VALÉRIA DA SILVA

REVISITANDO O PASSADO

o papel da história na obra romanesca de Franklin Távora

ASSIS
2008

VALÉRIA DA SILVA

REVISITANDO O PASSADO:

o papel da história na obra romanesca de Franklin Távora

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para o Exame de Defesa, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras

(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Silva, Valéria da

S586r Revisitando o passado: o papel da história na obra romanesca de Franklin Távora / Valéria da Silva. Assis, 2008
163 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Literatura brasileira. 2. Távora, Franklin, 1842-1888. 3. Regionalismo na literatura. I. Título.

CDD 869.93

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com muito carinho a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram
para a realização deste trabalho.

À minha orientadora, Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, pela oportunidade concedida e por vir me acompanhando desde a iniciação científica,
com seus ensinamentos, sua generosa compreensão e sua sabedoria sensível.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pelo financiamento, mas sobretudo pela credibilidade que deu ao meu trabalho, inclusive na iniciação científica.

À professora Dra. Heloísa Costa Milton, por sua apreciação
tão providencial no exame de qualificação.

À professora Dra. Ana Maria Carlo, pelas críticas
e sugestões e pelas reflexões suscitadas no exame de qualificação e na defesa.

À Ana Márcia Alves Siqueira, pelas sugestões e o rico diálogo na defesa.

AHiroshi Maeda, Allan Alex e particularmente a Leandro Assis, que me proporcionou reflexões valiosas nos diálogos que tivemos, compartilhando generosamente o percurso de um trabalho artístico muito especial inspirado no romance de Távora.

À Nilma Gomes, pela amizade firme e bem humorada apesar da distância.
À Adriana Menezes Delfino, pelo carinho, companheirismo e torcida sincera.
A José Francisco de Souza Júnior e à Linda Catarina Gualda,
pelos momentos de alegria e descontração.

A Eiwalt, que sempre ajudou generosamente nas horas em quem não havia a quem recorrer.

À minha mãe, Maria das Graças da Silva
e à minha irmã, Flávia da Silva.
Minha imensa família, meu imenso universo,
meu imenso amor, incondicional...
Ao Fernando Simplício dos Santos,
Pela sua amizade e pelo seu amor, meu anjo da guarda.

RESUMO

O presente trabalho consiste em analisar três romances de Franklin Távora, com enfoque na questão do subgênero romance histórico, bem como em outros aspectos de ordem estética que estão direta e indiretamente relacionados ao assunto. *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881) são as obras mais bem conceituadas pela fortuna crítica do autor, dados o caráter polêmico, a importância cultural e temática e a inovação genérica que as caracterizam. Um dos pontos mais polêmicos e discordantes é a questão histórica presente nessas obras: muitos críticos vêem de forma negativa o recurso ao passado na construção do processo enunciativo de tais obras, principalmente em relação ao projeto estético do autor. Por esta razão, alguns as consideram como *documentais*, e outros, como *romances históricos*. Tais apreciações críticas se dão, na maioria das vezes, de forma um tanto pejorativa. Por outro lado, História e Literatura são hoje vistas como estruturas discursivas complementares. O presente estudo é, portanto, uma proposta de aprofundamento da pesquisa já realizada sobre o estado da arte da produção tavoreana, agora enfocando diretamente a obra do escritor a fim de contribuir com os estudos sobre o autor.

PALAVRAS-CHAVE: Franklin Távora, *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*, romance histórico, regionalismo.

RÉSUMÉ:

Ce travail se propose à analyser trois romans de Franklin Távora, tout en considérant la question du sous-genre roman historique, ainsi que d'autres aspects d'ordre esthétique qui sont directe ou indirectement liés à ce sujet. *O Cabeleira* (1876)*, O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881) sont les oeuvres les plus bien reçues dans l'ensemble de la réception critique de l'auteur, concernant le caractère polémique, l'importance culturelle et thématique et l'innovation générique qui les caractérisent. Un des points les plus polémiques et discordants est la question historique présente dans ces oeuvres-là: plusieurs critiques jugent de façon négative le recours au passé dans la construction du processus énonciatif des oeuvres étudiées, notamment par rapport au projet esthétique de l'auteur. C'est pourquoi quelques chercheurs considèrent ses oeuvres comme *documentales*; d'autres, par contre, les envisagent en tant que *romans historiques*, ce qui se donne, la plupart de fois, de façon quelque peu péjorative. On sait néanmoins que l'Histoire et la Littérature sont aujourd'hui vues comme des structures discursives complémentaires. Notre étude est donc une proposition d'approfondissement de la recherche déjà réalisée *sur l'état de l'art de la production tavorienne* tout en abordant directement l'oeuvre de l'écrivain et ayant le but de contribuer avec les recherches sur l'auteur.

MOTS-CLÉS: Franklin Távora, *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*, roman historique, régionalisme.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO..... 11

INTRODUÇÃO
No meio de tudo, de tudo um pouco: os motivos de determinadas escolhas 14

PARTE 1
O MOSAICO CRÍTICO: A FORTUNA CRÍTICA DE FRANKLIN TÁVORA..... 22
Panorama crítico..... 23
O passado na berlinda..... 33

PARTE 2
O SONHO E A MOLDURA: PROJETO ESTÉTICO E ARTÍSTICO..... 44
Holograma de um ideal..... 45
Despindo trajes desbotados..... 50
"Literatura do Norte": uma saga histórica..... 52

PARTE 3
CAPÍTULO I — UM CANGACEIRO QUE VIROU LENDA E VIROU HISTÓRIA: *O CABELEIRA*..... 56
Vida que vira lenda: malfeitores também fazem (parte da) história..... 57
História e tradição popular..... 65
Reconstruindo um facínora: o pacto de leitura defensivo e as marcas de persuasão..... 70
"Fitou-o como um anjo deve fitar um demônio que promete ser anjo"..... 79
Influências do romance histórico tradicional..... 90

CAPÍTULO II — UMA GUERRA NO TEMPO, OUTRA GUERRA NA VIDA: *O MATUTO.* 94
Traços comuns: escolhido o excluído – os desviados no caminho da ficção..... 95
Embate no herói..... 99
Os que existiram e os que surgiram: outras marcas – personagens 104
Demarcando pegadas..... 110

CAPÍTULO III — A GUERRA COMO PRENÚNCIO DE NOVOS TEMPOS E COMO RECUSA: *LOURENÇO* 115
Diferenciais de uma perspectiva..... 116
A centelha *chamejante*: um sonho de liberdade..... 123
Inversões e troca de papéis..... 131

PARTE 4
HISTÓRIA E FICÇÃO COMO MARCA GENÉRICA 137
Incompatibilidade de gêne*ros*? Aproximações com o romance histórico..... 138

CONSIDERAÇÕES FINAIS
História e ficção: uma relação de cumplicidade..... 146

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 150
BIBLIOGRAFIA..... 153

"Infelizmente, 'pós-moderno' é um termo bom *à tout faire*.
Tenho a impressão de que hoje se aplica
a tudo aquilo que agrada a quem o usa. [...]
Julgo, entretanto, que o pós-moderno não é uma tendência que possa
ser delimitada cronologicamente,
mas uma categoria espiritual,
um *Kunstwollen*, um modo de operar."
(Umberto Eco, *Pós-escrito a* O nome da rosa)

APRESENTAÇÃO

Revisitando o passado não é um trabalho que começou somente a partir da análise dos romances de Franklin Távora. Na verdade, as questões que são aqui discutidas começaram a ser observadas anteriormente, através do estudo da fortuna crítica do autor. A análise desse material trouxe a lume várias questões interessantes, como o embate Norte-Sul, que Távora incitou ao afirmar que o Norte teria uma literatura "mais nacional" e diferenciada da do Sul, o que passou a configurar um ideal que está diretamente vinculado ao projeto literário do autor, além das questões apontadas na querela das *Cartas a Cincinato* (1872), que consistem em analisar, sob um tom polêmico, algumas obras de Alencar, criticando-as pela não observação da realidade e por "excesso" de imaginação. Diferentes marcas genéricas e novas perspectivas fizeram com que Távora fosse considerado um dos intelectuais que deram início a um período de transição entre tendências literárias (Cf. CANDIDO, 2000, p. 266). Além disso, outro fator importante apontado pela crítica e que permeia toda a obra do autor diz respeito à questão da identidade nacional (e de certa forma também literária) e do regionalismo nordestino que o romancista teria instaurado. Este último, sem dúvida, é tido como a maior contribuição literária da época, que passou para a posteridade cada vez mais enriquecida na pena de seus sucessores, sendo que uma das referências máximas deste regionalismo está nas obras de Guimarães Rosa, por exemplo.

Mas dentre tantas particularidades apontadas pela crítica, nenhuma chamou mais a atenção do que a questão do enlace entre História e Literatura, a partir do qual seriam constituídas algumas obras do autor. Além disso, há a inquietação, ou mesmo a inaceitabilidade, demonstrada por parte da crítica, em relação ao uso desse tipo de projeto narrativo, que recorre ao passado, a eventos históricos para montar a tessitura ficcional, misturando real e imaginário, verdade e mentira. Isto pode ser caracterizado como o embate disciplinar entre História e Literatura, que tem sua base na discussão, ainda atual, sobre o fato de ambas serem consideradas interdisciplinares como categorias discursivas. No entanto, a crítica adiciona algumas questões importantes acerca deste assunto, no que tange a Franklin Távora. Primeiro: se é possível considerar como obra de arte o texto que mistura o histórico com o literário; segundo: se tais produções seriam, por outro lado, históricas *ou* literárias; terceiro: se o projeto estético do autor, tendo como um de seus itens fundamentais a observação direta da realidade, pode ser considerado compatível com uma ótica que privilegia o passado.

Estes questionamentos estão diretamente relacionados principalmente a *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881). A decisão de analisá-los também parte do fato de serem tidos como os romances de maturidade do autor, de estarem inseridos num conteúdo programático consciente e, portanto, são considerados pela crítica como as melhores obras de Franklin Távora, uma vez que possuem traços genéricos que os interligam, como o veio histórico e a ótica regionalista. A crítica apresenta três propostas para a classificação destes romances: 1. eles seriam documentais, devido à suposta inserção de textos tidos como "oficiais", o que auxiliaria numa pretensa forma de atestar a veracidade dos fatos; 2. eles seriam romances históricos, uma vez que se servem da historiografia como ponto de partida para a criação literária e artística e 3. há também a classificação destas obras como crônicas, devido ao fato de a narração *parecer* tão fiel aos fatos reais que seria quase testemunhal. Questiona-se, ainda, o regionalismo do projeto estético do escritor que afirmava privilegiar a realidade e o tempo presente, mas seus romances se referem a eventos que aconteceram pelo menos um século antes, estabelecendo vínculos com passados distantes, não se atendo, assim, ao tempo e a realidade do escritor – de acordo com o que afirmam determinados críticos.

A problematização consiste principalmente em uma certa recusa no reconhecimento destas obras enquanto produções artísticas dado o recorte histórico em relação ao projeto estético e sua realização. Partindo de um aprofundamento da pesquisa já realizada, de acordo com estes juízos críticos, o trabalho se propõe a analisar os romances *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*, na tentativa de abordar os aspectos que assegurariam seu caráter literário. Inclui, por isso, a necessidade do estudo da concepção contemporânea das relações entre história e ficção, ou ainda, de romance histórico, e a análise do projeto estético de Franklin Távora através de novos critérios. A necessidade de uma análise das obras sob um olhar mais atual, a avaliação do resgate do passado sob perspectiva histórica em benefício da região e uma eventual atribuição/equivalência genérica mais específica justificam a pertinência deste estudo. Para isso serão utilizadas principalmente teorias sobre as narrativas histórico-ficcionais não apenas relacionando-as com as personagens, o enredo etc., mas também com o projeto literário do autor. E a discussão é de que os romances em questão podem ser considerados como romances históricos, sendo, por isso, construções artístico-literárias e originais.

