a modesta epopeia, com certeza desejei exibir energia e ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados. (RAMOS, 1978, pp. 19 e 20)

A obra de arte a que Graciliano se refere é um pequeno conto que ouvira de sua mãe ainda quando ele era criança, que, narrando a história de um menino infeliz e pobre, criado por um vigário amancebado com uma amante, terminava com a seguinte quadrinha:

Levante, seu Papa-hóstia,
Dos braços de Folgazona.
Venha ver o papa-rato
Com um tributo no rabo. (RAMOS, 1978, p. 19)

A quadrinha sintetiza um gesto de rebeldia do menino, que maltratado pelo vigário, resolveu se vingar amarrando um facho de fogo no rabo do gato do padre, enquanto ele estava no quarto com a sua amante, e em seguida sair pela rua gritando a curiosa quadrinha composta com as expressões cifradas que o padre, tentando evitar que o menino expusesse inadvertidamente os seus podres aos outros, obrigava-o a usar para se referir a ele (padre: Papa-hóstia), à amante (Folgazona), ao gato (papa-rato) e ao fogo (tributo). A quadrinha era, então, a vingança do menino, que fazia o feitiço se virar contra o feiticeiro.

Graciliano, como criança que também sofrera com a educação seca e severa que recebera de seus pais, identificava-se com o desejo de vingança do menino, porém não era capaz de, como o menino do conto, amarrar um tributo no rabo do papa-rato. Se isso envergonhava o menino Graciliano, na idade adulta, assume outro significado: para ele, a decisão e o heroísmo eram veneráveis “quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos”.

Segundo Hess (2007), a reflexão do narrador acerca da “modesta epopeia” está intimamente ligada a sua própria formação como escritor, à concepção de um modelo de representação literário realista:

A fórmula literária construída pelo escritor como síntese de seu método realista de representação – “De perto, os indivíduos capazes de amarrar facho nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados” – se apresenta na totalidade da narrativa literária que aborda a lembrança do pequeno conto do Papa-hóstia. Na síntese, o escritor diz que existe uma visão “de perto” e outra “a distância”; entre as duas, o escritor escolheu a segunda. A representação que se fundamenta em uma visão de perto pode parecer mais realista, mais associada ao objeto que é o alvo de sua representação, no entanto, essa proximidade, que costuma agradar mais porque é mais imediata e menos trabalhosa, produz um resultado estético que se assemelha às urupemas tradicionais e corriqueiras, mais enfeitadas, porém, mais frágeis. Para produzir urupemas fortes e seguras, rijas e sóbrias é necessário que a representação seja feita a partir de uma posição a distância. Esse distanciamento é o trabalho literário, a produção da forma que modifica o objeto (ou a realidade) a ser representado, para torná-lo um objeto outro, uma realidade outra, que, por essa modificação, por esse distanciamento do objeto real ou da realidade que foi seu ponto de partida, pode chegar a construir um novo objeto, uma nova realidade, onde se materializa, em forma estética, algo que ainda não havia, algo que não estava dado no objeto original, mas que se formulou pelo processo de modificá-lo a ponto de construir um sentido para esse objeto. (HESS, 2007, p. 4)

Na narrativa de Graciliano Ramos, estão preenchidas as lacunas estéticas que Távora não pôde preencher. A tentativa de aproximação da autêntica vida do povo nordestino n’*O Cabeleira* vai encontrar a sua realização na genealogia inaugurada por Távora, com um escritor que, em seu trabalho estético, como afirma Luís Bueno (2001), optou por “distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se” (p. 256); o que eleva o episódio regional a uma dimensão realista bastante rica, viva e profunda.

Para terminar, julgamos interessante assinalar outra semelhança que a narrativa d’*O Cabeleira* inspira ao leitor, desta vez em relação a uma obra do super-regionalismo, o conto “Meu tio, o Iauaretê” (1961), de Guimarães Rosa, focalizando, neste momento, a composição do personagem central.

No conto de Rosa, escritor que “foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada” (CANDIDO, 2007b, p. 120), o personagem central, Tonho Tigreiro, é um bugre (filho de mãe indígena e pai branco) que, isolado no sertão de Minas Gerais, trabalhando como caçador de onças para um fazendeiro, vive uma situação de conflito quando se vê obrigado a matar aquelas que, na tradição de suas origens Iauaretê (Jaguaretê), eram parentes suas. Reconhecendo-se como uma delas, Tonho busca se comportar como onça, retornar ao seu mundo mítico de origem, uma vez que também não pode se integrar dignamente no mundo da modernização brasileira.

A narrativa do conto não é linear, e o leitor vai percebendo o conflito a partir do diálogo/monólogo de Tonho com um interlocutor misterioso que jamais fala. O leitor tem enorme dificuldade para acompanhar o desenrolar do conto, cuja linguagem reproduz a fala regional entrecortada do bugre:

Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p’los matos, fora de sentido, influência de subir em árvore, eh, mato é muito grande... Que eu andei, que eu andei, sei quanto tempo foi não. Mas quando que eu fiquei bom de mim outra vez, tava nu de todo, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a boca amargosa, atiê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrinzinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim...
Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei? Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu

tenho, ei, ei... Todo dia eu lavo corpo no poço... Mas mecê pode dormir, hum, hum, vai ficar esperando camarada não. Mecê tá doente, carece de deitar no jirau. Onça vem cá não, cê pode guardar revólver... (ROSA, 1974, pp. 55 e 56)

Na passagem acima, a fala de Tonho sugere, mas não confirma – “Mordi mas matei não...” – o assassinato de uma família inteira. O personagem está em situação de ameaça (“Não quero ser preso...”), fala com um interlocutor que lhe mostra um revólver com o qual, ao final do conto, vai matar o bugre. A fala de Tonho parece ser a arma que ele tem para contra ameaçar. Ele enfrenta o revólver com a sua fala desarticulada, mas trabalhada; indo e vindo no relato, ele tenta se defender do bote e, quem sabe, armar um contragolpe contando as circunstâncias da morte da família do veredeiro e sugerindo a sua transformação em onça: “Eu sou onça, não falei? Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura...”

Cabeleira, por sua vez, é conhecido como bandido sanguinário, assassino de famílias inteiras, que busca nas grutas e matas insondáveis do sertão nordestino o refúgio contra a lei e a polícia. As onças rondam o ambiente do romance; são diversas as referências a elas, que, por atacarem as vilas e habitarem as matas, são associadas, pelos personagens, ao bando de Cabeleira. O narrador também, em alguns momentos, confirma essa associação: “Cabeleira, **rápido como um jaguar**, pôs a cabeça de fora do mato, olhou, observou, e, nada vendo, atravessou o aceiro e penetrou no canavial” (TÁVORA, 1993, p. 121, grifos nossos). Também o próprio Cabeleira reforça essa aproximação entre ele e as onças: “— Ah! não conhecestes o Cabeleira, cascavel? – acrescentou ele com os olhos fitos em Florinda. — Vêm meter-se na boca da onça, e depois dizem que a onça é cruel” (TÁVORA, 1993, p. 50).

Mas há uma passagem em especial que faz reconhecer n’*O Cabeleira* algo que, só mais tarde, vai se configurar claramente em “Meu tio, o Iauaretê”. Esse reconhecimento, é preciso ressaltar, não deriva da possibilidade de influência direta do romance de Távora na narrativa de Rosa. Trata-se, na verdade, de algo que só pode ser reconhecido no romance de Távora por meio da leitura de Rosa; o que deixa clara a dinâmica histórica do sistema literário brasileiro, que não é linear, mas historicamente complexa, no sentido em que uma obra posterior pode elevar o sentido de uma obra anterior, que, sem essa elevação ou confirmação, ficaria perdida no tempo, isolada do todo, fechada em um sentido menor. Na dinâmica do sistema literário brasileiro, podemos entrever a genealogia do regionalismo, a linhagem fundada por Távora, que só se confirma pela existência da literatura de Euclides, José Lins, Graciliano e Rosa, entre outros.

Na passagem a seguir, Cabeleira também se encontra em situação ameaçadora, está sendo perseguido pela milícia do governador, da qual, ao final do romance, também não poderá escapar. Mas, enquanto pode, Cabeleira se defende com bravatas:

— Eu sou cabra mesmo danado – prosseguiu Cabeleira. Quem se engana comigo é porque quer. Meto a unha no chão, e entro no oco do mundo para nunca mais ninguém me pôr o olho em cima. As matas de Serinhaém, Água Preta, Goitá, Goiana, Paraíba, Rio Grande aí estão bem fresquinhas para esconderem em seu seio a onça pintada. É bom que não me assanhem. Se o governador duvidar do meu sério, sou capaz de me largar daqui, pi, pi, até a vila, e lá mesmo vou mostrar-lhe com quantos paus se faz jangada. (TÁVORA, 1993, p. 74)

Apesar de compartilharem a temática semelhante, a força da oralidade, destacada nas onomatopeias, e o emprego da fala direta dos personagens, com tímida intervenção do narrador no caso de Távora (“prosseguiu Cabeleira”), as duas narrativas são bastante diferentes. Segundo Hermenegildo Bastos (2006), “as situações vividas pelo personagem de Meu tio, o Iauaretê chegam até o leitor de maneira direta e aparentemente sem intermediação” (p. 105). Entretanto, como o crítico adverte, e a fala de Tonho, utilizada como forma de defesa ante a ameaça que sofre, parece confirmar, há na verdade intermediação, mas ela “está no poder da composição artística” (*idem*). Essa parece ser a razão maior das diferenças entre as narrativas aqui aproximadas.

Ao ler a narrativa, ainda de acordo com Bastos, o leitor não apenas acompanha as situações vividas pelo personagem, mas também “a situação vivida pelo autor na sua decisão de fazer uma obra de arte” (*idem*). O trabalho de idas e vindas na linguagem que Tonho formula para se defender, o seu aspecto truncado e indefinido, é uma pista do trabalho de composição do conto pelo escritor. Diferentemente ocorre na narrativa de Távora, na qual a fala do protagonista parece estar mais a serviço da criação de um elemento pitoresco – o registro da fala do “famoso valentão” das trovas populares. O trabalho literário refinado de Rosa é que possibilita a mimetização da condição de vida do caboclo na própria estrutura do conto, como afirma Bastos. Esse trabalho estético de Rosa, que de certa forma completa as lacunas estéticas d’*O Cabeleira*, alça o pitoresco à dimensão mais representativa artística e politicamente, pois as situações vividas têm

uma dimensão histórica extratextual, mas isso não é dito ao leitor por um discurso mediador, de fora da história, que se preocupasse em contextualizar geográfica e historicamente as situações. O conto aponta para a história do Brasil moderno em mais uma etapa de expansão e modernização capitalista, e o conto internaliza essa instabilidade, contendo ele mesmo, nos jogos de linguagem, esse momento de

aculturação do personagem que já não fala tupi nem fala português. Nesse sentido, e creio que se trata de um sentido central, o conto se impõe como uma exigência para reabrir a questão da unidade nacional brasileira, repensá-la, reconsiderar as suas fronteiras. (BASTOS, 2006, p. 105)

Considerando isso, percebemos como a narrativa de Rosa conserva e ultrapassa a linhagem aberta por Franklin Távora. Em etapa anterior do capitalismo e da modernização brasileira, já sentindo fortemente a dissociação entre Norte e Sul, com a decadência do primeiro em relação ao progresso do segundo, Távora procurou resolver esses dilemas pela mediação direta do narrador com a menção constante ao contexto histórico e geográfico justaposta à ação do romance, marcada pelo pitoresco e por elementos do melodrama romântico. Entretanto, como vimos, ainda assim Távora abriu um caminho peculiar, e nesse sentido se aproximou da realidade brasileira, na qual não havia lugar para homens como Cabeleira. O dilema do personagem, embora nunca se intensifique em um conflito vivo e contundente, revela-se na associação entre o personagem e o meio ambiente nordestino, o que se demonstra como um traço naturalista do romance: como bandido, Cabeleira é o homem onça escondido nas matas profundas; como regenerado, também não encontra outro lugar na cidade que não na prisão e na forca. O canavial, parêntese onde ocorre o clímax do romance, é imagem dessa impossibilidade de integração do Norte ao todo político e cultural do país:

[...] O que então viu deu-lhe ideia da triste realidade que ele estava longe de suspeitar, mas que o abraçava como um círculo de ferro. [...] O círculo foi-se estreitando gradualmente em torno do prisioneiro, com a rapidez de um incêndio que ao mesmo tempo avança da circunferência ao centro. À proporção que as camadas iam caindo aos golpes dos possantes segadores, eram logo retiradas a fim de que se tivesse sempre desobstruída a passagem, e fácil fosse o acesso ao ponto objetivo. [...] Chegou enfim o momento de os negros descarregarem suas cortantes foices sobre o último renque de touças – aquele que separava do campo arrasado a vasta camarinha em que se acoutara o bandido. Desapareceu de todo o verde tufo aos olhos dos circunstantes; as duas superfícies – a exterior e a interior – uniram-se como por encanto; o Cabeleira surgiu dentre as folhas com que pouco antes brincava a brisa, agora confundidas com as palhas secas, imagem, como aquelas, do seu perdido poder. (TÁVORA, 1993, pp. 122 e 124)

É no momento da captura de Cabeleira que a narrativa parece capturar também algo da realidade que a abraça como “círculo de ferro”; as “camadas” de pitoresco que protegem a narrativa, separando “o campo arrasado” da antes amena “vasta camarinha em que se acoutara o bandido”, vão caindo. Assim, a realidade e o mundo da narrativa se tocam por um breve momento – “as duas superfícies – a exterior e a interior – uniram-se como por encanto”. As folhas nas quais antes “brincava a brisa” estão agora confundidas com “palhas secas”. A

imagem do “perdido poder” de Cabeleira é também a da impossibilidade da crença no progresso que o próprio Távora, com sua Literatura do Norte, partilhava.

Capítulo 3

Do menino José Gomes ao bandido Cabeleira

[...] *um herói dividido, solitário, violentador da sociedade, punido por ela. Herói do mal, embora exímio tocador de viola, voz dolente, sentimental* [...].

(Samira Campedelli)

Neste último capítulo, abordaremos os elementos considerados naturalistas que atuam na composição do romance de Távora. Tais aspectos se apresentam, sobretudo, na composição do personagem que guarda uma dualidade entre o menino José Gomes e o bandido Cabeleira no qual ele se transformou.

No primeiro tópico, nosso objetivo será identificar os elementos naturalistas do romance: a noção de hereditariedade; a determinação do meio; a animalização dos personagens associada ao atraso a que ficou relegada a região; a construção de uma tese para a compreensão da trajetória do personagem – de menino de “coração benévolo” a bandido que trazia “um charco imundo” no coração.

No segundo tópico, discutiremos a perspectiva que parece nortear o processo criativo de Franklin Távora n’*O Cabeleira*. Ligado ao projeto de Literatura do Norte, o romance de Távora inicia-se com um prefácio no qual o autor apresenta esse projeto literário, que se constrói n’*O Cabeleira* buscando uma “exatidão daguerreotípica”, nas palavras do próprio Távora. Articulado essa tendência à observação geográfica e histórica, permeada por concepções filosóficas entre positivistas e românticas, Távora compôs um personagem, que dá título ao seu romance, o qual oscila entre o estereótipo e a representação literária da condição do homem nordestino.

3.1. Aspectos naturalistas na construção do personagem n’*O Cabeleira*

Apesar do tom demasiadamente modesto e do permanente estado de defesa do autor (cf. ARAÚJO, 2008, p. 2), a carta prefácio do romance *O Cabeleira* – endereçada ao suposto amigo que mora em Genebra – já conduz o leitor na direção de quem vai ler uma denúncia: numa região específica do país, havia miséria, ignorância, injustiças, carências, entre outras situações que afetam diretamente a vida de homens, mulheres, jovens, crianças, brancos,

negros, pardos, indígenas, mulatos. Uma região de gente desassistida e, por isso, sem acesso a nenhuma das mudanças prenunciadas pela civilização:

[...] 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. (TÁVORA, 1993, p. 10)

Para Franklin Távora, a propensão à criminalidade era iminente dentro daquele contexto social. Não por acaso, o narrador de *O Cabeleira* afirma que o menino José Gomes fora reduzido “a uma máquina de cometer crimes”. Assim, na opinião de Ana Márcia Siqueira (2010), Távora já demonstrava determinadas preocupações na carta prefácio:

As palavras indiciam preocupações relativas à reflexão sobre a criminalidade e suas causas, posto que não somente de benfeitores é feita a história, e tanto o Bem quanto o Mal transferem seus legados à sociedade. Sob essa óptica, embora as causas do comportamento criminoso de José Gomes [...] sejam pautadas na má educação imposta pelo pai violento, a despeito dos bons exemplos dados pela mãe, o bandido representa o resultado de um prognóstico, reiterado de modo diverso no segundo e no terceiro romance do projeto: de que a miséria e o abandono político-administrativo geram bandos de criminosos comprometendo o futuro do país. (SIQUEIRA, 2010, p. 212)

Motivado por essa perspectiva, Távora apresenta na trama do romance a trajetória do menino José Gomes (posteriormente Cabeleira) até o momento da execução pública do bandido, esta igualmente realizada contra o pai, Joaquim, e o comparsa Teodósio. Juntos, os três aterrorizam a região onde se passa todo o enredo, a então província de Pernambuco, no século XVIII. Eles cometem roubos, saques em armazéns, assassinatos, tudo sempre com muita violência e brutalidade, munidos de “bacamartes, parnaíbas, facas e pistolas”.

Tanto a tradição popular como a história de Pernambuco atestam a existência do bandido sanguinário que deu origem à narrativa tavoriana. Ressaltando o que dissemos em capítulos anteriores, o escritor se valeu também de elementos históricos para reproduzir – por meio da criação literária de cunho regionalista – a trajetória do herói criminoso. Assim, o autor constituiu como matéria-prima as tensões, os dramas, as experiências afetivas, entre outras vivências de matutos, jagunços e sertanejos. Além disso, a construção desses personagens é feita em torno da figura do “homem do mato”.

No romance, a transformação do menino José Gomes no bandido Cabeleira ocorre por razões específicas, uma delas está ligada à noção de hereditariedade. Na composição do protagonista, percebe-se que o menino José Gomes herda o bom coração da mãe, mas sofre a

perversa influência do pai Joaquim Gomes, “sujeito de más entranhas, dado à prática dos mais hediondos crimes”. Ao descrevê-lo, Távora diz:

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. (TÁVORA, 1993, p. 19)

À medida que Joaquim Gomes consegue influenciar o filho, as ações do menino José ganham ares de crueldade, em clara contraposição aos ensinamentos e à bondade de sua mãe Joana. Paralelamente a isso, Cabeleira também é apresentado pelo narrador como alguém capaz de ter bons sentimentos, que vão de encontro àqueles manifestados durante a vida de atrocidades cometidas por ele. E quem desperta nele certo grau de benevolência é a amiga de infância, Luisinha, com quem se reencontra anos depois.