O trabalho se divide em quatro partes. Primeiramente apresentamos as discussões e questões suscitadas pela crítica, e, em segundo lugar, expomos e refletimos sobre o projeto estético do autor. Na terceira parte, as obras em questão são analisadas em suas características, em sua dimensão histórica e literária, em suas composições, juntamente com o projeto literário

idealizado pelo autor. Por último, são feitas considerações quanto à sua validade artística, sua importância no cenário literário e sua filiação ao romance histórico.

INTRODUÇÃO

No meio de tudo, de tudo um pouco: os motivos de determinadas escolhas

João Franklin da Silveira Távora é um cearense da cidade de Baturité, onde nasce em 13 de janeiro de 1842. As viagens que faz com a família quando se muda para Goiana, em Pernambuco, ainda menino, são penosas e longas e "aos olhos do pequeno João Franklin [...], a paisagem nordestina, com certeza, deve ter se fixado em sua retina para sempre" (AGUIAR, 1997: 33). A experiência visual do sertão e o contato com os matutos em suas expedições marcam inconfundivelmente todas as suas produções artísticas. Goiana viria descrita, anos mais tarde, em *O Cabeleira*, cenário dos últimos momentos da vida do cangaceiro, sendo possível notar o conhecimento da região através do narrador da história, que percorre esse espaço através de datas, destacando as mudanças e os eventos que aconteceram em determinadas "vilas" e monumentos.

Em 1863, Franklin Távora conclui o curso de direito enquanto trabalha no *Jornal do Recife*. Chega a advogar com banca montada em Alagoas, mas abandona a profissão após a morte do pai, voltando para Recife. A formação de advogado influencia na maneira como interpreta a validade das leis vigentes, não só em seu tempo, como no passado – a crítica ao enforcamento de José Gomes presente no fim do romance e as alfinetadas contra a pena de morte são bons exemplos disso, observáveis também em *O Matuto* e *Lourenço*.

Posteriormente, é eleito Deputado Provincial pelo Partido Progressista Pernambucano, momento em que começam os problemas, pois é alvo de duras críticas, quando se vê no meio do fogo das primeiras polêmicas oriundas de inimigos de partidos políticos, mesmo depois de cumprido seu mandato. É nomeado curador dos Órfãos e Diretor Geral da Instrução Pública, o que faz com que se acirrem os ataques que os políticos rivais lhe dirigiam. Dentre outras coisas, eles não admitiam que um jovem (Távora conta então com 26 anos de idade) exercesse cargos tão importantes. Essas foram as primeiras faíscas que acenderam a "fleuma do polemista", como informa o biógrafo do autor, Cláudio Aguiar (1997). A atuação nestes cargos talvez explique o fato de todas as suas obras serem permeadas pela crença na educação e na base familiar como itens fundamentais na formação de qualquer pessoa. Pode esclarecer, inclusive, seu olhar indulgente e solidário, às vezes até ingênuo, em relação aos marginais e delinqüentes que protagonizam seus romances – sua experiência com a realidade dos órfãos e, possivelmente, os cuidados com o processo educacional devem ter causado profunda impressão

no autor de *Lendas e tradições do Norte* (1879). A explicação dos problemas através do recuo ou do ponto de partida na infância das personagens teria o insistente propósito de chamar a atenção para o fato de que, mais do que adultos vivendo em conflitos, seus marginais são antes crianças que passaram pela marca da ausência, da violência ou de algum tipo de abandono – por isso, Távora vê no amor e na família um caminho através do qual possam se redimir.

Em 1869, por sua conta e risco, Távora traduz e publica na *Opinião Nacional* a carta que Victor Hugo escrevera contra a escravidão, o que provoca novo escândalo e discussão. Tal gesto torna clara sua posição em favor dos escravos e da República, posições que destoam dos interesses da época. Como nos seus romances, nos quais o escritor tenta tornar a realidade do sertão e do sertanejo mais próxima do leitor citadino, Franklin Távora, como destaca Cláudio Aguiar,

> Preferiu chamar a atenção do leitor para um espetáculo dramático da escravidão que se desenrolava próximo ou mesmo ao lado do próprio leitor, talvez na intimidade de seu lar. Ele queria que aquelas palavras enérgicas e convincentes escritas pelo autor de *Os Miseráveis* tocassem o coração e a razão dos brasileiros. (AGUIAR, 1997: 156).

Em *O Matuto* há uma amostra representativa deste drama da escravidão na maneira como os mascates tentam manipular os escravos contra os nobres senhores-de-engenho, prometendo em troca alforriá-los. No romance, a traição de um escravo produz conseqüências graves para os inimigos dos mascates e demonstra de maneira perspicaz o sonho de liberdade que os escravos almejam realizar a todo custo, colocando em xeque ao mesmo tempo a gratidão devida ao bom senhor de engenho, a honra e a lealdade.

Como redator-chefe do jornal *A Verdade*, mais um dos vários jornais em que colaborou ou que dirigiu, envolve-se na Questão Religiosa, conflito entre a Igreja Católica e a Maçonaria. De acordo com a proporção do embate, não é difícil supor que Távora se posicionaria do lado mais polêmico, o dos maçons, aproveitando o ensejo para defender a liberdade religiosa. Por isso, provoca mais uma vez muito barulho. Essa talvez tenha sido uma das discussões mais controversas dentre aquelas em que se envolveu. A figura do padre Antonio e do frade que faz o sermão no meio da guerra são demonstrações do ponto de vista que o autor tinha da religião, como instrumento através do qual o homem deve buscar alento e respeito, e não o temor, como observa em *O Matuto* (TÁVORA, 1878: 179-181).

Apesar do envolvimento em conflitos e polêmicas de grande alcance e proporção ter deixado rastros atrás da sombra do escritor, nenhum outro debate marcaria tanto e de modo tão

negativo a sua biografia quanto o que suscitou em relação a José de Alencar e junto ao qual atrelou suas críticas à Corte sulista (que passou a sediar a monarquia portuguesa) – as chamadas *Cartas a Cincinato* (1872). Távora sai sem grandes máculas das outras discussões, mas não sairia impune ao tentar arranhar a imagem do *irretocável* Alencar, na época o escritor mais respeitado da literatura brasileira. As cartas, que comportam análises sobre *Iracema* e *O gaúcho*, entre outros romances alencarianos, além de não agradarem ao escritor radicado na Corte, não agradam também ao grande número de admiradores do conterrâneo de Távora. Além disso, veiculam um tom de crítica depreciativa em alguns aspectos. Por outro lado, o próprio Alencar acaba modificando alguns aspectos da composição de seus romances. As críticas constituem-se como prognóstico dos elementos que Távora considera necessários para a criação artística: apoio na experiência e na observação, controle da fantasia, compromisso nacional (na verdade, mais regional), realismo cênico, pesquisa histórica etc., que Alencar acaba assimilando com maior ênfase em suas últimas obras, como na ótica regional de *O Sertanejo*.

Em 1874, finalmente Távora sucumbe às dificuldades do habitante e intelectual nordestino e muda-se com a família para o sul, ou seja, para o Rio de Janeiro. A ida para a Corte, no entanto, não tolhe sua atuação literária, histórica e jornalística. Tanto que, no ano seguinte, passa a colaborar com a revista *Ilustração Brasileira*, publica *O Cabeleira* em 1876 e *O Matuto* em 78, quando já é diretor da *Revista Brasileira*. Em 1881, ingressa no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo mais tarde orador e redator-chefe da *Revista Trimestral* do mesmo órgão. Depois disso, funda a Associação dos Homens de Letras do Brasil, que mais tarde ressurgirá, por intermédio de Machado de Assis, como a Academia Brasileira de Letras, na qual é patrono da cadeira 14. Em suma, também na Corte Franklin Távora se firma como autoridade respeitada, e trabalha intensamente tanto no meio literário como no da pesquisa histórica.

Mesmo quando o romancista reside na Corte, não abandona seu pendão nortista. Todos os seus trabalhos publicados nesta época tornam claras sua filiação e sua fidelidade à região natal. Nos romances estudados neste trabalho, evidencia-se o diálogo de um narrador que se dirige ao leitor que não conhece o sertão, o Norte, ou seja, não perde o foco de seu projeto regionalista. O fato de ter publicado seus melhores romances no Rio de Janeiro constitui grande oportunidade para o autor, pois lhe permite atingir diretamente o público que desejava: o leitor citadino, alheio às tradições e aos costumes nortistas. Távora sabia que, para alcançar o reconhecimento e o efeito desejado de seu projeto, era necessário supor este leitor, a quem o narrador se dirige nas narrativas: “o leitor não versado nas coisas do norte”, “o leitor que não conhece os costumes do sertão” etc. Nos momentos finais de sua vida, quando se inclina para a

pesquisa histórica, resultado da evidente influência do seu trabalho no Instituto e também das dificuldades financeiras, até mesmo seus últimos trabalhos continuam se referindo à porção hiperbórea do país, que Távora enxergava de modo muito claro e particular, mas, inegavelmente, com devoção e compromisso.

Ao criar o seu projeto da Literatura do Norte, possivelmente Franklin Távora esperava trazer a lume as peculiaridades de sua região e torná-la não só conhecida, mas sobretudo *reconhecida*. Este anseio é o eixo principal de suas obras, cuja consagração talvez esteja vinculada ao reconhecimento regional – e pessoal:

> Toda vez que o criador fixa a sua obra, tenta ele alcançar o espectador fictício de quem a mesma espera sua plenitude de existência. A tal espectador, porém, não é somente um olhar que a obra pede: é uma consagração. Uma obra de arte não existe senão na medida em que é tida em conta de obra de arte – julgada digna de figurar em certa ordem. Para a obra, a existência é inseparável do valor. (PICON, 1969: 28)

No entanto, as obras de Távora não alcançaram totalmente este espectador fictício para quem o escritor compõe e de quem espera a consagração. Como já foi observado, algumas de suas obras sequer saíram da primeira edição, perderam-se com o passar dos anos ou estão encerradas nas seções de livros raros, para não serem tragadas de vez pelo tempo, já que a chance de uma reedição para algumas é bastante remota.

Dos doze romances que escreveu, somente *O Cabeleira* continua a ser publicado com certa regularidade; no caso de *Lourenço*, as reedições têm sido muito esporádicas. Os debates que provocou conferiram notoriedade a Távora, e contribuíram para fixar tanto sua figura como suas produções na literatura brasileira com maior destaque do que outros escritores, embora sem tanto brilho. Mas uma questão sobre as "apreciações" feitas à obra de Távora que sempre nos incomodou desde o início da pesquisa está no fato de um escritor com fortuna crítica tão ampla poder estar ao mesmo tempo à margem. Pelo próprio exame de sua fortuna crítica é possível notar que alguns motivos para essas e outras contradições são sintomáticos. Provavelmente isso se dê como reflexo do julgamento crítico (lembrando que a crítica de meados do século XX não aprecia muito as produções de Távora), e do questionamento da qualidade de alguns trabalhos.

Do mesmo modo que podem existir aspectos conflitantes na obra de um escritor, igualmente o exame literário não está livre de trair sua pretensão à isenção a partir de uma visão que acaba por levar à condenação da obra. Cortázar, ao discorrer sobre a vocação e o recurso, observa que "um escritor vocacional busca e estabelece no curso de suas primeiras obras o

equilíbrio paulatino entre sua necessidade de enunciar e o seu instrumento enunciador", e toma como exemplo *Les Chouans*, que

> denuncia[m] um Balzac que se debate entre uma potente vontade de construção romanesca com fins sociais [...] um idioma carregado de aderências românticas [...] linhas estilísticas que não concordam com a carga romanesca a expressar [...], inadequação entre continente e conteúdo. (1998: 38).

Contudo, mais adiante lembra que "o escritor agressivo não incorre na puerilidade de sustentar que os literatos do passado se expressavam imperfeitamente ou traíam seus compromissos. Sabe que o literato vocacional chegava a uma síntese satisfatória para o seu tempo e sua ambição". (CORTÁZAR, 1998: 46-47).

Távora se assemelha bem a esse escritor vocacional que carrega consigo uma missão apresentada por trás de afirmações, críticas e contestações "disfarçadas" em situações ficcionais, através das quais se sentem autorizados e "desafogados". Sem o espírito revolucionário que as obras carregam, possivelmente não acabariam modificando nada no cenário literário. Por isso, muitos vêem em Távora um dos autores que mais contribuíram para a mudança de paradigmas, além de ter provocado a reflexão sobre a criação artística pelo viés de um sentimento de nacionalidade filtrado pela consciência da *realidade* em que o país estava mergulhado: uma nação desigual e injusta. Por esses e outros motivos – a preocupação regional, o olhar histórico, folclórico, os costumes sertanejos etc. –, a presença de Távora tornou-se indispensável no quadro canônico da história da literatura. Os seus elementos artísticos trazem uma contribuição ainda maior pela diversidade de relações estabelecidas e de questões suscitadas.

De acordo com os atributos mais destacados, o conjunto romanesco tavoreano, quando analisado isoladamente, não goza de um status de uniformidade – algumas obras se destacam mais que outras, dadas as diferenças entre as características estilísticas e genéricas e, claro, pela qualidade. Távora estréia literariamente em 1861, com a publicação de *A trindade maldita (contos no botequim)*, em que está patente a tônica romântica de Álvares de Azevedo e do seu *Noite na Taverna*. Inicialmente segue de modo rigoroso os moldes românticos, mas já na época a escola literária começava a se "dissolver". Com *Um mistério de família* (1861) e *Três Lágrimas* (1869), aventura-se na dramaturgia. Tendo sido encenadas até por atores famosos e depois publicadas, tais peças, segundo Cláudio Aguiar (1997), alcançaram sucesso: na época em que escreveu a primeira, Távora tinha apenas dezoito anos, sendo que ela ficou em cartaz

por mais de dois anos. O seu teatro já transmite a ótica do realismo que marca os romances posteriores. Na fortuna crítica do autor raramente figuram esses trabalhos, considerados como as primeiras tentativas de um escritor jovem que ainda se iniciava na carreira literária, como atesta Silvio Romero. O próprio Távora reconhece que a primeira fase de seus trabalhos ainda é muito "eivada de prosaísmos".

Com *Os índios do Jaguaribe* (1862), ele fixa seu papel precursor, pois o livro, primeiro romance do autor, é também o primeiro romance cearense, de acordo com Abelardo Montenegro (1953). A influência de Alencar é claramente manifesta. Talvez por isso Távora tenha se animado a enviá-lo para o famoso conterrâneo, a fim de obter uma apreciação do trabalho, que ficou, todavia, sem resposta. Para muitos esta seria a centelha que animaria Távora a participar das críticas contra Alencar, dez anos mais tarde. *Os índios do Jaguaribe* exprimem os primeiros interesses pelos acontecimentos históricos da região, uma vez que é a primeira ficção que se detém na história da colonização do Ceará. A partir da composição desta obra pioneira já se verificam a simpatia pela narrativa histórica e o cuidado com os substratos fundadores da região, atrelados ao espaço nacional.

A partir daí se inicia em Távora a concepção de construção de uma nacionalidade vinculando sertão e nação, e abre-se o caminho entre o nacional e o histórico que perpassa a obra e que vai se adensando no ideário estético que compreende o romantismo, o realismo-naturalismo, o modernismo e, agora, o pós-modernismo, com romances metaficcionais e congêneres. A inserção de fatos históricos, narrados em clave literária, é um dos mecanismos que procuram representar a identidade nacional, como observa Flora Süssekind (1984): o escritor procura formular uma imagem especular, na busca de uma identidade-nação, que ela representa com as máximas "Tal pai, tal filho; tal autor, tal obra; tal Brasil, tal literatura" – imagens que, contudo, vivem se esfumaçando de tão rarefeitas, dada a nossa eterna busca pela identidade nacional na tentativa de superar a do colonizador e do estrangeiro, o que só é possível posicionando-se num "entre-lugar" discursivo e ideológico[1].

Em 1866, Távora escreve *A casa de palha*, romance que trata das populações campestres, tal como ocorre em *Um casamento no arrabalde* (1869). Acentua-se o interesse por figuras e costumes do povo, sendo possível perceber que, em suas criações, a nação é representada *através* das classes mais simples. Começa verdadeiramente aí seu programa de

[1] Silviano Santiago em "O entre-lugar do discurso latino-americano", de *Uma literatura nos trópicos*, fala desta busca por unidade e identidade que, no entanto, se resolve na assinalação da diferença, na desmistificação do discurso da História, na criação de um entre-lugar no qual o escritor latino-americano reinventa(se) antropofagicamente. A maior transformação estaria na inversão/torção que acrescenta algo totalmente novo: "ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana." (2000: 28), do qual o próprio Silviano é um grande exemplo.

descrição regional, que se desenvolve de forma consciente, experimental e ponderada, delineando-se efetivamente, a partir de *Um casamento no arrabalde*, novos rumos para certo tipo de ficção brasileira, que integra e inclui a diversidade. O ingrediente complementar (o veio de regionalismo nordestino de seus últimos romances) também vem nitidamente expresso no prefácio dessa narrativa, onde Távora afirma que "há cinco para seis anos anda falando em um novo gênero cujo nome – Literatura do Norte – não pode soar bem em um mercado" avesso a esse tipo de cultura e "onde tanto abundam produtos franceses e lusos que vários tomam por modelo para a sua indústria, com prejuízo da indústria nacional, que não pode assim desenvolver-se e prosperar" (1903: VII). Com isso estabelece a manifestação regional e o ritmo norte-sul, que viria explicitamente manifesto no prefácio a *O Cabeleira* (1876).

Posteriormente, tendo como objetivo cumprir o conteúdo de um projeto programático amplo, Távora iria classificar as suas quatro melhores obras no seu programa "regionalista-histórico-literário", traçando um plano que abarcaria a gama de elementos sobre o nordeste: "a obra a que aludo, intitula-se – *O Norte*, e será divida em três partes ou tomos: I – *Literatura*; II – *História*; III – *Política*" (TÁVORA, 1903: VIII). Esta primeira parte, sobretudo no que tange aos romances em questão, compreenderia também as *Lendas e tradições populares do Norte* (1878).

A Literatura também pode ser vista como um processo de "união" com a segunda, a História. Mas, em seu quadro programático, Távora relaciona as obras pelas quais esboça de maneira específica o traçado da ampla esfera setentrional. Assim, o primeiro volume deste grande e ambicioso programa reúne *Um casamento no arrabalde*, *O Cabeleira*, *O matuto* e *Lourenço*, consideradas as obras-primas do autor. Contudo, a primeira delas não apresenta princípios suficientes que se atenham à visão histórica – inserção de figuras ou acontecimento históricos, recuo a um passado remeto, por exemplo – , como é o caso das outras.

Pelo percurso que seguem as criações de Távora, pode-se perceber o quanto elas têm de programáticas e se completam na própria evolução literária do autor. Ele contesta os moldes que começavam a se figurar na busca de uma nacionalidade, e constrói um novo modelo de identidade, que deixa de ser o índio para se fixar no sertanejo, deixa de priorizar grupos restritos e põe em causa a restrição do nacional na porção sul. Isso não impede que a região seja tomada pelo mito do progresso, pois os elementos regionais, por serem tidos como originais, já que não sofreram grande transformação, não devem, por isso, permanecer no atraso e na ignorância: Távora quer que sua região permaneça "nacional" em sua essência, mas que também prospere. A ênfase na observação e no olhar histórico representam a mudança metodológica que para Távora deve ter o seu cerne nos estímulos da realidade concreta, refletidos e problematizados

através de uma ótica que procura saber não só como as coisas aconteceram no tempo, mas o que elas trouxeram de conseqüências para o presente.

Neste sentido, o quadro evolutivo de suas obras traduz a idéia de que a literatura deve apresentar as características da região e do seu povo, em seus aspectos históricos, como elemento complementar, que forja uma idéia de tradição porque sua história é rica e modelar. A nacionalidade naquele momento (e, se repensada no século XX, adotaria a mesma perspectiva) deveria ser traduzida de outra maneira – Távora reconhece essa identidade na miscigenação, da qual os seus matutos, caboclos etc. constituem a representação. Por isso via no Norte, antes sede da Corte portuguesa, o primado autêntico da representação original da pátria, com um rico manancial folclórico, histórico, cultural e artístico.

Franklin Távora escreveu ainda o romance *O Sacrifício* (1879), sob moldes naturalistas e, dando início à segunda parte de sua sonhada obra *O Norte*, escreveu a *História da Revolução de 1817* e a *História da Revolução de 1824*, o que torna evidente sua identificação com a História. Também escreveu outras obras inéditas, sempre voltadas para a cultura, a literatura e a história do nordeste, mas que tiveram o mesmo destino das obras historiográficas: *O Sacrifício* é tido como o fiasco de sua carreira, e as duas últimas, devido à grande pobreza por que passava e ao esquecimento a que foi relegado, atirou ao fogo alguns dias antes de morrer, em 18 de agosto de 1888.

PARTE 1

O MOSAICO CRÍTICO:
A FORTUNA CRÍTICA DE FRANKLIN TÁVORA

"Se os julgamentos fazem a história, fazem-na, amiúde, ao acaso.
Ao descobrir a presença e a necessidade do julgamento,
descobrimos a necessidade de uma reflexão sobre o julgamento
– única com capacidade para frustrar, entre outras, as armadilhas da história."
(Gaëtan Picon, *O escritor e sua sombra*)

Panorama crítico

A partir da fortuna crítica de Franklin Távora, foram aparecendo questões singulares, algumas das quais são analisadas no decorrer do presente estudo. Para uma melhor compreensão e ilustração dos motivos deste exame que envolve os romances *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), é indispensável retomar, ainda que resumidamente, os principais pronunciamentos críticos e os pontos mais indispensáveis para o auxílio das reflexões que norteiam, por exemplo, a configuração de uma possível tipologia das obras. Por isso, inicialmente, faz-se necessário traçar um breve panorama geral do estudo da fortuna crítica do autor e do que, a partir dele, foi constatado.

Quando foi percebida a gama de embates captados através da análise dos críticos, notou-se que o autor é polêmico e coberto de estigmas, apresentado pelo viés de uma espécie de "rebeldia sem causa", paradoxalmente tida como precursora, por ter instaurado novas temáticas e características literárias, e ao mesmo tempo conservadora, devido a alguns aspectos de seu posicionamento ideológico, como o regionalismo efervescente e o nacionalismo às vezes saudosista. Távora é concebido, em todo esse processo de reunião da crítica, como um escritor peculiar. Delineou-se então a noção de como seria ainda mais difícil o trabalho que lida com um conjunto de "coisas de antiquário" dentro de um panorama contemporâneo, onde a literatura se "superou" para se revelar, praticamente, sempre um passo à frente de seu tempo – a literatura é reinventada a todo instante, segue quebrando amarras e fundando conceitos e gêneros cada vez mais desafiadores, torna-se pós-moderna, metaficcional, desconstrutivista, etc. Liberta, enfim, "das quimeras e dos romantismos das literaturas oitocentistas", tidas como ultrapassadas. A literatura de alguns escritores daquela época parece suscitar o interesse de poucos e não ter mais nada a acrescentar. Torna-se difícil transpor a barreira da literatura tida como periférica e secundária, ou como menor, e, de maneira curiosa, uma literatura que é paradoxalmente muito citada dentro do cânone, embora muitas vezes seja pouco conhecida e/ou divulgada para/entre os leitores. Periférica porque produzida fora dos grandes centros. Secundária porque se refere a escritores tidos como menores por não terem alcançado grande notoriedade – e devido a motivos não apenas artísticos.