Ao inserir no enredo a relação entre Luisinha e José Gomes, Távora pretende sensibilizar o leitor e reforçar a ideia de que, em outras circunstâncias, o menino não teria se transformado em um criminoso, visto que ele tinha boa índole, porém, desde cedo, havia sido tiranizado pelo pai:

[...] Se alguma vez entrares em casa, como entraste hoje, apanhado, chorando, ouve bem o que te estou dizendo, dou-te uma surra de tirar a pele e cabelo, e corto-te uma orelha para ficares assinalado. (TÁVORA, 1993, p. 41)

Mesmo posteriormente identificado como violento, bruto e, em determinadas circunstâncias, impiedoso, Cabeleira oscila entre sentimentos de bondade e maldade, os quais teriam sido herdados da mãe e do pai, respectivamente:

Joana, a mãe boa e fraca, viveu em luta incessante com Joaquim, o pai sem alma nem coração. José foi sempre o motivo, a causa desse embate sem tréguas, José, o filho sem sorte que estava fadado a legar à posteridade um eloquente exemplo para provar que sem educação e sem moralidade é impossível a família. (TÁVORA, 1993, p. 37)

Em alguns dos episódios do romance, percebemos a contrariedade com a qual Cabeleira realiza certas ações. Por exemplo, há um momento da trama em que ele questiona o pai sobre a necessidade de matar determinado matuto, até mesmo porque as pessoas estavam com medo e, por isso, fugiam deles (“Para que matar se eles fogem de nós?”). Ao que o pai responde: “matar sempre, Zé Gomes”.

Por essa razão, o personagem principal também passaria a agir de maneira bruta, agressiva, violenta, que, entretanto, contrastava com a descrição amena feita pelo narrador sobre a aparência física de Cabeleira:

José cresceu, reformou, pôs-se de todo homem. Perdeu a cor terrena e pálida com que o vimos da primeira vez na taverna, e tornou-se robusto de corpo e bonito de feições. Cabelos compridos e anelados, que lhe caíam nos ombros, substituíram a penugem que mal lhe abrigava a cabeça nos primeiros anos. (TÁVORA, 1993, p. 26)

O pai de Cabeleira e o seu comparsa Teodósio, ao contrário do protagonista, são descritos de forma bem diferente, que separa, pela constituição física, os bandidos do herói bandido:

Joaquim, que contava o duplo da idade de seu filho, era baixo, corpulento e menos feito que o Teodósio, o qual, posto que mais entrado em anos, sabia dar, quando queria, à cara romba e de cor fula, uma aparência de bestial simplicidade em que só uma vista perspicaz, e acostuada a ler no rosto as ideias e os sentimentos íntimos, poderia descobrir a mais refinada hipocrisia. (TÁVORA, 1993, p. 15)

A aparência física de Cabeleira, que destoava de suas ações violentas, parece conservar no bandido sanguinário algo que hereditariamente insistia em se manter na sua composição, isto é, a sua semelhança com a mãe. Apesar das formas vigorosas, a descrição física do “mancebo” mantinha algo do menino que ele fora. Essa herança materna se mostra em alguns aspectos físicos: os longos cabelos encaracolados; a languidez dos olhos; o nariz pequeno; os “lábios delgados”; a candidez:

Cabeleira podia ter vinte e dois anos. A natureza o havia dotado com vigorosas formas. Sua frente era estreita, os olhos pretos e lânguidos, o nariz pouco desenvolvido, os lábios delgados como os de um menino. É de notar que a fisionomia deste mancebo, velho na prática do crime, tinha uma expressão de insinuante e jovial candidez. (TÁVORA, 1993, p. 14)

Curiosamente, a aparência do jovial mancebo, “velho na prática do crime”, evocava mais o estereótipo do poeta romântico que o do sertanejo. Essa constituição do personagem parece se identificar com um traço romântico que se mistura, na narrativa, às descrições dos crimes sanguinários do bando de Cabeleira. A imagem romântica do bandido está entremeada à da figura feminina, fortemente associada à possibilidade de redenção. A mãe de Cabeleira é a fonte dos bons sentimentos que ainda resistem no “músculo endurecido que ele trazia no peito”, e Luisinha, “menina branca, órfã, de índole benigna e de muito bonitos modos”, cheia de “encantos naturais que a todos cativavam com justa razão”, é aquela que “pela primeira

vez depois de tantos anos” dobrou o coração endurecido do bandido “a uma impressão profunda, a uma força irresistível e fatal, como a cera se dobra ao calor do lume”, provocando a inexplicável, a não ser pela lógica do amor romântico, total regeneração do bandido Cabeleira.

Aquele homem bruto e sanguinário reservava dentro de si a paixão pela amiga de infância, a doce Luisinha, que fora criada pela viúva Florinda, mulher assassinada por Cabeleira. Anos depois de ter saído de casa para acompanhar os intentos do pai, Cabeleira a reencontra. A essa altura, o bandido já está sendo procurado pela polícia, por ordem do governador de Pernambuco.

Conforme a deliberação tomada no senado da câmara pelo governador, capitães-mores e coronéis de ordenanças, a busca dos malfeitores tinha de ser dada ao mesmo tempo nas matas dos respectivos distritos. (TÁVORA, 1993, p. 88)

Luisinha acaba se escondendo pelas matas ao lado de Cabeleira. Após algumas palavras ditas pela amiga, Cabeleira se arrepende da vida que levara até aqui. A moça, excessivamente cansada e com febre, morre diante do menino que se transformara, ao longo da vida, em bandido. Ao final da história, depois de Joaquim e Teodósio serem capturados, Cabeleira, mesmo regenerado, é preso, julgado, condenado à pena de morte e executado diante da mãe, que morre ao ver seu filho enforcado:

[...] O infeliz mancebo, que, mal acabara de falar tinha sido rudemente impelido do estrado para o vácuo, pendia da corda assassina, tendo sobre os ombros o carrasco que apertava com as mãos cobardes o laço sufocante. Cena bárbara que enche de horror a humanidade, e cobre de vergonha e luto, como tantas outras, a história do período colonial! (TÁVORA, 1993, p. 134)

Como se vê, sendo Távora “medularmente romântico”, para usar a imagem de Candido (2007a), a noção de hereditariedade no romance se diferencia da perspectiva naturalista, uma vez que nesta prevalecem os traços hereditários mais negativos, enquanto na narrativa de Távora, os elementos genéticos dominantes são os de Joana, “a mãe boa e fraca”, de quem a figura ideal de Luisinha é uma confirmação.

Para identificar o seu projeto de Literatura do Norte, o autor cearense insere em sua narrativa elementos que caracterizam o modo de vida do cangaceiro, considerando Cabeleira o antecessor de Lampião, sobretudo porque, assim, identificava o protagonista ao sertão nordestino. Távora, por exemplo, faz referências à culinária nordestina (arroz-doce, beijus, tapiocas); reproduz o vocabulário típico daquela região (vosmecês, pé-rachado, bacamartes,

parnaíbas); inclui características de figuras pertencentes a essa localidade do Brasil (repentistas, cangaceiros, boiadeiros, matutos); além de apresentar a paisagem presente no Nordeste (caatinga, matos, sítios, juazeiros, cavalos, secas), entre outros aspectos.

Dentro desse cenário de peculiaridades regionais, o autor constrói (ou reconstrói) o personagem principal com a representação do pitoresco, do exótico e da cor local, características da tendência regionalista da época, de acordo com definições de Antonio Candido e Ligia Chiappini, das quais tratamos anteriormente. Essa necessidade de identificar personagem e região intensifica o papel do meio na composição do personagem. De certo modo, o meio social, com as suas características geográficas e históricas, determina a construção do personagem; o que exprime certo determinismo, pois a vida do personagem segue em direção a um destino que a sua vontade ou ação, mesmo quando regenerado, não pode evitar, por outro lado, isso é também índice da fidelidade de Távora à realidade, preferindo o desfecho trágico, que assume caráter exemplar, em lugar do final feliz romântico. A vida do personagem é então apresentada como uma espécie de exemplo ou ilustração. Trata-se de um “filho sem sorte que estava fadado a legar à posteridade um eloquente exemplo”. Nesse sentido, as ações violentas do personagem são reações imediatas ao meio que o cerca.

De acordo com Bariani, a história d'*O Cabeleira* é permeada de violência, encarnada pela maldade de alguns dos seus personagens, inclusive pelo próprio protagonista:

A maldade presente nas ações do protagonista é deveras chocante e, muitas vezes, embora motivada por ações alheias, sua reação é desproporcional às circunstâncias. Pressionado pelo pai e pelo contexto, Cabeleira não é deliberadamente mal, não exerce a maldade com volúpia e finalidade, não se guia – pode-se dizer, teleologicamente – pelo mal, responde aos estímulos de modo quase instintivo e, sem dúvida, atroz. Sua maldade caracteriza-se por uma relação condicionada, uma espécie de física comportamental que impele os corpos ao atrito, daí a resultante violência. (BARIANI, 2008, p. 2)

Uma das ações do *Cabeleira* que são desproporcionais às circunstâncias é a que envolve mais duas personagens: Timóteo, dono de um armazém (bodega), e a sua mulher, a mameluca Chica. O lugar era uma espécie de comércio ilegal, pois os produtos vendidos eram furtados pelos negros dos engenhos da redondeza, como descreve o narrador. Na cena em que José Gomes desce do cavalo e vai comprar aguardente no armazém de Timóteo, o animal começa a comer a grama do pátio. Irritada com a situação, Chica dá um golpe no cavalo, que foge em seguida. Depois disso, o que se segue é a violência do jovem contra Chica:

[...] As mãos de José porém pareciam, pela dureza e pelo peso, manoplas fundidas de propósito para esmagar um gigante. Demais, José havia posto um pé no pescoço de Chica, e com ele comprimia-lhe o gasnete, tirava-lhe a respiração, afogava-a sem piedade. [...] José montava-se literalmente na mameluca, e dava-lhe com os restos da raiz da gameleira já sem serventia. (TÁVORA, 1993, p. 24)

Naquele sertão de terras áridas, conforme o romance, alguns personagens apresentam características semelhantes aos aspectos climáticos da região, são brutos, de tratamento rude. Ou seja, a brutalidade com que os crimes e os assassinatos são cometidos espanta o leitor, que se vê diante da frieza de personagens que em nada contrastam com a paisagem e o ambiente físico descritos pelo narrador onisciente.

Para Távora, a pobreza – que decorre, entre outros fatores, da questão climática do sertão, – deve ser encarada como uma forma de degradação humana: “a fome obrigara o bandido a deixar o mato, como obriga as aves a emigrarem, e as feras cervais a deixarem seus covis”. Assim, a aridez do clima pode passar a ser condição de desumanidade, ausência de brandura e de amenidade, aspereza no trato com outros homens:

[...] que diremos nós para darmos a conhecer, não unicamente os efeitos da peste [contágio de Varíola, conhecida como bexiga], comum a todos os climas e a todas as regiões, mas juntamente com estes efeitos os da seca, flagelo especial de algumas de nossas províncias do Norte? (TÁVORA, 1993, p. 29)

Questões como as da seca integram também as preocupações de Franklin Távora, que já naquele momento parecia estar de acordo com o que, mais tarde, será discutido, por exemplo, em “Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida”, do geógrafo Aziz Ab’Saber (1999), para quem há a necessidade de tratar com seriedade os assuntos especificamente relacionados ao povo sertanejo:

[...] para que não se cometam as injustiças sociais tão perversas quanto aquelas predominantes em todo o Nordeste seco. [...] Na luta contra as implicações das secas estará sempre em foco a luta para minimizar a pobreza de alguns milhões de nordestinos. (AB’SABER, 1999, s/n)

Franklin Távora entendia que somente a educação seria capaz de transformar o contexto regional e nacional daquele povo, mas é igualmente verdade que a sua crença na educação estava baseada na concepção de que o meio transformava o homem e interferia em seus instintos, ideia esta baseada nas concepções de Rousseau – de que o homem nasce bom e é corrompido pelo meio. Dessa maneira, a composição do personagem e a de seu destino

obedece à lógica da relação direta entre as ações do personagem e o meio social e cultural atrasado em que ele está inserido:

Condena-se à força o escravo que mata o senhor, sem se atender a que, rebaixado pela condição servil, paciente do açoite diário, coberto de andrajos, quase sempre faminto, sobrecarregado com trabalhos excessivos, semelhante criatura é mais própria para cego instrumento do desespero, do que competente para o exercício da razão. (TÁVORA, 1993, p. 135)

Existem muitos episódios no romance que evidenciam a violência como aspecto marcante da narrativa. No episódio em que Cabeleira, o pai Joaquim e o comparsa Teodósio surgem com o intuito de assaltar a vila pernambucana, que realizava uma festa, uma das pessoas presentes reconhece o bandido, despertando assim os soldados da infantaria e provocando a gritaria da multidão, que se dispersa com medo dos malfeitores. Após o tumulto causado na vila com a notícia de que o bando estaria por lá, Joaquim, pai de Cabeleira, aparece em mais outra cena de sangue e violência:

Joaquim, feroz por natureza, sanguinário por longo hábito, descarregou a parda sobre a cabeça do primeiro que acertou de passar por junto dele. A cutilada foi certa, e o sangue da vítima, espadanando contra a face do matador, deixou aí estampada uma máscara vermelha através da qual só se viam brilhar os olhos felinos daquele animal humano. (TÁVORA, 1993, p. 19)

Episódios como esse se repetem no romance. Mulheres morrem incendiadas, homens e crianças são brutalmente assassinados. O menino José Gomes já se torna conhecido pelas atrocidades e crimes, os quais – na opinião do narrador – tiveram a sua origem na “ignorância e na pobreza”:

Segundo o narrador, o comportamento dos personagens (e sua disposição para a maldade), sobretudo do herói, repousa nas condicionantes derivadas das eventuais presença e influência da natureza e, principalmente, da educação. Numa interpretação dessa assertiva, a natureza pode ser percebida como o ambiente físico e os fatores genético-biológicos, certa vivência ecológica do indivíduo; já a educação, em sentido lato, refere-se às formas culturais, sociais dessa vivência, desde a eventual existência e desempenho das instituições (Estado, família, escola, religiosidade), passando pelos modos de sociabilidade, até a influência de uns indivíduos sobre outros – enquanto modelo de ação a partir de seus papéis sociais e atuação individual, como o “exemplo” dado pelo pai ao filho. (BARIANI, 2008, p. 2)

Antes, porém, do término do livro, no episódio em que Cabeleira e Joaquim afrontam o crioulo Gabriel para lhe roubarem o cavalo, que era fundamental para o sustento da família

do dono do animal, trava-se uma luta entre Cabeleira e o negro. O narrador, então, após descrever a cena, diz: “A esse combate surdo, medonho, dava lúgubre realce o deserto com sua profunda solidão” (TÁVORA, 1993, p. 34). A experiência negativa, que ninguém poderia ouvir, funesta, é a mesma que deu origem e forma à obra de Franklin Távora, o desejo de representar a região que faz com que ela seja apresentada como realce da ação, isto é, Távora pretendia fundir a ação romanesca e a realidade regional, mas, para ele, tal fusão dependia sobremaneira da observação direta do meio pelo escritor, o que limitava, em parte, a invenção necessária para a criação de um mundo vibrante e vivo no romance.

Na avaliação de Ana Márcia Siqueira, que estuda os romances vinculados à Literatura do Norte, Távora também investiga em suas obras, além da violência evidente, “os meandros interiores da alma humana”. Nesse sentido, o objetivo do romancista seria tentar compreender quais as forças que induzem e direcionam as escolhas individuais:

Os romances constitutivos da “Literatura do Norte” estão centrados na problemática relativa à presença do Bem e do Mal na vida humana. O autor busca discutir tal embate no contexto social e no espaço da subjetividade. Será no íntimo dos dois protagonistas que se desenvolverá o conflito entre a postura violenta e instintiva praticada em uma vida livre e a necessidade de um comportamento civilizado e dócil como condição para se viver o amor (caso de Cabeleira) ou viver no contexto familiar e comunitário, caso de Lourenço. (SIQUEIRA, 2010, p. 219)

Para a estudiosa, um dos aspectos naturalistas presentes na obra de Távora seriam as características animais atribuídas aos personagens (“homens que vivem como feras”, escreve o narrador). Segundo ela, esse tipo de atribuição “constituiu objeto de especial utilização pelos escritores naturalistas”:

O intuito de análise científica leva-os a criar uma espécie de animalização do homem como meio de se enfatizar a preponderância das funções fisiológicas ou dos instintos sobre a vontade ou a consciência humana. Esta visão, segundo Zola, é uma “consequência da evolução científica do século”, que “substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo estudo do homem natural, submetido a leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio””. (SIQUEIRA, 2010, p. 220)

Em seu projeto literário, como vimos até aqui, Franklin Távora postulou uma literatura voltada para a realidade. De acordo com ele, era necessário à criação literária brasileira o abandono da visão de mundo romântica, segundo a qual os escritores representantes do Romantismo, sobretudo do nacionalista, buscavam formas de representação artística menos

próximas do “real” ou, no limite, totalmente distanciadas da vida cotidiana das províncias, privilegiando as emoções, os sentimentos, a contemplação, a fantasia.

Ressaltamos, mais uma vez, que o anseio de Távora, no entanto, era inaugurar uma série de romances que, no lugar de exaltar a natureza paradisíaca do Brasil, pudesse transplantar essa louvação para o sertão nordestino, com os seus tipos humanos desconhecidos e os seus modos peculiares de existência (e, por extensão, de subsistência).

Com isso, Távora buscava estabelecer uma relação de recusa e nova projeção: o símbolo nacional maior que tinha como representante o índio, por exemplo, estaria sendo recusado pelo escritor (cf. SIQUEIRA, 2010, p. 214); esse novo modelo estaria projetado “nos tipos sertanejos, contestando, assim, a representatividade das obras produzidas pela elite da corte” (p. 214).

No caso d’*O Cabeleira*, o excesso de descrição de cenas violentas e as referências históricas nos parecem estratégias conscientemente utilizadas pelo autor para tornar a sua narrativa o mais próximo possível do real. Logo no prefácio, Távora demonstra o pensamento comum aos naturalistas e realistas que apareceriam posteriormente: compreender a realidade de modo objetivo e direto. Isso seria uma tentativa de chamar a atenção do leitor, principalmente da corte imperial, para a crueza daquela realidade regional. Repetimos aqui a seguinte citação:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se leem. Aperta-se-me naturalmente o coração sempre que me vejo obrigado a relatá-las. (TÁVORA, 1993, p. 68)

No entanto, se, por um lado, a recusa dos modelos românticos aproximava o romance de Távora de alguns dos pressupostos da perspectiva naturalista, por outro lado, muitas das convenções românticas permaneciam vigentes no romance: a idealização romântica, uma peculiar e problemática exaltação do Norte.

Talvez, as dificuldades estéticas do escritor de reunir tendências contrapostas ao seu projeto de Literatura do Norte tenham contribuído para que o romance, ao mesmo tempo em que tivesse o mérito de revelar a realidade nordestina, fizesse dessa realidade um painel ainda exótico de um “estranho canibalismo”, de “uma carnificina”, contra a qual o autor contrapunha uma tese, a da crença no progresso, por meio da educação, algo que se alinha, de certo modo, à perspectiva reinante da ilusão ilustrada, ou seja, se a Literatura do Norte fosse valorizada, o Norte poderia escapar da miséria e do atraso que o separavam do Sul. Isso seria,

talvez, uma reedição do caráter empenhado que marcava a formação da literatura brasileira como um todo, embora, por outro lado, o projeto de Távora fosse em direção oposta à do projeto de Alencar de uma literatura nacional.