Os estudiosos, críticos e historiadores da literatura que compõem a fortuna crítica de Franklin Távora vão desde Silvio Romero até Alfredo Bosi, por exemplo. Dos principais, podem-se destacar, além destes, Abelardo Montenegro, Lúcia Miguel Pereira, Massaud Moisés, Afrânio Coutinho, José Veríssimo, Antonio Soares Amora, bem como José Aderaldo Castello e José Maurício Gomes de Almeida. Estes são os que fazem uma análise mais detalhada de sua

obra, e geralmente se pautam em parâmetros estabelecidos a partir de um contato mais direto com os romances analisados, além de alguns encetarem entre si uma espécie de diálogo crítico. Suas análises servem mesmo de informação e orientação para outros historiadores cujos estudos mais sucintos se orientam por um viés mais ou menos quantitativo ou qualitativo, ou em listagens literárias panorâmicas.

Assim, a fortuna crítica de Távora é relativamente ampla. Embora seja alvo de tantas apreciações e de alguns estudos acadêmicos, não é um romancista completamente consagrado. A escassa reedição de algumas obras e o verdadeiro descaso conferido a outras comprovam essa contradição. Das que são aqui estudadas, somente *O Cabeleira* continua a contar com publicações regulares. Alguns estudiosos têm contribuído para que este quadro se reverta e recentemente publicaram-se o teatro do autor e uma nova edição de *Um casamento no arrabalde*, obra admirada por Lúcia Miguel Pereira, por exemplo. Um outro paradoxo é que, embora famosa, esta não chega a ser considerada pela crítica a obra-prima do autor.

Deste modo, cabe observar que, apesar de o estudo crítico ser amplo, a sua contribuição mais interessante está em não ser homogêneo em seus exames, o que não quer dizer que muitos não partilhem de opiniões coincidentes em alguns aspectos. Silvio Romero e Antonio Candido, por exemplo, são os que fazem um estudo mais cuidadoso e detalhado de Franklin Távora e, de maneira geral, partilham das mesmas opiniões no que diz respeito ao autor e a algumas obras, escolhendo destacar as obras de maturidade, com a ressalva de que Candido se mostra aparentemente mais "isento". Assim, enquanto para este as obras de maturidade do escritor são as de maior importância, não sendo as outras nem mesmo consideradas no arcabouço de sua análise, Silvio Romero prefere colocar todas as produções de Franklin Távora a partir de um quadro evolutivo, em que as obras de maturidade representam a completude e o resultado harmonioso de um processo de progressão que começa em 1861 e termina em 1881, com a publicação de *Lourenço*, considerado pela maior parte da crítica como sua melhor obra. Por sua vez, Lúcia Miguel Pereira, Massaud Moisés e Afrânio Coutinho são os mais exigentes e severos, por não concordarem com alguns traços artísticos e ideológicos do autor, como a valorização da questão histórica em suas obras. Antonio Candido e José Aderaldo Castello encaram tais características sob outros parâmetros – consideram a época e as transformações suscitadas por Távora, por exemplo, ao passo que Silvio Romero, Ronald de Carvalho, Abelardo F. Montenegro são os mais "solidários" ao escritor, já que se identificam com alguns dos seus ideais, como os da Escola de Recife.

Deste modo, os atributos existentes no discurso crítico devem ser considerados, além da grande importância das apreciações, uma vez que cada um de seus estudiosos tem uma visão

diferente, influenciado pelas vertentes e teorias da época em que está inserido. Sendo assim, os pressupostos metodológicos que permeiam a fortuna crítica de Franklin Távora vão desde uma concepção naturalista da literatura até uma perspectiva mais estética e estilística, voltada para a "obra de arte em si" e para a linguagem nela adotada; de tendências que vão do Positivismo ao *New Criticism*, como se observa, respectivamente, nos métodos de Silvio Romero e de alguns de seus contemporâneos, e em Antonio Candido, dentre os mais recentes. No entanto, a preocupação permanente diz respeito à formação da literatura brasileira e de sua verdadeira identidade, de como este valor se resolve esteticamente, pois "o pensamento crítico do século XIX em busca da nacionalidade literária forma o embasamento de teoria da moderna literatura brasileira." (COUTINHO, 1968, p. 159). Portanto, há implícita e explicitamente uma preocupação com a identidade da literatura nacional, no sentido em que se entende por uma literatura com características próprias e inconfundíveis, ainda que o enfoque teórico se modifique de uma época crítica a outra, como observa Roberto Reis ao tratar de algumas questões do cânone:

> Seja dito também, embora muito de passagem, que um número expressivo de histórias literárias e de estudos sobre literatura brasileira está orientado sob um paradigma nacionalista e um vetor teleológico: a crítica, engajada num processo de "emancipação" da cultura brasileira da independência que a tem acossado desde os tempos coloniais, projeta a sua ideologia no *corpus* literário e como que tende a avaliar os textos e escritos em função do grau maior ou menor de "nacionalidade" que porventura contenham. (1992: 81)

Neste sentido, pelo fato de as perspectivas ideológicas serem distintas, e por isso a diferenciação nas vertentes críticas, o estudo sobre as produções de Távora não segue padrões fixos, pois se choca também com a própria ideologia do escritor – também preocupado com a emancipação e a nacionalidade literária, ainda que sob um olhar mais regional, algumas vezes interpretado até mesmo como separatista, quando, na verdade, sua maior preocupação residia na integração e no diálogo cultural . Sob o crivo de seus estudiosos, encontram-se várias posições e maneiras de analisar as suas obras. Mesmo nos exames mais concisos observa-se uma perspectiva e uma *premissa* individual, ligada ao lugar estratégico de onde partem a inquietação e a perquirição sobre a literatura e sua identidade, sobre a originalidade e a qualidade. E de como desses embates surgem tantos paradoxos, notadamente nos séculos XVIII e XIX, sempre flutuantes no cenário da arte e da crítica. Incessantemente manifesta, a questão da identidade é retomada, reinventada e repensada. No meio deste impasse, posiciona-se o crítico, que veste (ou é vestido de) sobrepeliz. Por trás de sua lente existem vários fatores que permeiam seu

julgamento crítico, muitos dos quais não estão somente associados à obra literária em análise, tal como afirma Roberto Reis acerca das mudanças de perspectivas da crítica literária no Brasil:

> Cabe ressaltar que o crítico foi grande beneficiário quando, em especial em nosso século, se separou a obra do autor para concentrar o objeto da análise literária no próprio texto. É o crítico que passa a exercer a autoridade sobre o sentido, a estrutura, as relações internas do artefato literário e, através do exercício profissional, a disseminar as interpretações que lhe convém para leitores e alunos. Sem o autor para reivindicar a sua interpretação e a integridade semântica de sua obra, o crítico está liberado para direcionar a exegese de acordo com suas premissas e propósitos, sejam eles conscientes ou não. (REIS, 1992: 75)

Tendo em vista tais pressupostos, no entanto, o apelo que conduz ao "exterior" (que neste caso, equivale também ao autor) da obra no que se refere principalmente a *O Cabeleira*, por exemplo, é muito grande. Principalmente porque esse livro contém o manifesto regionalista, presente em seu prefácio, de modo que expressa e veicula a posição ideológica de Távora no seu desfecho ou "posfácio" da obra. Além disso, a redação das *Cartas a Cincinato* (1872) é um outro fator decisivo que acaba desviando o olhar do crítico. Ao criticar ali Alencar e suas obras, dentre outras coisas, Távora torna clara a sua concepção de arte e especialmente o seu método de composição literária, não podendo deixar de ser mencionada aqui a antipatia que atrai para si através deste gesto.

Gaëtan Picon atenta para essa sombra que segue o escritor – a crítica, seu processo de análise e seus conflitos. Ele observa que "toda a reflexão da obra transfere-se, inevitavelmente, para o exterior da obra, evadindo-se para regiões onde não podemos senão perder de vista aquilo que a obra tem de único e necessário." (1970: 20), embora seja importante considerar o contexto no qual a obra foi escrita. A análise da obra tavoreana recai em comparações depreciativas, principalmente junto a Alencar, que possuía, salvo engano, um projeto diferente (com preocupações distintas) daquele proposto por Távora. Além disso, a figura polêmica do escritor é taxada com características negativas, julgamento que vem às vezes de ecos de outros críticos, sem, portanto, contar com a análise direta da obra, mas que estabeleceram determinadas sentenças, quase fixas, sobre o escritor. É neste sentido que, ao reterem seu olhar sobre as produções de Távora, alguns críticos, influenciados por outros fatores, dão a impressão de que a análise resultante já vem pré-definida, condicionada. Um exemplo disso estaria nas afirmações feitas por alguns críticos, que, no entanto, se servem de outros discursos, e não do conhecimento da obra, revelando uma certa antipatia – no caso, os ataques promovidos contra Alencar.

Ainda, no caso de Franklin Távora, separar o escritor de seu trabalho artístico constitui um processo problemático, uma vez que é difícil debruçar-se somente sobre a obra se o autor é nela uma mistura espessa, se o autor faz dela sua perfusão. No caso em questão, essa autoridade e essa concentração não se limitam apenas ao seu texto, mesmo em críticos mais "modernos". As apreciações não se restringem apenas à produção literária, uma vez que o escritor também foi uma figura contestadora no panorama das letras de seu tempo, e algumas de suas produções de fins do XIX se tornaram manifestos, difusões panfletárias. Távora se familiarizava com muitas idéias de Romero, em função de uma identificação com as concepções oriundas da Escola de Recife, da qual fizeram parte. De modo que os comentários feitos por muitos críticos dizem respeito *também* ao temperamento do autor e a sua atuação "extraliterária", como podemos observar em Lúcia Miguel Pereira:

> Nada conhecia, e não tinha o menor desejo de travar agora relações com o detrator de José de Alencar. Em todo caso, tratei de descobrir-lhe os livros, só encontrando dois, *O Cabeleira* e *Lourenço*, em péssima edição popular. Não tendo, portanto, lido a obra toda, faltando, notadamente, *Casamento no Arrabalde* – o melhor livro do autor, segundo José Veríssimo, que o compara a *Inocência* – não poderei dar sobre o autor uma opinião segura. Pelo que li, concluí que não existe *o* romancista Franklin Távora. (PEREIRA, apud COUTINHO, 1955: 896, grifo nosso).

Além do destaque para a dificuldade de encontrar as obras de Távora, o que ainda permanece, nota-se que existe já de antemão a indisposição acrescida a uma apreciação que é assumida como não podendo ser segura, mas que é categórica em sua conclusão. O julgamento sobre Távora contém estas particularidades. Visíveis resultados de uma má vontade, em alguns casos, que o próprio Távora atraiu para si ao se envolver na polêmica contra Alencar, nas famosas *Cartas a Cincinato*, além da discórdia causada pela passionalidade e o radicalismo de suas posições. Mas igualmente relacionadas a este fato existem considerações feitas com justeza, quando, como Araripe Júnior, se destaca que, embora Semprônio (o Távora das cartas) faça algumas observações realmente válidas e conscientes, isso não o impede de estar animado principalmente pela mágoa. Este sentimento, no entanto, ultrapassa o âmbito individual para intensamente se ressentir dos problemas sociais, e também dos políticos e literários. Sendo assim, a apreciação atrelada à consideração das ideologias e atuações intra e extraliterárias de Távora fazem parte, direta ou indiretamente, da sua fortuna crítica como parâmetros, e formam um importante conjunto que se tornou, sob determinados aspectos, "indispensável" para a análise de seus trabalhos críticos e artísticos.