A tese defendida por Távora n’*O Cabeleira* deixa ver também a condição do narrador onisciente, que, representando o homem letrado, privilegiado pelo acesso à educação dos cidadãos, em contraposição aos personagens, os quais estão alheios a essa realidade, infere o seu juízo de valor e coloca em foco as tensões do cenário brasileiro do século XIX:

É que a mais forte das constituições, ou índoles, está sujeita a alterar-se sempre que as forças estranhas, que atuam sobre a existência, vêm a achar-se em luta com suas inclinações. 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. (TÁVORA, 1993, p. 35)

Nesse e em demais momentos do enredo, nota-se o distanciamento intelectual entre aquele que descreve as cenas e aquele sobre quem se narra a história. Desse modo, estabeleceu-se no romance a tese, entre outras, da educação *versus* ignorância:

[...] Elas [as paixões que escandalizam a sociedade] estão aí exercitando em nossos dias o seu terrível império à sombra da ignorância que ainda nos assoberba, e que em todas as terras e em todas as idades tem sido considerada com razão a origem das principais desgraças que afligem e destroem as famílias e os Estados. (TÁVORA, 1993, p. 37)

Nesse sentido, a verossimilhança tão buscada por Távora, n’*O Cabeleira*, muitas vezes, esbarra no problema de que o autor produziu uma narrativa em que a necessária coerência entre personagem e ambiente era sobreposta, como notou Antonio Candido (2007a), pela busca da coerência entre autor e ambiente.

3.2. A “exatidão daguerreotípica”²⁴ e a representação da realidade n’*O Cabeleira*

Ao escrever sobre a relação entre região e realidade na obra de Franklin Távora, Candido faz referência às reflexões estéticas de Távora em *Cartas a Cincinnati*. Nelas, o escritor defende a ideia de que o bom romancista

²⁴ O daguerreotipo foi um processo fotográfico criado em 1837, pelo francês Louis Daguerre.

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 uma **exatidão daguerreotípica** (*apud* CANDIDO, 2007a, p. 616, grifos nossos e itálicos de Távora)

Távora apresenta aquele que deveria ser o processo de criação de um verdadeiro romance: observação, recolhimento de dados, estudo e transmissão fotográfica da realidade. Para o escritor, a verossimilhança se produziria em proporção direta à fidelidade ao ambiente em que se desenvolveria a ação romanesca. Por isso, ele censura Alencar por ter escrito *O gaúcho*, sem ter tido o devido conhecimento prático dos pampas gaúchos. Távora, privilegiando a descrição fotográfica da natureza, a qual nem sempre também cumpriu, graças a sua origem romântica, utilizava um princípio de criação estética que mais tarde seria dominante no naturalismo: a descrição exata, fotográfica, da realidade.

Para o filósofo e crítico literário húngaro, Georg Lukács, os romancistas não deveriam sujeitar as obras literárias a uma narrativa meramente descritiva ou a uma reprodução fotográfica da realidade. No ensaio “Narrar ou descrever?”, de 1936, Lukács defende a narração, contrapondo-se à descrição. Para ele, portanto, a literatura que se baseia na “observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *práxis* e a vida interior” (p. 59). Além disso:

A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas. (LUKÁCS, 1964, p. 69)

A crítica de Lukács aos escritores naturalistas, principalmente ao francês Émile Zola, voltava-se para o reconhecimento de que a pesquisa e a reprodução da realidade imediata impediam a arte de realizar a necessária elevação da vida no romance, o que traz à superfície do texto as camadas mais profundas e concretas da vida. Ao dar privilégio aos elementos mais superficiais da vida social, mesmo denunciando a realidade coisificada do mundo, mesmo fazendo um protesto contra o capitalismo, os naturalistas acabavam reproduzindo em suas técnicas narrativas a lógica social que condenavam. Segundo ele, o verdadeiro narrador épico seria aquele que, muito além de descrever, conta “a função que elas [as coisas] assumem nas vidas humanas” (p. 73).

Na opinião do filósofo marxista, o realismo politicamente participativo e crítico estaria presente nas obras de Walter Scott, Honoré de Balzac e Leon Tolstói. Nesses autores, Lukács identificou obras literárias que impeliam os leitores à mudança, uma vez que expressavam a

visão participativa e histórica desses escritores. Para Lukács, uma das diferenças entre o método da narração e o da descrição é esta: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (p. 62).

Na tentativa de fazermos um vínculo entre a crítica de Lukács e a produção de Franklin Távora, especificamente *O Cabeleira*, tomemos como ponto de partida a concepção do autor cearense acerca da necessidade de os literatos da corte apresentarem em seus romances as diferentes realidades regionais.

Lembremos que no decênio de 1870, além de toda a efervescência política, econômica e cultural da época, já apontadas por Angela Alonso no *Ideias em movimento*, naquele momento também se estabelecia o Naturalismo, paralelamente à crítica ao Romantismo (cf. SIQUEIRA, 2010, p. 214).

Essencialmente, o projeto literário de Franklin Távora também estava fincado na configuração de uma identidade nacional. Assim, ainda conforme Ana Márcia Siqueira, a modernização do país e da sociedade brasileira encontraria soluções “com o apoio das ciências e das instituições” que a auxiliassem. Nesse sentido, pensando na possibilidade de a educação e o conhecimento serem decisivos para o progresso da nação, Távora estruturou a narrativa de *O Cabeleira* em torno de personagens e cenas vinculados à realidade imediata, à experiência do cangaço e à vida de matutos, jagunços, pardos, negros, mulatos, brancos, entre outros tipos. Távora se perguntou:

Como pintar as miríades de ilhas, rios, furos, igarapés, que se mostram aos olhos do viajante desde a foz do grande rio, desde a confluência deste com os outros rios, que não têm em conta, até suas nascentes, que durante muitos anos ainda hão de ser quase inteiramente desconhecidas? Como pintar tais imensidades, se vencer um desses rios, um desses furos, um desses igarapés, deixar atrás ou de lado uma, dez, cem ilhas, é o mesmo que penetrar em novos igarapés, novos furos, novos rios, contornar novas ilhas. (TÁVORA, 1993, p. 9)

Desse modo, ao convocar os escritores à luta pela representação literária daquela região, Franklin Távora começou recorrendo à tradição pernambucana e à oralidade: o bandido Cabeleira existiu, o povo pernambucano sabia desse tipo lendário, não apenas pela tradição oral, mas também pelos registros históricos. E foi com o pretexto de o real suplantar o imaginário que o autor introduziu na literatura regionalista o “herói bandido”, numa clara contestação à produção literária daquela época.

O romancista optou por representar aquele momento social e histórico do Brasil opondo, por exemplo, as características do pai de Cabeleira às do menino José, porque acreditava que o Brasil também estava dividido em dois mundos, bem como a nossa literatura. Tal estratégia de oposição é a marca do projeto literário proposto pelo autor, uma vez que a ele, o escritor, está vinculada a Literatura do Norte em oposição à suposta Literatura do Sul. Para Lúcia Miguel-Pereira, essa divisão literária tem “a sua razão de ser”, já que “contrariando a centralização administrativa, as províncias não se deixaram, espiritualmente, absorver pela Corte” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 125).

Assim como outros críticos da literatura brasileira já afirmaram, no artigo “Tradição e cientificismo: projeto nacionalista de Franklin Távora”, Ana Márcia Siqueira escreve que o interesse do escritor cearense pela figura do bandido “deve-se também ao fato de a história de Cabeleira ter ficado registrada na tradição oral” (SIQUEIRA, 2008, p. 3). Apesar de as proezas de Cabeleira, como figura precursora do cangaço, serem motivadas por ações violentas e sentimentos maldosos, os seus feitos despertam interesse pela valentia, pelo modo desafiador com o qual lida com as condições precárias de existência, por exemplo, considerando o seu contexto social, econômico e cultural. Para Siqueira, a conclusão é a de que a história desse bandido “constituiu importante capítulo na memória do povo pernambucano” (*idem*).

Assim, mergulhado na riqueza de nossa tradição de origem ibérica, o autor trouxe à luz, em sua obra, aspectos mais profundos e belos subjacentes à figura do herói bandido. Cabeleira é resultado da mescla entre esse herói dúbio e a temática da eterna luta entre o Bem e o Mal, travada em um ambiente árido que, ao impor tantos sofrimentos: seca, fome, miséria, dor, revolta, castigo e arrependimento, pode ser relacionado ao Purgatório, isto é, pode ser visto como um local em que se paga penitência para alcançar a salvação. (SIQUEIRA, 2008, p. 3)

Ainda de acordo com a autora, para Franklin Távora, trazer para a forma literária uma figura controversa como a de Cabeleira certamente contribuiria para pensarmos o Brasil e as suas contradições, o progresso nacional e os seus desafios, numa busca por “soluções com o apoio das ciências e das instituições que auxiliassem na modernização do país” (*idem*).

Nesse sentido, o fenômeno da violência deveria também ser exposto para que se pudesse enfrentá-lo e combater as suas causas. A violência retratada e descrita no romance de Távora pode ser analisada sob diversas perspectivas, no entanto, uma delas está vinculada a fatores estruturais significativos, como desigualdades sociais e diferenças regionais tão

evidentes naquela época e, de certa forma, ainda presentes hoje. Aliás, a falta de resolução dos problemas e dilemas sociais, assim como o descaso com a região Nordeste, desde a época do Império, eram marcas do “modelo administrativo de ausência do Estado” (cf. BARROS, 2000, p. 181).