Por outro lado, a psicologia do escritor e as inflexibilidades crítica e ideológica, plenas de uma sensibilidade aflorada, próprias dos espíritos passionais e intensos, são ingredientes que dão às produções de Távora e à sua atuação no cenário literário um papel e um aspecto singulares. Silvio Romero sublinha o fato de o autor ter sido o primeiro a destacar as classes populares e a fazer delas a base dos seus romances, valorizando-lhes os costumes, o cotidiano e o ambiente, colocando as elites em segundo plano, além do "cunho naturalístico que infundiu nas cenas", e da dramaticidade. O que torna claro, como demonstra Célia Pedrosa, que o "empenho intelectual serve à afirmação do homem enquanto indivíduo e cidadão, definindo-se em função das necessidades de seu próprio tempo e meio". Por conseguinte, o posicionamento diferenciado de Távora demonstra que "o esclarecimento que tem por meta implica na divulgação de idéias e na instauração do debate, a fim de desestabilizar dogmas e preconceitos e dinamizar a coletividade" (PEDROSA, 1992: 283). Por isso conseguiu estabelecer novos paradigmas e discussões proveitosas não apenas dentro do cenário literário. Antonio Candido, cuja análise é das mais completas dentre os historiadores e críticos que se debruçam sobre o romancista, vem reforçar a idéia de a importância de Távora residir igualmente no fato de ter levado alguns valores literários à discussão, propiciando a revisão de muitos princípios artísticos, como o uso da imaginação em detrimento do papel da realidade, da mesma forma que os debates acerca da Literatura do Norte geraram um campo fértil para as gerações seguintes:

> O nacionalismo romântico, cioso da terra e dos feitos brasileiros, se transformou lá, graças a este processo, num regionalismo literário sem equivalente entre nós e bem ilustrado nos romances de Franklin Távora.
>
> Távora foi *o primeiro "romancista do Nordeste*", no sentido em que *ainda hoje entendemos a expressão* e deste modo abriu caminho a uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930, mais de meio século depois de suas tentativas, reforçadas a meio caminho pelo baiano fluminense d'*Os Sertões.* (CANDIDO, 2000: 267, 268, grifos nossos)

Constata-se, então, através do discurso judicioso sobre Távora, que ele é visto como um dos primeiros escritores que suscitaram novas propostas literárias, além de ter introduzido uma compreensão da nacionalidade diversa da que era veiculada à época do Romantismo, por ser mais consciente – literária, social e politicamente –, e que se convencionou chamar de *Nacionalismo Nordestino*. Sua escrita não deixa de ser um ato de provocação – literário, político e social. Seus romances tentam representar os problemas advindos das estruturas sociais do século XVIII e XIX do norte do país. Do mesmo modo, seu nacionalismo antagônico vai na contramão do patriotismo de sua época, em que "o nacionalismo é a ideologia de base

que costura [...] projetos das elites letradas e a valorização da natureza tropical" correspondendo "às necessidades ideológicas de uma recém-emancipada 'aristocracia' nacional" (REIS, 1992: 79). As narrativas estudadas escapam do exotismo que o tema agregou diversas vezes em obras nacionalistas, ou que tinham apenas o fim de mostrar o desconhecido para deleitar ou surpreender.

Assim, existe o diferencial de romper com a "construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica" que "se faz com o ocultamente das diferenças e descontinuidades" (SÜSSEKIND, 1984: 33): só o fato de as narrativas se voltarem para a região que não figurava na grande maioria dos romances da época já configura a negação de tal procedimento. No que tange ao nacional enquanto identidade, existe uma ruptura na concepção ufanista, utópica, principalmente em *O Cabeleira*, em que um criminoso feroz é redimido na pena do autor, que reinventa vários elementos de sua história atribuindo-lhe um outro significado. Com a incorporação literária do Cabeleira e o modo como Távora resolve dar corpo à sua lenda, são expostas as "marcas da diferença" no discurso e no âmbito literário nacionalista, uma vez que a aparente igualdade interna é colocada em xeque e o bandido, o delinqüente, choca-se com a figura do índio, que se tornou o protótipo do herói da pátria. Seus marginalizados convertidos em heróis representam a negação desse modelo e a proposta de um olhar voltado para a realidade da nação, ainda que isto seja transmitido algumas vezes de maneira utópica.

De várias formas Távora vai contra esse discurso do poder em que a literatura compactua com a ideologia das camadas sociais dominantes daquela época, cujo nacionalismo privilegiava uma pretensa totalidade e não as diferenças internas, nem trabalhava com aquilo que distinguia os homens no espaço social, como destaca Roberto Reis (1992: 83). O resultado dessas constatações não está totalmente dissociado do Romantismo e nem totalmente arraigado no Realismo-Naturalismo, mas se estabelece como reação que aponta para um importante momento de transição. E mesmo a configuração de um certo Romantismo brasileiro, correspondente ao da terceira geração, é perfeitamente coerente com muitos anseios e posturas de Távora, e com um empenho intelectual consciente e atuante.

Como voz dissonante, Távora insuflou-se contra a hegemonia do Sul, na época a Corte, e criou a sua chamada *Literatura do Norte*. Por conta disso, foram motivadas várias discussões e, provavelmente, os seus romances conseguiram ganhar uma maior notoriedade devido à polêmica literária à qual estão atrelados, como é o caso dos que são objeto desse estudo. *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço* são os romances que "materializam" as propostas do autor, e são justamente os que entraram para a posteridade, o que evidencia a validade e a necessidade

de uma literatura voltada para a região que com o tempo se tornou ainda mais periférica: o norte do país, sobretudo em seus lugares mais afastados das cidades, como o sertão. O mesmo se deu com o projeto de Távora, que pode, neste sentido, ser encarado como paradigma para seus sucessores.

Esta proposta, contudo, gerou alguns conflitos, que são apontados pela crítica. A questão Norte-Sul, que vem expressa no prefácio de *O Cabeleira*, é um dos pontos mais condenados e está associado à discussão iniciada nas *Cartas a Cincinato*, também muito reprovadas. Trata-se de duas atitudes consideradas desinteligentes, como indicam Lúcia Miguel Pereira, Alfredo Bosi e mesmo José Veríssimo, que esteve a par de toda a questão, pois trocava correspondência com Távora. No que tange à particularidade das duas premissas (a do Norte como sendo superior e a da má representação nacionalista de Alencar), Veríssimo afirma:

> Nestas condições tal insurreição, como outras quejandas, e tanta coisa da nossa vida literária, era apenas uma macaqueação de idênticas rebeliões nos centros literárias europeus. Com violência que tanto pode haver sinceridade de convicções como a congênita irritabilidade dos poetas, e sob o pseudônimo de *Semprônio*, atacou Franklin Távora a José de Alencar...
> Ainda que banindo da literatura e da vida, como devem ser quaisquer estreitas pretenções nacionais, de todo impertinentes na ordem intelectual, essa obra de Franklin Távora, aliás apreciável como crítica e como estilo, era uma má ação." (1963: 236-237)

Távora, estilisticamente um bom crítico, consideração feita também por Silvio Romero, passaria igualmente pela rigidez da análise (que ele afirmava – duvidosa e ironicamente – ser bem intencionada) que teve para com Alencar. Para Massaud Moisés, que faz um estudo severo sobre ele, a instauração da "Literatura do Norte" é "fundamentada num vago determinismo geográfico e num sentimento regionalista que seria aceitável não fosse levado ao extremo" (1984: 300). De fato, fruto de um pesar pelo papel literário periférico e ao mesmo tempo de um apaixonado nacionalismo literário, as investidas de Távora referem-se a uma tentativa de elevar o conceito de sua região e seus escritores (incluindo ele próprio), e de atrair os olhares da Corte, totalmente voltados para o Sul. Por isso, pode-se mesmo interpretar sua proposta como a de um nacionalismo nordestino, de cunho regional, embora Franklin Távora não tivesse usado o termo. Suas críticas tinham a intenção de trazer de volta a atenção e a hegemonia perdidas.

A opinião da maioria dos estudiosos, no entanto, é de que as asserções de Távora estão fundamentas em um separatismo perigoso e nocivo, principalmente levando-se em conta que ele teria afirmado, em prefácio ao livro *O Cabeleira*, que cada parte do país tem a sua literatura

e “há de ter, se já não tem, sua própria política”. Tristão de Athayde é quem encara a discussão de outro ângulo, posicionando-se de forma diferente, entendendo a questão Norte-Sul como um fator próprio do Brasil, em termos de características artísticas próprias, tal como se dá, desde longa data, na música, no folclore, na literatura, nos costumes, pois

> o fundo de verdade é que a *unidade brasileira*, milagre e nervo da nossa história, inclusive literária, não é, nem nunca foi, uma unidade mecânica. É, como já dissemos, uma unidade vital, isto é, uma unidade orgânica que só se entende dentro da variedade. Assim o foi e continua a sê-lo por motivos geográficos, políticos, econômicos, psicológicos, motivos de toda ordem. O clima, a configuração da terra, a paisagem, tudo o que forma o ambiente físico no qual se desenrola o drama histórico do homem e da nacionalidade, não é uniforme no Brasil inteiro. (1980: 489)

Veríssimo, amigo do escritor, disse dele: “o bairrismo, o irredutível provincianismo do meu saudoso Távora, e a sua concepção romântica do que é brasileiro, empanaram-lhe a visão” (1977: 78). Forçoso é observar que o embate Norte-Sul existia não apenas no discurso dos literatos, mas igualmente no dos críticos – sinal evidente do quanto a questão da nacionalidade, alicerce ideológico do embate, era uma inquietação conflituosa. O próprio Veríssimo chega a dizer que “Geograficamente, Norte e Sul são distintos, e talvez, ao contrário do sentimento bairrista de Franklin Távora, sob o aspecto da beleza e do pitoresco, *com vantagem do Sul*.” (idem: 75, grifo nosso). Em sua *História da literatura brasileira*, Veríssimo incorre em impropriedade maior, afirmando que Távora, assim como outros escritores da época, ficavam “indiscretamente revoltados contra a *legítima e natural preponderância mental* do Rio de Janeiro.” (1963: 238, grifo nosso). Silvio Romero, que partilhava das tendências tavoreanas (mais que isso, tendências de época, embora algumas estivessem condicionadas à situação geográfica ou à ideologia), atribui o afastamento imputado ao autor de *O casamento no arrabalde* à sua insubordinação, pois o “escritor nortista apareceu no meio deles sem lhes abaixar a cabeça, e, ao demais, tendo a coragem de falar em *Literatura do Norte*...” (1943: 98).

As apreciações, em geral, condenam as críticas feitas a Alencar, e os próprios ataques de Távora hoje servem como mediadores na avaliação de seus romances. Tais ataques têm como principal referência o estilo de Alencar, concorrendo para o prejuízo de Távora. Não obstante, estas investidas não devem ser reduzidas apenas a uma discórdia pessoal e geográfica. Existe por parte da crítica uma indisposição que leva a uma comparação com Alencar. Além disso, a tese Norte-Sul está prenhe de outros fatores mais profundos, de ecos permanentes, como é possível verificar no discurso de Gilberto Freyre, anos depois do manifesto regionalista presente

em *O Cabeleira*, quando essa consciência regional reaflorou ganhando novas proporções, como observa José Maurício Gomes de Almeida: "Constitui fato revelador que o pretenso purismo nacionalista invocado por Franklin Távora a favor da cultura nordestina reapareça, já na década de 1920, na pena de Gilberto Freyre, líder do movimento regionalista que se processa então no Recife." (1999: 95).

O receio da derrocada dos princípios nacionalistas era um dos principais debates da época, além da busca por uma preponderância literária (regional, mas também pessoal, no que tange aos escritores). Além disso, a idéia de que o Norte abrigava as condições para a elaboração de uma literatura nacional "constitui um mecanismo nítido de racionalização compensatória para a perda efetiva de importância da área sociocultural do Nordeste no cenário nacional." (ALMEIDA, 1999: 94). Importa ainda saber que, como retomado por Gilberto Freyre, e com a mesma intensidade entusiasta de Távora, o nordeste significava uma preocupação, como o prenúncio de uma piora de muitos dos fatores discutidos na época. E na querela entre a província nortista e a então Corte sulista, embora haja um ingrediente de separatismo, existe a realização do projeto tavoreano nos temas próprios à região periférica do país que serviriam de base para uma gama de criações artísticas, de inovações que revolucionaram a literatura, dando vazão ao regionalismo do século XX, cumprindo-se, assim, um objetivo também no plano social e artístico.