N’*O Cabeleira*, são esses alguns dos fatores que contribuem para a violência no campo e na cidade: a miséria, a pobreza, a falta de acesso à educação por parte de algumas regiões do País; fatores que, em certo sentido, estariam condicionando as ações violentas dos personagens. Por isso, o narrador diz que “a justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram a sua principal origem na ignorância e na pobreza” (TÁVORA, 2010, p. 135). E mais:

[...] Desgraçadamente estas paixões que nele escandalizar a sociedade coeva, não desceram com seu corpo à sepultura. Elas estão aí exercitando em nossos dias o seu terrível império à sombra da ignorância que ainda nos assoberba, e que em todas as terras e em todas as idades tem sido considerada com razão a origem das principais desgraças que afligem e destroem as famílias e os Estados. (TÁVORA, 1993, p. 36)

Da mesma forma que observamos manifestações da violência, como são os exemplos de agressões físicas praticadas pelo bando de Cabeleira e por ele mesmo, há ainda a resistência a esse tipo de comportamento, o que já assinala o conflito estabelecido na região. A cena na qual Teresa, Rosalina, Josefa, Cândida, Luísa e Florinda – algumas das personagens d’*O Cabeleira* – estão recolhidas na casa-grande de Liberato, prestes a serem encontradas por Joaquim e o seu bando, é menos um episódio de passividade do que uma cena que denota certo tipo de resistência: quatro delas decidem permanecer na casa, mesmo sob a ameaça de incêndio, posteriormente provocado pelos malfeitores. Encorajadas por Rosalina, as mulheres morrem incendiadas porque se recusam a sair ao encontro daqueles que assassinaram os seus maridos. “Morreremos todas, Teresa, morreremos todas, mas com honra, ao pé deste oratório” (p. 69).

Nesse episódio, além da iminência do ato bárbaro, também sobressai a ideia de honradez, razão pela qual aquelas mulheres sucumbiram à tragédia. O espaço físico (“ao pé do oratório”) é mais uma referência à religiosidade daquele povo e, somado à “morte honrada”, ambos representam alguns dos elementos constituintes da identidade sertaneja.

Todos esses elementos que procuramos destacar, com base nas posições críticas que acentuam o empenho de Távora em se aproximar da realidade sertaneja e, assim, expressar o

seu protesto e a sua denúncia, são, por um lado, aspectos que dão valor a sua obra, mas, por outro, são esses mesmos elementos que a limitam como forma de expressão literária.

Em se tratando de literatura, narrar significa a capacidade de o escritor criar, no romance, um mundo autônomo. Isso não quer dizer que não possa haver no texto um propósito ideológico e nem mesmo que ele não possa ser explicitado, pois, afinal, como lembra Candido (2007a), no momento em que Távora escrevia, o romance era considerado um modo de debater a vida social. Entretanto, para criar um mundo romanesco vivo, que não reproduza apenas a realidade imediata, mas alcance com profundidade as contradições efetivas da vida, é necessário não apenas o protesto, mas que a forma literária consiga engendrar uma realidade viva, capaz de fazer a crítica profunda da realidade e dar mais que conselhos ao leitor, mas, sim, a experiência artisticamente verdadeira das contradições. A recriação, invenção, magia, imaginação, é pré-requisito essencial para que a criação artística possa de fato representar a realidade de forma a mover o leitor e fazer a crítica da vida.

A questão do romance, portanto, trata-se de uma questão estética, a seu modo política, e não de uma questão de se fazer denúncia ou protesto. A feição política da arte, reclamada por Lukács, está concentrada na possibilidade de se produzir um trabalho criativo, livre, associado à vida, mas não segundo os moldes da realidade imediata regida pela lógica do trabalho capitalista, e sim na perspectiva de um trabalho livre capaz de criar mundos, que são os romances. A capacidade de criar um mundo autônomo “não viola necessariamente o mundo real, mas sem dúvida o transcende e envolve” (CANDIDO, 2007a, p. 619).

Como homem do seu tempo, engajado no projeto da Literatura do Norte, sendo ao mesmo tempo fundador e fruto dessa perspectiva de criação e crítica literárias, Távora não pôde, n’*O Cabeleira*, criar o romance que ele mesmo buscava, que pudesse alçar a Literatura do Norte a um patamar mais elevado. A forma do romance, ziguezagueando entre os elementos românticos que Távora recusava e os aspectos naturalistas que por aqui ainda se iniciavam, não sustentava a tarefa estética que só se completou mais tarde em nossa literatura, para a qual, no entanto, Távora abriu caminho.

Considerações finais

Entendemos que a tese de Franklin Távora – com o seu projeto literário nortista – tinha como objetivo central destacar as diferenças regionais entre Norte e Sul, no contexto brasileiro da segunda metade do século XIX. Porém, antes de aceitarmos a ideia de que tal proposta inscreve-se num modo menor de representação literária, procuramos compreender de que maneira, principalmente por meio do regionalismo pitoresco, ocorre a dinâmica histórica do nosso sistema literário. Ou seja, buscamos demonstrá-la ao longo desta dissertação, sobretudo ao estabelecermos – já na metade do trabalho – alguns vínculos entre *O Cabeleira* e as obras *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Infância*, de Graciliano Ramos, e o conto “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.

Sem dúvida, a característica heterogênea das regiões do Brasil influenciou as concepções de Távora em relação ao fazer literário e à obra que ele produziu ao longo da vida, interrompida aos 46 anos de idade. No entanto, percebemos que isso não o impediu de ser fundador de uma linhagem ilustre, conforme Antonio Candido. Com base na ideia de formação dessa linhagem regionalista, esclarecemos que a dinâmica da qual falamos não é linear, mas historicamente complexa. Desse modo, para nós, ficou evidente que uma obra posterior, como é o caso das produções de 1930, é capaz de elevar o sentido de uma obra anterior, no caso, *O Cabeleira*, de Franklin Távora. Além disso, julgamos relevante articular a Literatura do Norte à composição de uma tradição regionalista no interior do sistema literário.

Todo este nosso trabalho esteve centrado na perspectiva de que, para os estudos literários brasileiros, não devemos perder de vista que as obras literárias não podem ficar soltas no tempo, isoladamente, mas devem ser analisadas de modo a percebermos as continuidades e os avanços na elaboração das formas estéticas da literatura. Como já dissemos, a linhagem fundada por Távora só pôde se confirmar pela existência da literatura de outros escritores que o sucederam. Assim, talvez nos pareça mais clara a imagem da “transmissão da tocha” passada entre os “corredores”.

Outro aspecto relevante da pesquisa diz respeito às tensões estabelecidas entre o universalismo e o localismo da literatura brasileira. Nesse sentido, vimos a impossibilidade de que Franklin Távora, por exemplo, pudesse produzir uma obra que fosse capaz de construir um modelo de representação literária efetivamente nacional. Além disso, a peculiaridade do seu regionalismo deu a ver outro dilema: o confronto entre o local Norte e o local Sul; o que

já demonstrava a complexidade da sociedade brasileira, assim como da nossa literatura. Por isso, vimos que o localismo de Távora assumiu uma forma diferenciada.

A pretensão do escritor cearense era impedir que o caminho a ser pavimentado pela nossa história literária se fizesse largando à margem representações “genuinamente brasileiras”. Para ele, o que estava sendo gestado naquele período era o equívoco de uma literatura distanciada de “homens que vivem como feras”. N’*O Cabeleira*, especialmente, Távora deixou evidente que, no Norte do país, predominavam a ignorância, o atraso cultural, econômico, político, além da pobreza, fatores que – na opinião do autor – eram responsáveis pela degradação social e pela barbárie. E, para dizer isso em forma literária, também se utilizou do sertão e do regionalismo.

Em relação aos elementos naturalistas e ao problema da representação da realidade no romance que estudamos, vimos que Távora buscou aproximar-se da realidade nordestina criando um protagonista que se transforma ao longo da narrativa, de modo que o ambiente social, a noção de hereditariedade e a violência fatal constituem forças propulsoras do destino inevitável do personagem. Embora os traços genéticos que prevalecem no jovem Cabeleira sejam os da mãe, Távora não poupou o bandido de seu desfecho trágico. Aqui reside, portanto, a opção do escritor pela fidelidade ao “real”, pela realidade sem tapeação, para lembrarmos a crônica de Graciliano Ramos.

Embora tenhamos percebido, em determinados momentos da narrativa, a tentativa do autor de distanciar-se dos modelos românticos, reconhecemos que tais tendências permaneceram vigentes na obra: a idealização do amor entre Cabeleira e Luisinha é também prova disso. Mesmo com a impossibilidade de realizar um romance esteticamente tão bem acabado e articulado como um mundo de contradições inseparáveis, a exemplo dos escritores de gerações seguintes, compreendemos que Franklin Távora, ao seu modo, conseguiu formular esteticamente um mundo de tensões, que ele mais do que identificou na aridez do sertão nordestino.

Bibliografia

I. Sobre as obras e a vida do autor

AGUIAR, Cláudio. **Franklin Távora e o seu tempo**. São Caetano do Sul (SP): Ateliê Editorial, 1997. (Coleção confederada nº 3).

ARAÚJO, Adriana. “**Távora x Alencar: qual nordeste existe?**”. Em: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/ADRIANA_ARAUJO.pdf. Acesso em 30 de abril de 2012.

RIBEIRO, Cristina Betioli. **Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas**. Campinas, SP: 2008. (Tese de doutorado). Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2011/portugues/teses/tese_cristinabetiolo.pdf . Acesso em 28 de maio de 2012.

BARIANI Jr., Edison. “**A maldade na encruzilhada: Franklin Távora e O Cabeleira**”. Em: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/EDISON_JUNIOR.pdf. Acesso em 12 de novembro de 2011.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. “**Herói do mal**”. Em: TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 6ª edição. São Paulo: Ática, 1993, pp. 5-6.

CARTWRIGHT, Cecilia Altuna. *The cangaceiro as a fictional character in novels of Franklin Távora, Rodolfo Teófilo and José Lins do Rêgo*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Wisconsin, 1973.

DANTAS, Paulo. “**Franklin Távora e o romance do Norte**”. Em: TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 2ª edição. São Paulo: Martin Claret, 2005, pp. 11-15.

DIMAS, Antonio. “**Uma proposta de leitura para O Cabeleira**”. Em: *Língua e literatura*. São Paulo, v. 3, ano III, 1974, pp. 89-99.

FERNANDES, Aníbal. “**Franklin Távora e o seu tempo**”. Em: *Loureço* (crônica pernambucana). São Paulo: Livraria Martins Editora S. A. em convênio com o Instituto Nacional do Livro (INL), 1972, pp. V-XXI.

MENEZES, Aline J. **Civilidade e cangaço em O Cabeleira, de Franklin Távora**. Brasília, UnB, 2009. Monografia (especialização) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura.

PIMENTEL, Samarkandra P. S. “**Literatura, história e sociedade em estilo de casa: Um casamento no arrabalde, de Franklin Távora**”. Em: Revista Fênix, Fortaleza, v. 6, ano 6, nº 1, pp. 1-19, jan./mar., 2009. Universidade Federal do Ceará (UFC). Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF18/ARTIGO_12_SECAO_LIVRE_SAMARKANDRA_P_EREIRA_DOS_SANTOS_PIMENTEL_FENIX_JAN_FEV_MAR_2009.pdf. Acesso em 10 de julho de 2012.

SILVA, Valéria da. “**Sobre o projeto estético especular de um escritor: Franklin Távora**”. Em: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/VALERIA_SILVA.pdf. Acesso em 30 de abril de 2012.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. “**Tradição e cientificismo: o projeto nacionalista de Franklin Távora**”. Em: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/ANA_SIQUEIRA.pdf. Acesso em 30 de abril de 2012.

_____. “**Crime, violência e maldade na “Literatura do Norte”, uma problemática em questão**”. Em: Revista Aletria, Belo Horizonte, v. 20, nº 3, pp. 211-226, set./dez., 2010. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1559>. Acesso em 15 de julho de 2012.

II. Obras e textos teóricos

AB’SABER, Aziz Nacib. “**Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida**”. Dossiê Nordeste Seco. Em Estudos Avançados, vol. 13, n. 36. São Paulo, maio/agosto, 1999. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000200002&script=sci_arttext. Acesso em 3 de junho de 2012.

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. “**A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva**”. Em: Revista Letras, Curitiba, nº 74, pp. 119-132, jan./abr., 2008. Editora UFPR.

ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade**. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>. Acesso em 22 de abril de 2012.

BARROS, Luitgarde O. C.. **A derradeira gesta: Lampião e nazarenos guerreando no sertão**. Rio de Janeiro: Faperj, Mauad, 2000.

BASTOS, Hermenegildo. “**Formação e representação**”. Cerrados. Brasília: UnB, n. 21, ano 15, 2006.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41ª edição. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Luís. “**Guimarães, Clarice e antes**”. Em: Teresa. Revista de Literatura Brasileira, nº 2. São Paulo: USP, 2001, pp. 249-259.

_____. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007a.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007b.

_____. “**Literatura e subdesenvolvimento**”. Em: A educação pela noite e outros ensaios. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a, pp. 169-196.

_____. **Literatura e sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

_____. “**A nova narrativa**”. Em: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 2000, pp. 199-215.

CARVALHO, Tereza Ramos de. “**O regionalismo na literatura brasileira**”. Disponível em <http://literaza.blogspot.com.br/2011/01/literatura-regional.html>. Acesso em 23 de junho de 2012.

CHIAPPINI, Ligia. “**Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura**”. Em: Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 8, n.15, 1995, pp.153-159.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução Ruy Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994, vol. 2.

HESS, Bernard H. “**Uma modesta epopeia em *Infância: memória, ficção e representação realista***”. Cemarx. São Paulo: Unicamp, 2007. Disponível em http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessa02/Bernard_Hess.pdf. Acesso em 10 de julho de 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LUKÁCS, Georg. “**Narrar ou descrever?**” Em: Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MAIA, João Roberto. “**Apontamentos sobre a obra de Graciliano Ramos**”. Em: *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/graramos.html>. Acesso em 10 de julho de 2012.

QUINTAS, Amaro. **O sentido social da Revolução Praieira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

RAMOS, Graciliano. “**Norte e Sul**”. Em: *Linhas tortas*. 21ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. “**Os donos da literatura**”. Em: *Linhas tortas*. 21ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTANA, Rogério. “**Literatura, modernidade e favela: regionalismo urbano**”. Em: *Anais da 62ª. Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) – Natal, RN – Julho/2010*.

VALLERIUS, Denise Mallmann. “**Regionalismo e crítica: uma relação conturbada**”. *Revista Antares: Letras e Humanidades*, n. 3, pp. 63-80, jan./jun. 2010.

III. Obras literárias

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: Campanha de Canudos**. 25ª edição. Rio de Janeiro, 1957.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ROSA, João Guimarães. “**Meu tio, o Iauaretê**”. Em: BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

IV. Obras do autor

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio**. Organizador Eduardo Vieira Martins. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2011.

_____. **O Cabeleira**. 6ª edição. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Um casamento no arrabalde: história do tempo em estilo de casa**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Calibán, 1999.

_____. **Loureço (crônica pernambucana)**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A. em convênio com o Instituto Nacional do Livro (INL), 1972.

_____. **O matuto (crônica pernambucana)**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1929.

ANEXO

Prefácio do romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora

Meu amigo,

A casa, onde moro, está situada ao lado de uma rua de bambus, em um dos cantinhos mais amenos da bacia de Botafogo.

Vejo daqui uma grande parte da baía, os morros circunstantes, cravando seus cumes nas nuvens, o céu de opala, o mar de anil.

Infelizmente este belo espetáculo não é imutável.

De súbito o céu se torna brusco, e só descubro cabeços fumegantes em torno de mim; ribomba o trovão nos píncaros alcantilados; a chuva fustiga as palmeiras e casuarinas; a ventania brame no bambuzal; a casa estala. Parece que tudo vai derruir-se.

Estas tormentas duram horas, noites, dias inteiros, e reproduzem-se com mais ou menos frequência.

Quando elas têm passado de todo, o céu mostra-se mais puro e belo, o mar mais azul, as árvores mais verdes, a viração tem mais doçura, as flores mais deliciosos aromas.

Pela face das pedreiras correm listões d'água prateada, que refletem a luz do Sol, formando brilhantes matizes. Coberta de frescas louçanias, a natureza sorri com suave gentileza depois de haver esbravejado e chorado como uma criança.

É tempo de cumprir a promessa extorquida pela amizade, que não atendeu às mais legítimas escusas. Essa natureza brilhante e móvel estava a cada instante convidando o meu desânimo a romper o silêncio a que vivo recolhido desde que cheguei do extremo norte do império.

Depois de cerca de dois anos de hesitações, dispus-me enfim a escrever estas pálidas linhas — notas dissonantes de uma musa solitária, que no retiro onde se refugiou com os desenganos da vida não pode esquecer-se da pátria, anjo das suas esperanças e das suas tristezas.

Tive porém que melhor seria leres umas centenas de páginas na estampa, do que traduzires um volumoso in-folio inçado de tantas emendas e entrelinhas que a mim mesmo custa às vezes decifrá-las, pela razão de que tudo aqui se escreveu sem ordem, sem arte, sem se atender a ideal, por aproveitar momentos vagos e incertos de uma pena que pertence ao Estado e à família.

Por isso, em lugar de uma carta, receberás nessa encantadora Genebra, onde te delicias com a memória de Rousseau, Staël, Voltaire, Calvino — astros imortais, que rutilarão perpetuamente no firmamento da civilização, um livro hoje, outro talvez amanhã e alguns mais sucessivamente, até que me tenha libertado da obrigação que me impuseste, conforme o permitirem as minhas forças diminuídas pelo meu afastamento das coisas literárias de nossa terra.

Inicio esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com o Cabeleira, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho para ti, e de profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira. Tais estudos, meu amigo, não se limitarão somente aos tipos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa província, onde tiveste o berço.

Pará e Amazonas, que não me são de todo desconhecidos; Ceará, torrão do meu nascimento; todo o Norte enfim, se Deus ajudar, virá a figurar nestes escritos, que não se

destinam a alcançar outro fim senão mostrar aos que não a conhecem, ou por falso juízo a desprezam, a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais.

Depois de alguns meses de ausência, tornei a ver o Recife, esplêndida visão de teus sonhos nostálgicos. Lamento que, havendo sido transportado muito novo ainda ao velho mundo, não guardes dessa visão a menor lembrança, fugitiva embora. Genebra com o Mont-Blanc coberto de neves e gelos eternos; o lago imenso, que a um sem-número de poetas tem inspirado maviosos e imortais cantos; o Ródano que, ao dizer de um viajante nacional, “foge apressado, resmungando com voz medonha em procura de hospitalidade no Mediterrâneo”, não pode ter a beleza dessa elegante e risonha cidade, que surge dentre mangues verdejantes, águas límpidas, pontes soberbas, e se estende por sobre vasta planície, obrigando os matos a se afastarem de dia em dia ao ocidente para ter espaço onde alongue de improviso suas novas ruas, suas estradas, seus trilhos, testemunhos de sua prosperidade material, comercial e agrícola; onde funde novas escolas e erija novos templos, testemunhos de sua civilização e grandeza moral.

Vi o Pará, e adivinhei-lhe as incalculáveis riquezas ora ocultas no regaço de um futuro que, se não anunciou ainda a época precisa de sua realização, não se demorará muito, segundo se infere do que apresenta, em traduzir-se na mais brilhante realidade.

E que direi do Amazonas, incompreensível grandeza, que tem a índole da imensidade e a feição do escândalo?

Não há prodígio que se possa comparar com aquele no descoberto. Não creio que Rousseau fosse capaz de fantasiar semelhante, ainda que levasse toda a vida a imaginar, ele o filósofo sonhador que com suas ideias revolucionou o mundo; o homem cria a grandeza ideal, a grandeza física porém só Deus a concebe e executa. Staël em vão tentaria descrever esse reino encantado como descreveu Itália em sua imperecedora Corina em que o estudo dos monumentos e do passado não desdiz do coração, monumento de todos os tempos.