Assim, a posição crítica constitui, em seu conjunto, a expectativa de encontrar elementos que formem o arquétipo histórico-literário, propiciando-lhe uma organização sistêmica. Portanto, considerando aqui os estudiosos que estão ligados ao autor em questão e o que foi percebido em suas avaliações, as produções artísticas deveriam possuir características particulares, plenamente consonantes, que as definissem numa escola literária, por exemplo. O trabalho de Távora, no entanto, é peculiar, pois suas obras não seguem um esquema rigoroso. O próprio projeto literário do autor possui algumas características amplas, indefinidas e algumas vezes desconexas, insólitas, não suprindo por isso a expectativa de seus "censores". Dois fatores primordiais foram responsáveis pela inserção de Távora no arcabouço histórico-literário: o projeto literário que engendrou, de maneira determinante, e as discussões que suscitou sobre o *métier* do escritor, bem como as suas soluções estéticas, relacionadas também a um ambiente situado dentro de um espaço nacional diferenciado. Tal aspecto provém da angústia da emancipação, da influência, da identidade, da tradição.

O discurso ideológico tavoreano e sua elaboração artística formam uma imagem holográfica em que é preciso posicionar um objeto sob a luz e movimentá-lo devagar para que se possa distinguir cada emblema, cada imagem sobreposta. E num holograma, embora a

imagem se mostre sob a luz, vista em uma posição minimamente diferente, reflete uma cor diversa. Esse mecanismo pode ser perfeitamente relacionado com a crítica, de um lado, e com as ideologias e as produções literárias de Távora, de outro. Assim deve se posicionar o intérprete da obra: deslocando-se devagar para distinguir com clareza sobre o que pode ou não ser conflitante na obra artística. Pois, não podemos nos esquecer de que a crítica que consagra é também aquela que condena, que determina e recomenda ao mesmo tempo em que exila, que livra e oprime:

> É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem se dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuo de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-os. (REIS, 1992:69).

Pode-se observar, portanto, que a preocupação expressa na análise da fortuna crítica de Távora, e no próprio discurso romanesco deste, é a mesma: o caráter da literatura e suas implicações transformadoras. Assim, os "esteios" da crítica não diferem tanto dos anseios do escritor; com a diferença da posição que ocupam dentro do cenário literário e do fato de que de um lado se "julga", e do outro, se "é julgado". Além do que, é preciso estar atento para o efeito canônico e suas implicações, pois existe no ato de criticar uma relação de poder, já própria da escrita, em que este parece suprimir a parte mais importante deste ato – a análise: "crítica: não é por acaso que um termo negativo designa todo o julgamento sobre a arte, como se julgar não pudesse ser senão recusa, como se fosse impossível que afinal a crítica admire..." (PICON, 1970: 15).

O passado na berlinda

Uma outra discussão prenhe de indeterminações e equívocos está relacionada ao tempo em que se detém a enunciação nos lineamentos de *O Cabeleira*, *O matuto* e *Lourenço*. A literatura, nestes três romances, é enredada pela história. Ou seria o contrário? Talvez falte um consenso capaz de unificar o que alguns censores de Távora segregam, pois não assimilam a co-relação entre história *e* literatura. Não obstante, desde que se convencionou colocar história e literatura contra o reverso de um espelho, passou a haver uma relativização de seus discursos. Ainda agora que o romance histórico metaficcional atinge seu auge, alguns estudiosos trazem à

discussão a relativização de seus papéis discursivos, a questão da mímesis e do imaginação, do efeito de real etc., tal como Antoine Compagnon questiona: "mas para que procurar ainda conciliar literatura e história, se os próprios historiadores não crêem mais nesta distinção?" (2003: 222). Analogamente, por tal motivo, essa (in)conciliação também passa transversalmente pelo discurso dos estudiosos das obras de Távora. Incluindo todas as propriedades singulares e perturbadoras dos textos e das idéias do escritor, essa problemática atinge proporções complexas quando são cotejadas com seu projeto literário.

Ao propor o seu manifesto regionalista, o que Távora mais sublinhou foi o cuidado que se devia ter com o nacional, sobretudo condicionado à sua região, transformado literariamente de maneira consciente, de modo que aí se estabelecesse uma percepção da realidade como um topos da identidade emancipada, do empenho de transformação social e de reflexão transformadora. Nas suas apreciações das obras de José de Alencar, principalmente de *O Guarani*, *Iracema* e *O Gaúcho*, critica principalmente a carência de tirocínio gerado através do contato com o ambiente representado na prosa do conterrâneo – o representar aquilo de que não se tem conhecimento direto, abrigando-se apenas no uso da imaginação e do conhecimento indiretamente adquirido. Assim, um dos traços primordiais na elaboração romanesca de Távora está relacionado à questão da realidade subjugada ao uso exclusivo da imaginação, ao grau de inventividade; portanto, um embate entre "realidade" e fantasia. Por conseguinte, como se estivessem sob um véu, quando relacionadas à escolha de uma óptica histórica na composição de suas produções da maturidade, as dicotomias realidade-fantasia/observação-imaginação estão cobertas por uma outra mais genérica, alicerce da questão: a relação verdade-mentira. Ou seja, também uma questão sobre imaginação versus história.

Por isso, segundo a perspectiva do escritor, o primado da observação seria o elemento que suplantaria a interpretação exclusiva e arbitrariamente idealizada da realidade e do ambiente que cerca os agentes da criação romanesca, atuando como um corretivo dos excessos da imaginação. Além disso, esse método está claramente vinculado à expressão de um cuidado com o ambiente que cerca o escritor, sendo que, no caso de Távora, é em especial a região fisiográfica e suas características. Seu esquema inventivo está pautado nas apreensões de um resgate da autonomia da região, do trato com as origens e com as tradições culturais, por meio das quais geriu o seu projeto regionalista. Quando esse desígnio é rotulado unicamente como uma "virose separatista", é encarado por alguns examinadores como um projeto meramente localista. No entanto, a consciência das agruras sofridas no ambiente geográfico em que vivia – sofrimento que de alguma forma atingia todos os habitantes (desde matutos até intelectuais) – e a tentativa de saná-las de alguma forma, eram idéias fixas para o escritor cearense, que se

empenhava vivamente em modificá-las, e esses motivos estariam acima de uma alegada ótica separatista. Távora estava em consonância com as inquietações da época ao tentar forjar e fixar uma origem, tanto nacional quanto literária, que certamente provoca nele a reflexão sobre os mesmos problemas, canalizando-os, no entanto, para a porção setentrional do país, a qual priorizava e era vista como apropriada para representar a nacionalidade. Neste sentido, para o autor de *O Matuto*, o escritor deveria centrar forças no sentido de fazer perceber a realidade, vivenciando-a. Assim, a obra deveria incluir comprometimento social, num papel engajado que procurasse estabelecer uma relação estreita com o público leitor para proporcionar, de alguma forma, a transformação da realidade:

> Uma transformação de um mundo apenas esteticamente é uma ilusão, porque é uma construção artificial, à margem do mundo real, uma fuga e não uma mutação do mundo real. A obra de arte não pode substituir o mundo; mas indica, sugere, persuade que esse mundo pode ser transformado. Portanto, deve ser definido o "uso humano da obra de arte" para usar uma expressão de L. C. Lima que justamente ataca a literatura como "fetiche", perguntando-se como a literatura pode se ultrapassar, sem negar e assumindo sua especificidade.
> Isto só se realiza dando um salto, saindo do mundo imaginário para o mundo real em que ela vai funcionar. (FURTER, 1974: 106)

Mas se todo esse cuidado incide sobre a observação e sobre a experiência imediata com a realidade, o que dizer quando o olhar observador se volta para o passado e em que experiência sua narração pode se ancorar? Deste modo, além da problemática do relacionamento que começou a se delinear entre história e literatura, fazendo esvaecer suas fronteiras outrora aparentemente tão bem delimitadas, o entendimento de um projeto que, com tais características (observação, realidade, certo tolher da imaginação, preocupação social etc.), resolve-se por um viés que se insinua desvinculado do *presente*, ainda é uma outra incumbência outorgada à análise crítica.

Abre-se então outra discussão a partir da qual este exame se debruça: o estudo analítico de *O Cabeleira*, *O matuto* e *Lourenço* se debate com o aspecto histórico das obras, principalmente ao relacioná-las também à proposta literária do autor. Mas não são deixadas de lado as suas polêmicas posições ideológicas, pois também estão presentes no bojo da crítica, ainda que algumas vezes isso se dê de forma velada (como aquele véu que procura esconder uma argüição já contaminada por uma certa intolerância). Ao considerarem a proposta do autor e seu resultado literário, determinados críticos não reconhecem entre os dois uma lógica. Alguns julgam frustrada a proposta da Literatura do Norte, incompatível com a primazia da

imaginação, e mesmo a estrutura das obras revela-se problemática para outros. Fica a apreciação resolvida a favor do documento, ou seja, alguns críticos não atribuem valor artístico às obras de Távora. E documento não é o mesmo que literatura, não tem relação alguma com o imaginação e com o processo literário de composição. De acordo com a perspectiva que se adota e ao que ela se dirige, não tem mesmo, sobretudo se os indícios de literariedade são mínimos, e porque o documentário é exclusivista, o paradigma é o da reprodução pura e simples que toma para si uma dimensão de verdade incontestável.

Ao analisar as "apreciações" que Távora faz nas *Cartas a Cincinato* sobre a obra *O Gaúcho*, José Maurício Gomes de Almeida observa que "ao censurar o autor do romance por ter preferido a criação imaginária à transposição histórica, Franklin Távora revela de modo indireto sua própria atitude estética e o ponto fraco de sua concepção de romance", uma vez que parte de um procedimento que parece privilegiar a consideração dos fatos "reais". Por esse motivo, "não consegue estabelecer uma distinção entre verdade histórica (adequação do narrado aos fatos efetivamente ocorridos, por conseguinte *externos* à obra) e a verdade romanesca (que depende da coerência *interna*)" (1999: 87). Nos livros em que o presente trabalho se detém, emoldura-se o cuidado com os fatos cujos efeitos marcaram não somente a região em seu contexto, mas também o eco deixado no ar posteriormente, da mesma forma que os elementos do imaginário são diluídos na narrativa. Contudo, o estudioso completa:

> Assim procedendo, Távora ao invés de criar uma novelística fundada na observação direta dos fatos – como preconizava [...], retorna ao romance histórico romântico, sem o talento suficiente para fundir os elementos tomados às antigas crônicas com as figuras e fatos necessariamente imaginados. O resultado torna-se desequilibrado: não chega a ser história e não consegue realizar-se de forma plena enquanto ficção. Ao localizar a ação de seus romances em épocas pretéritas, torna impossível o aproveitamento de uma experiência direta, vivencial, do ambiente descrito, e incorre assim no pecado de "literatura de gabinete" de que acusa Alencar, com a desvantagem de não ter em seu socorro a força criativa que, no outro, supria com vantagem a observação direta. [...] Situando suas narrativas no século XVIII, o autor de *O Cabeleira* se priva da possibilidade de uma observação efetiva da realidade social que lhe serve de matéria, devendo contentar-se com pesquisar as fontes históricas. (ALMEIDA, 1999: 87-89)

Assim, existem duas problemáticas sobre o discurso histórico na produção tavoreana: a primeira traduz, em parte, o próprio conflito entre os discursos da história e da literatura e suas instâncias disciplinares (a pretensamente científica para uma e a artística para a outra), e a segunda refere-se ao tracejar de um plano literário cuja prática revela-se interpretada como ilógica e/ou incompatível. Principalmente porque, segundo Roland Barthes, a narração dos

acontecimentos passados é submetida comumente "à sanção da 'ciência' histórica, colocada sob a caução imperiosa do 'real', justificada por princípios de exposição 'racional'" (1988: 145). Para que a reconstrução e a narração do acontecimento histórico sejam pertinentes e possam efetivar o seu poder baseado na idéia de *verdade* deste acontecimento, é necessário um talento que, ao escolher e organizar discursiva e temporalmente seus elementos, produza o efeito de real. De certa forma, trata-se de uma sanção da imaginação que Távora consegue realizar plenamente, ao cruzar fatos inventados com históricos, o que torna claro também que não tinha o propósito de fazer obras históricas *ou* ficcionais, mas de considerar ambos os elementos, com maior ênfase no segundo. Uma vez que "história e ficção são relatos que pretendem 'reconstruir' e 'organizar' a realidade a partir de componentes pré-textuais[2]" (AINSA, 1997: 112), talvez não seja possível afirmar que a narrativa que se volta para o passado não tenha relação direta com a realidade circundante do autor, pois é sempre o seu ponto de partida.

O tratamento dispensado ao tema da história enquanto construto enunciativo e enquanto documento é sintomático: traduz a conflituosa relação entre a formação discursiva histórica e a ficcional. O relato estritamente documental é frio e não admite qualquer pré-concepção ou diálogo, porém, isso se dá só aparentemente. Essa seria uma forma do discurso histórico pretensamente objetivo, que suprimiria os signos do enunciante, "que é uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o texto falar por si só." (BARTHES, 1988: 149). Ou seja, o sujeito "anula" sua pessoa passional para criar um "sujeito objetivo". Contudo, ainda que se note um esforço, esse não é o caso de Távora, já que é fácil notar que existe um posicionamento subjetivo desse eu que toma o partido do bandido, ao tentar redimi-lo mudando sua história, e o dos nobres, favorecendo-lhes com diversos dotes. Desse modo, essa ilusão do objetivo "não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser 'objetivos' porque suprimem no discurso os signos do *eu*!" (BARTHES, 1988: 149).

A censura de José Guilherme Merquior refere-se tanto ao caráter documental quanto ao que Távora constrói de fabuloso, pois ele sublinha que, "exceto em *Lourenço*, [...] Távora fracassa na animação dos seus caracteres: seus romances documentais são, afinal, muito mais documentos que romances". Por outro lado, demonstra que o tratamento dado aos elementos da inventiva não lhe agradam igualmente, ao afirmar que "todavia [...], os personagens são romanticamente heroicizados, os diálogos são 'literários' demais". (1977: 99). Ao fazer suas afirmações ressalta as discrepâncias de Távora, características que são um demonstrativo das

[2] "história e ficción son relatos que pretenden 'reconstruir' y 'organizar' la realidad a partir de componentes pré-textuales" (AINSA, 1997:112, a tradução para o português é nossa)

sinuosidades conflituosas que perduraram por um longo período até que o Romantismo tanto se fixasse quanto se diluísse completamente à medida que outras tendências iam se estabelecendo. A fluidez dos gêneros vai se dissipando na medida em que a literatura brasileira vai adquirindo contornos mais firmes. Hoje a linha que os divide tem a transparência relativa de uma marca d'água: tem a transparência que evidencia suas co-relações e a visibilidade que garante suas particularidades, o que pode perfeitamente se aplicar aos resultados dos trabalhos nos quais este estudo se detém.

Como as apreciações não se limitam apenas ao caráter documental, existe ainda o questionamento quanto à filiação regionalista de *O Cabeleira*, *O matuto* e *Lourenço*, pois Távora as relacionou e as inseriu num esquema, pretendendo com elas consolidar o plano de sua Literatura do Norte, com elementos "verdadeiramente nacionais", "e isso seria regionalismo, ainda que Távora não tenha usado a expressão" (COUTINHO, 1955: 899). Afrânio Coutinho começa por dizer que *O Cabeleira* é um romance histórico, usando as asserções do próprio Távora, contidas nos prefácios dos referidos livros. Seguindo a mesma estratégia, observa que os outros dois romances, pelo próprio subtítulo que ostentam, o de *crônica pernambucana*, limitam-se unicamente a uma filiação histórica, pois "o autor documenta fatos e até personagens, repetidas vezes", o que "não prova, apenas, que os romances de Távora eram históricos e não regionalistas", mas também que "era um mau romancista, sem imaginação, sem capacidade inventiva", porque suas concepções de romance e dos movimentos literários "eram primárias e falhas" (idem, ibidem). Por seu turno, há aqueles que, como Alfredo Bosi, entendem que justamente por "sua vocação real [ser] antes a história que a arte, soube exprimir-se de modo mais convincente nessas páginas coloniais do que na fatura do *Cabeleira*" (1975: 162-163), talvez pelo fato de que Távora reconstrói a história de uma forma diferente da história "real" da personagem e, ademais, toma o partido dela servindo-se de vários recursos para atenuar a má fama do cangaceiro.

Na *História da literatura brasileira*, de Lúcia Miguel Pereira, a análise dos romances se prende mais às características históricas das obras. De acordo com o seu ponto de vista, "foi talvez reconhecendo os obstáculos" que Távora "escolheu a história; quis ser historiador – o que representa uma limitação para o romancista – e historiador moralista – limitação ainda mais grave – buscando no passado exemplos da influência do meio e da educação sobre o indivíduo." (1988: 48). Com a ascensão do romance histórico e suas novas acepções nos dias de hoje, ser historiador não é mais necessariamente uma limitação para o romancista, uma vez que os próprios limites entre a ficção e a história tornaram-se solúveis, principalmente desde que foi revelada a proximidade da escrita da história com os modos literários de narrar. Do mesmo

modo, existe uma superfície da ficção que proporciona um modo diferenciado do conhecimento da história, a partir do momento em que esta deixou de ter a credibilidade incontestável de antes, quando se considerava que a escrita da história não possuía "limitações convencionais da probabilidade ou possibilidade. No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos heróicos e reais." (HUTCHEON, 1991: 142).

Embora tivesse se adiantando em outras tendências, a preferência de Távora pelo tratamento histórico estava consoante com o ideário nacional e romântico, do qual nunca se desvencilhou. E, como já foi visto, o discurso histórico, mesmo o que se acredita mais objetivo, foi igualmente marcado pelo ressumar de idéias que fermentaram, sobretudo entre o período do romantismo e do realismo. E "um primeiro elemento diferenciador das utopias românticas" é que "elas carregaram consigo, quase que invariavelmente, uma concepção peculiar de história e de temporalidade" (HUTCHEON, 1991: 52). Neste sentido, a marca do século XIX será a história, que transforma a literatura e a arte em objetos de conhecimento. É assim que, "entre todas as perspectivas às quais se vê submetida a obra de arte, desde então, nenhuma existe mais constante do que a história" (PICON, 1970: 149). *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço* são os trabalhos que traduzem o anseio por alcançar e difundir o conhecimento dos fatos que contribuíram para a formação da nação. A preocupação e o zelo historicista não suprimem a preocupação e o desvelo artístico, assim como (e isso é exemplar) não destitui a fantasia.

A apreciação das obras na ótica da crítica ainda observa que, devido "às contínuas intervenções do autor", a leitura de *O Cabeleira* seria prejudicada, já que o narrador constantemente se reporta à sua própria época, para depois retornar ao passado, o que comprova então a existência da observação da "realidade direta". Todavia, determinados críticos concluem sobre esta narrativa que a história do bandoleiro seria preciosa como *documentação* folclórica. Em relação a este livro, *O Matuto* é tido como superior devido à estrutura, à eficácia do drama e à superioridade das cenas. Talvez isso se deva também ao fato de este livro e *Lourenço* não possuírem um prefácio funcionando como "cartaz" para as idéias do autor, e as narrativas não se mostrarem tão preocupadas com a veiculação de suas idéias, não sendo, portanto, tão panfletárias. Em *O Cabeleira* diluem-se na voz do narrador muitos dos ideais do autor, enquanto em *O Matuto* e *Lourenço*, embora essas intromissões também existam, são, contudo, mais genéricas. Ainda são vistas com incômodo as evocações do presente misturadas aos fatos do passado – mais uma manifestação de que, embora a ação se situe no passado, o foco da narração está *comprometido* com o presente, além de cruzar os elementos do passado com as observações diretas da realidade coeva ao escritor, mesmo que feitas em recortes. Da

série que encerra os romances em que o cenário se nutre da historicidade, a estudiosa julga que "o mais bem escrito e o mais realizado como romance dos livros históricos de Franklin é todavia *Lourenço*" (PEREIRA, 1988: 49-50).

Ressaltando o fato de Távora "ainda" estar muito preso ao romantismo, Lúcia Miguel Pereira conclui que, cuidando do passado em lugar do presente, frustrou sua busca pela observação da realidade, uma vez que, "juntando assim a reconstituição histórica à regional, dificultaria sobremodo a tarefa". Por isso, a preferência pelos dados históricos viria a "expandir as suas convicções sem se lançar ao exame da sociedade contemporânea. O seu historicismo foi assim um recurso semelhante ao regionalismo de Taunay, um desvio inconsciente para poder impunemente chegar à realidade" (1988: 50-51). É preciso lembrar que, no entanto, à história cabe o papel de reconstruir a partir de extratos do passado que se vinculam diretamente ao presente, e o romance histórico acompanha essa lógica, desde o tradicional até o mais moderno. A reconstrução do passado segue trilhas deixadas ao longo do tempo, partindo do tempo presente.

Os romances e crônicas históricas podem orientar-se pelo nacionalismo, pelo cientificismo, pelo realismo revolucionário, pelo desconstrutivismo, pela dessacralização da história como monumento e/ou como verdade incontestável etc. Portanto, é uma vertente literária cujas tendências também estão calcadas nos valores de época ou na superação de movimentos e teorias anteriores. Assim, se vários elementos ligam a história à realidade, e esta ligação está sempre permeada por uma visão de mundo, isso não quer dizer que a intenção estabelece explicitamente seus referentes.

A narrativa que recupera a história da região serve a Távora para ressaltar não só a originalidade brasileira, mas o fato de que essa originalidade tem suas raízes e sua preservação nas porções que se encontram na parte hiperbórea do país. E a forma como posiciona as personagens do povo, gente simples e de gênio forte, principalmente em *O Matuto* e *Lourenço*, destaca-as não só como figuras que se movem dentro da ação, mas como figuras que interferem, comprovando a crença do autor na força popular como detentora do poder de interferir em sua própria realidade:

> Como um vasto e integrado conglomerado geocultural, a *nação* era vista, sobretudo, como manifestação inconsciente e espontânea do 'gênio' ou 'espírito popular'; todas as manifestações históricas seriam, assim, portadoras privilegiadas de destinos insondáveis e vastos objetivos. (SALIBA, 1991: 36).

O modo pelo qual é configurada a participação popular na guerra também procura explicitar que o povo, além de compor uma importante engrenagem no mecanismo em que vai sendo desenvolvida a guerra, interessado em impulsionar a efetivação de determinados objetivos (autonomia política, desenvolvimento sócio-econômico), ao mesmo tempo se debate entre a conservação de suas raízes e a proteção do que acredita lhe proporcionar maiores garantias. Os conflitos sociais e políticos também são colocados nos termos da busca pela emancipação da nação.

O esquema historiográfico "fragmentado" de Távora acaba estabelecendo algumas relações interessantes, mais ainda porque muitas vezes revela que não se fixa num quadro esquemático rigorosamente delineado, e que não é servil e meramente restrito a registros oficiais. Na descrição da época, dos acontecimentos, além das especificidades historiográficas, existe também laboriosa releitura folclórica da história do cangaceiro e sua trupe. Assim, Távora acaba estabelecendo uma relação entre o histórico e o folclórico, aproximando-os, pulverizando as diferenças entre fato e lenda, misturando-os de uma forma especular, dialogicamente. Quadrinhas populares servem para conferir veracidade ao discurso do narrador, agente fundamental na reedição do percurso de vida de José Gomes, retomado desde a infância, uma vez que, na versão de Távora, o maior responsável pelos desvios do herói bandido seria o próprio pai: "*Quem tiver filhos/ Saiba-os ensinar;/ Veja Cabeleira/ Que vai a enforcar.*" (TÁVORA, 2003: 168).