Entrando ali, pareceu-me entrar em um templo fantástico e sem proporções. É natural o fenômeno: sempre que nos achamos diante das obras-primas da criação, secreto instinto nos adverte que estamos na presença de Deus. A admiração tem então a solenidade de um recolhimento e de uma homenagem. As impressões passam dos sentidos ao fundo da alma onde vão repetir-se com maior intensidade. Todas as nossas faculdades — a inteligência, a imaginação, a própria vontade — deixam-se dominar de uma como volúpia que não é sensual, mas deleitosa, e grande como é talvez o êxtase. Ainda quando tenhamos o espírito cansado dos erros e injustiça dos homens, nós o sentiremos levantar-se imediatamente cheio de vida diante da representação enorme, como se ele se achasse em sua integridade virginal. É o efeito do assombro que percorre, como fluido, o nosso organismo, despertando em nós abruptas sensações que nunca experimentamos, e que são para nós verdadeiros fenômenos do mundo fisiológico.

Águas imensas serviam de lajeamento ao majestoso templo, que tinha por abóbada o céu sem limites. À visão física escapavam as colunas e paredes dessa catedral-mundo, as quais a minha imaginação fora colocar além dos horizontes invisíveis do Atlântico.

Do lado do norte quebravam a monotonia da superfície envoltos nos vapores matutinos uns como rudimentos gigantesco de arcadas colossais. Em outras quaisquer condições cósmicas esses rudimentos apresentar-se-iam à minha vista como grandiosas ruínas; ali não; que se afigura ao espírito de quem os observa, é uma coisa indizível; afigura-se que essas arcadas estão em começo de construção e se destinam a romper o céu, porque no meio daquele suntuoso impossível poder-se-á dizer que nenhum átomo tem o direito de se deixar destruir; quando tudo não exista ali ab initio, quando tudo não tenha ali uma vida que

não resta ao corpo é nascer, agigantar-se, eternizar-se na matéria, que não acabará senão no fim dos tempos.

O que eu via e acabo de apontar não era outra coisa que a região amazônica que começava a desenhar-se risonha, azulada, esplêndida. Eram ilhas sem-número, umas de comedidas dimensões, outras de descomunal amplitude, todas elas multiformes, marchetando aqui as águas, bordando ali o continente coberto de uma espessa crosta de verdura.

Quem não entrou ainda nesse mundo novo onde ao homem que pela primeira vez nele penetra, se afigura não ter sido precedido por um único sequer dos seus semelhantes; onde há léguas e léguas que ainda não foram pisadas por homem civilizado, e onde há rios que só a canoa do índio tem fendido, não pode formar idéia dessa esplêndida maravilha.

Quando me achei, não em face mas no seio daquela natureza (porque em breve me vi cercado de ilhas, das quais algumas podem comparar-se a continentes, em que todas as direções iam ficando ou aparecendo), natureza a que a minha imaginação tinha dado formas incríveis, filhas da visão íntima, reconheci só então quanto em seus vãos arroubos me havia a fantasia deixado aquém da realidade.

Nada do que fui descobrindo conformava com as paisagens que eu traçara e colorira na mente não obstante as proporções gigantescas, as linhas corretas, as cores variadas, os matizes estupendos com que eu as tinha feito surgir de minha palheta. Pálidos e somenos hão de ser sempre diante daquela realidade a modo de fortuita os sonhos do maior imaginar.

Muito se há escrito do Pará e Amazonas desde que foram descobertos até nossos dias. Que valem porém todos os escritos e narrações de viagem a semelhante respeito? Quase nada.

O que eles nos põem diante dos olhos é o traço hirto, e não o músculo vivo e hercúleo; é a ruga, e não o sorriso; é a penumbra, e não o astro; o que eles nos oferecem são formas tesas e secas em lugar dos contornos brandos, delicados e flexíveis dos imensos panoramas e transparentes perspectivas dessas regiões paradisíacas.

Como pintar as miríades de ilhas, rios, furos, igarapés, que se mostram aos olhos do viajante desde a foz do grande rio, desde a confluência deste com os outros rios, que não têm conta, até suas nascentes, que durante muitos anos ainda hão de ser quase inteiramente desconhecidas? Como pintar tais imensidades, se vencer um desses rios, um desses furos, um desses igarapés, deixar atrás ou de lado uma, dez, cem ilhas, é o mesmo que penetrar em novos igarapés, novos furos, novos rios, contornar novas ilhas.

Nem sempre porém a natureza sorri, ou protege, ou abraça; às vezes ela encoleriza-se e, trocando os afagos da mãe carinhosa com as asperezas da madrasta desamorável, repele o homem por mil formas, e o impele para mil perigos.

A cólera, o açoite, a repulsa, o impulso, o puro franzir do sobreolho da madrasta irritada são terríveis manifestações; é a tempestade que afunda mil vidas — o homem, a cobra, a onça, a ave infeliz que passava trinando venturas; é a correnteza que desagrega, desfaz ilhas, e as apaga da superfície das águas, e arranca o cedro, a palmeira, os quais vão arrebatados no turbilhão, que os engole vestidos de virente folhagem para os vomitar escalavrados, nus, despedaçados, sórdidos.

A pedra não resiste. A revolução arrasta-a com rapidez inconceptível, e a vai levar em um momento a fundos abismos, que são outros tantos domicílios da vertigem e da morte. Com a pedra desapareceria a montanha, se tivesse a imprudência de ir surgir à frente, ou no meio daquelas impetuosas águas, que alagam, constringem, cavam, desmantelam, pulverizam praias, ribas, fragas e continentes.

— Que não seria deste mundo — pensei eu, descendo das eminências da contemplação às planícies do positivismo, — se nestas margens se sentassem cidades; se a

agricultura liberalizasse nestas planícies os seus tesouros; se as fábricas enchessem os ares com seu fumo, e neles repercutisse o ruído das suas máquinas? Desta beleza, ora a modo de estática, ora violenta, que fontes de rendas não haviam de rebentar? Mobilizados os capitais e o crédito; animados os mercados agrícolas, industriais, artísticos, veríamos aqui a cada passo uma Manchester ou uma New York. A praça, o armazém, o entreposto ocupariam a margem, hoje nua e solitária, a câmara sem vida e sem promessa; 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.

Mas por onde ando eu, meu amigo? Em que alturas vou divagando nas asas da fantasia? Venhamos ao assunto desta carta.

No Cabeleira ofereço-te um tímido ensaio do romance histórico, segundo eu entendo este gênero da literatura. À crítica pernambucana, mais do que a outra qualquer, cabe dizer se o meu desejo não foi iludido; e a ela, seja qual for a sua sentença, curvarei a cabeça sem replicar.

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.

Por infelicidade do Norte, porém, dentre os muitos filhos seus que figuram com grande brilho nas letras pátrias, poucos têm seriamente cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica de feitos heróicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua.

Esta pouquidade de arquitetos faz-se notar com especialidade no romance, gênero em que o Norte, a meu ver, pode entretanto figurar com brilho e bizarria inexcedível. Esta verdade dispensa demonstração. Quem não sabe que na história conta ele J. F. Lisboa, Baena, Abreu e Lima, Vieira da Silva, Henriques Leal, Muniz Tavares, A. J. de Melo, Fernandes Gama, e muitos outros que podem bem competir com Varnhagen, Pereira da Silva e Fernandes Pinheiros; que o primeiro filólogo brasileiro, Sotero dos Reis, é nortista; que é nortista Gonçalves Dias, a mais poderosa e inspirada musa de nossa terra; e que igualmente o são Tenreiro Aranha, Odorico Mendes, Franco de Sá, Almeida Braga, José Coriolano, Cruz Cordeiro, Ferreira Barreto, Maciel Monteiro, Bandeira de Melo, Torres Bandeira, que valem bem Magalhães, A. de Azevedo, Varela, Porto Alegre, Casimiro de Abreu, Cardoso de Menese, Teixeira de Melo?

No romance, porém, já não é assim. O Sul campeia sem êmulo nesta arena, onde têm colhido notáveis louros: Macedo, o observador gracioso dos costumes da cidade; Bernardo Guimarães, o desenhista fiel dos usos rústicos; Machado de Assis, cultor estudioso do gênero que foi vasto campo de glórias para Balzac; Taunay que se particulariza pela fluência, e pelo

faceto da narrativa; Almeidinha, que a todos estes se avantajou na correção dos desenhos, posto houvesse deixado um só quadro, um só painel, quadro brilhante, painel imenso, em que há vida, graça e colorido nativo. Estes talentos, além de outros que me não lembram de momento, não têm, ao menos por agora, competidores no Norte, onde aliás não há falta de talentos de igual esfera.

Não me é lícito esquecer aqui, ainda que se trata do romance do Sul, um engenho de primeira grandeza, que, com ser do Norte, tem concorrido com suas mais importantes primícias para a formação da literatura austral. Quero referir-me ao Ex.mo Sr. Conselheiro José Martiniano de Alencar, a quem já tive ocasião de fazer justiça nas minhas conhecidas Cartas a Cincinnati.

Quando, pois, está o Sul em tão favoráveis condições, que até conta entre os primeiros luminares das suas letras este distinto cearense, têm os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão, o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias.

Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. 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. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política.

Enfim não posso dizer tudo, e reservarei o desenvolvimento, que tais ideias exigem, para a ocasião em que te enviar o segundo livro desta série, o qual talvez venha ainda este ano, à luz da publicidade.

Depois de haveres lido o Cabeleira, melhor me poderás entender a respeito da criação da literatura setentrional, cujos moldes não podem ser, segundo me parece, os mesmos em que vai sendo vazada a literatura austral que possuímos.

Teu
Franklin Távora

Rio, — 1876