O aspecto primordial que define Távora e sua obra é sem dúvida o seu sincretismo ideológico e literário, combinado às particularidades da época em que viveu. É com certeza um dos motivos pelos quais ele não "se encaixa" rigorosamente numa determinada escola literária: ao mesmo tempo em que se liga a algumas concepções realistas, realiza "manobras" ficcionais naturalistas, justificando a psicologia da personagem pelo viés da influência, por exemplo, e a preocupação com a veracidade dos fatos: "Esforcei-me por dar, quer no primeiro [*O Matuto*] quer no último [*Lourenço*], uma idéia tão completa quanto possível, dessa guerra [dos mascates]" (TÁVORA, 1972: 2). Mas é um romântico contaminado pela própria passionalidade de suas opiniões, no afinco com que tenta fazer valer seus princípios, na insistência da luta por seus ideais e na caracterização da psicologia passional das personagens. Atrelado à concepção histórica da literatura (ou à concepção literária da história?), a marca mais profunda que deixou, contraditoriamente à pouca notoriedade que conseguiu, é sem dúvida a do regionalismo, acrescente-se histórico, devido à clara noção que tinha das várias dificuldades que degradavam o nordeste e das especificidades da região.

Assim, o sertão da civilização e da barbárie de *O Cabeleira*, da guerra e do interesse de grupos restritos e detentores do poder representados em *O Matuto* e *Lourenço*, seguiu sua marcha, muitas vezes sem encontrar curva no caminho que modificasse sua feição, e muitas de suas características permanecem imutáveis: "no Brasil, desde o primeiro século da colonização, vai sendo chamado de *sertão* o interior e a palavra carrega consigo os significados de *interior*, *indesbravado*, *selvagem*, *desconhecido*, *não-urbano*" (GALVÃO, 1974: 36, grifos do autor), tão diverso que até hoje, levando em consideração as características de determinados lugares, cidades "geograficamente é impossível caracterizá-lo: é a caatinga deserta e sem água, é campos férteis, é oásis" (idem, ibidem). O nordeste do país possui regiões singulares, onde a diferença social, climática, política e cultural praticamente não possui meio-termo.

A temática regional de Távora, além de estar em harmonia com a apresentação dos diferenciais da região a que se reporta, exaltando sua importância, está também com o caráter histórico que adota quando se observa um outro aspecto, condizente com a história: os substratos medievalizantes que a região conserva e que também estão presentes em suas obras, caminhando *pari passu* com a história:

> Se alargarmos a perspectiva e examinarmos o romance anterior a 1930, ou seja, o regionalismo literário desde seu início, verificamos que essa assimilação medievalizante já lá se encontra. E mais: ela também é extra-ficcional, pois está presente na obra de historiadores, de memorialistas, de cronistas, etc. (GALVÃO, 1974: 37).

Esses substratos estão presentes até hoje, preservados, por exemplo, na literatura de cordel. Os temas desse tipo de manifestação cultural e artística possuem, aliás, uma acepção folclórico-histórica. Távora utiliza tais marcas medievais representando-as no comportamento e no pensamento de personagens, na própria elevação tradicionalista dos acontecimentos e de personalidades de tempos pretéritos, no resgate da cultura e da arte das trovas populares que em muito se remetem a essa vinculação medieval etc. O pensamento de determinadas personagens é outro fator que demonstra essa característica, uma vez que o posicionamento pelos senhores-de-engenho como nobres não se dá apenas por serem eles filhos da pátria, ao contrário dos mascates portugueses, mas também porque estes senhores tiveram longo poderio estabelecido por uma relação de proteção e abrigo em troca de fidelidade, respeito e trabalho, seus engenhos representando, portanto, a relação de vassalagem e senhorio da Idade Média. Esta feição medieval, presente na constituição da personagem em *O Cabeleira*, também é nitidamente

exposta em *Lourenço*, no momento em que a personagem homônima vê preso João da Cunha, o senhor-de-engenho dono das terras onde ele e a família moravam, o engenho Bujari.

Além disso, existe também a valorização dada ao título de nobreza e a forma como isto é colocado na narrativa é outro traço: o nobre é o mais honrado, sua influência, sua autoridade e até sua figura são *quase divinas.* Sem contar a clara divisão social entre nobreza, igreja e plebe – os matutos caboclos, mestiços, escravos. Mesmo o posicionamento do narrador que privilegia os nobres como uma classe superior pode ser configurado como uma forma de expressão desse medievalismo. Através dessas características, a ficção histórica tavoreana concentra vários elementos que possibilitam outras construções interpretativas.

Em vários aspectos os livros nos quais este estudo se detém lidam ao mesmo tempo com a relativização do fato histórico e com uma *interpretação ficcional* destes fatos. Tais livros não parecem partir da idéia da mera "reprodução" ou do compromisso de estrita *fidelidade* factual, sem, contudo, estarem totalmente rendidos pelos meandros da ficção. Não poderiam fazê-lo nem se essa fosse a intenção primordial, uma vez que "a história não pretende necessariamente excluir a estética... Ela a põe simplesmente entre parênteses: não se pode fazer tudo ao mesmo tempo. Há um tempo para estabelecer as fontes da obra; e um tempo para, na mesma obra, matar a sede" (PICON, 1970: 151). Ademais, como já observado, o retorno ao passado não subtrai a realidade, pois "uma trilha para a distinção e a mútua necessidade das escritas da história e dos gêneros literários: [é que] a seu modo, cada uma delas contém um dispositivo que as capacita a lidar com a realidade" (COSTA LIMA, 2006: 40). Uma coisa é certa: trata-se de um tipo de narrativa melindrosa esta que se dispõe a caminhar no meio fio entre a história e a ficção, ainda mais quando existe uma intencionalidade que as ultrapassa – e aí se situam as curvas sinuosas do percurso no/enquanto construto literário.

PARTE 2

O SONHO E A MOLDURA:
PROJETO ESTÉTICO E ARTÍSTICO

"Sou um herege crônico [...]".
(Franklin Távora, *Casamento no arrabalde*)

Holograma de um ideal

A exposição de um ideal estético em Távora começa a se esboçar a partir de seu primeiro romance, *Os índios do Jaguaribe*, de 1862. Embora Távora siga em sua totalidade os passos de Alencar, tratando dos nativos que foram encontrados quando da chegada dos colonizadores, além de destacar o importante papel do indígena, o seu diferencial está no seguinte aspecto: primeiro tratar o indígena como parte orgânica de uma *História* do país, e não sob a exclusiva ótica do indígena como um povo que será filtrado pelo branco colonizador. Ou seja, a história do Brasil não começa, para Távora, apenas a partir da consolidação da miscigenação do branco com o índio, como em Alencar. Na sua pena, o país já é aí um conglomerado que será modificado e enriquecido pela chegada do colonizador. Este trará o progresso, não apenas dará início ao "verdadeiro" povo brasileiro. Se em Alencar isso se constitui como o mito da origem do povo, em Távora o interesse se volta para os subsídios que tirarão o povo da ignorância e do atraso, da selvageria, e seu interesse se volta sempre para os processos históricos. A dualidade entre civilização e barbárie e os mecanismos que segregaram o norte como uma porção esquecida do país, por meio de uma partilha "lesiva e desigual", configura uma visão que sempre critica a prosperidade do sul em prejuízo da do norte: "O que era o Norte, então? Completo abandono, quase". Sempre a angústia do abandono da região, que o tornou algumas vezes separatista, outras incompreendido.

Poucos escritores possuíram essa febre pelo torrão regional e tal determinação em desviar para ele os holofotes: "Malfadado foste, ó norte! desde os tempos coloniais, sempre mal e tardiamente quinhoado, até mesmo no alimento da doutrina santa, que Deus manda derramar a mãos cheias para sua maior glória!" (TÁVORA, 1984: 22-24). Ou seja, sua preocupação é sempre regional, particular. Isto também é formulado através de uma pesquisa etnográfica e histórica e já se configura neste romance a ótica histórico-regional que iria permear a maior parte das composições do escritor. Todo o enredo da narrativa está marcado pelo lamento de que essa colonização não tivesse trazido ainda os benefícios do seu vigor imprescindível para essas regiões mais remotas do norte do país; daí a interpretação sobre o colonizador mais voltada para a idéia de que é ele quem poderia trazer o desenvolvimento, não apenas cultural, mas também econômico.

No episódio mais citado pela crítica, as *Cartas de Semprônio a Cincinato*: "encontramos Franklin Távora [...] atacando José de Alencar [...] em nome da necessidade de se fazer uma literatura que expressasse [o] Nordeste..." (GALVÃO, 1976: 35). Aqui não importa discorrer novamente sobre o teor de discórdia e interesses que essa atitude também envolvia, mas

constatar que, ao criticar Alencar, Távora deixa patente o seu ideal estético, que se apoiava na valorização da experiência baseada na realidade, encarando a imaginação exclusiva como algo que a distorcia. Suas concepções eram, portanto, apoiadas nas teorias do positivismo, e tinha suas ramificações no realismo-naturalismo, sem, contudo, se desvencilhar de algumas acepções românticas, às vezes até em seu aspecto mais exacerbado. A crítica que fazia era como "diques aos extravasamentos das imaginações superabundantes" (TÁVORA apud AGUIAR, 1997: 192). Para o escritor, não bastava tratar de algo literariamente se não fosse baseado na observação e em suas fontes. Por esse motivo, afirma que Alencar, para escrever *O gaúcho*, deveria conhecer as características culturais do meio – neste caso, o Estado no qual a obra se ambienta. Para ele, a experiência viva com a realidade estava fundamentada nos esteios de Cooper, em que a observação funcionava como uma autêntica fotografia. Não sem razão, embora tenha ido morar no Rio de Janeiro em 1874, e tendo lá permanecido até a data de sua morte, praticamente todos os seus romances tratam da região na qual passou a maior parte da vida: o nordeste, pois o conhecia a fundo através de suas vivências lá.

Além disso, na análise que faz do referido livro do conterrâneo, observa-se que Távora tem o apuro do conhecimento das tendências de sua época – e o levantamento das tendências históricas em *O Gaúcho* é um exemplo que viria a ser reiterado e aproveitado nas obras *O Matuto* (1878), *Lourenço* (1881) e *O Cabeleira* (1876). Ao mesmo tempo em que é influenciado por estas tendências, desvia-se para outras extremidades, onde se esvaeciam muitas das disposições românticas. Por isso, algumas vezes se confunde na apropriação das teorias de seu tempo, o que o leva a cair em alguns "caprichos", percebidos por pequenos lapsos de inconstâncias no ritmo, tempo, causa e efeito, e/ou ação, que culmina em certos resultados curiosos em suas narrativas. O caso da personagem Luisinha e seu reencontro com Cabeleira é o exemplo apontado pela crítica que concentra alguns desses deslizes, em maior ou menor grau, devido aos supostos: curto espaço de tempo na relação entre as duas personagens, a aceleração dos sucessos narrativos e ao menor volume de peripécias e maior de descrição histórica.

Presente já nos exames que faz nas *Cartas a Cincinato*, a ótica histórica em Távora vem, portanto, reforçar o tratamento e a oposição entre inspiração e observação, instaurando novas perspectivas para os trabalhos de criação literária. Como afirma Cláudio Aguiar, as discussões teóricas presentes nas cartas revelam "as bases de uma tendência do romance brasileiro seguidas, na época, sobretudo por Franklin Távora, Visconde de Taunay e Machado de Assis, os quais se constituíram numa espécie de geração intermediária que abriu caminho às hesitantes novas idéias em sacrifício das formas gastas e em decadência da prosa romântica" (1997: 199). Deste modo, seus romances constituem um marco de mudanças de mentalidade, estrutura

artística e estética. Além disso, nesta época iniciam-se "as primeiras tentativas de se fundar aí uma historiografia literária nacional. E fundar a disciplina mesclava-se, neste caso, à idéia de descoberta da *origem* da própria literatura nacional em sua diferença" que para o escritor estava diretamente ligada às diversidades culturais, "enquanto dotada de singularidade e de marcas inconfundíveis de brasilidade" (SÜSSEKIND, 1990: 16), no que as especificidades de cada região são o principal eixo sobre o qual se equilibrava a totalidade da "verdadeira essência nacional".

Desta maneira, Távora tem em seu benefício o fator primordial de seus principais anseios: o primado da observação a seu favor, porquanto os elementos aos quais suas composições estão ligadas, e dos quais tratam – a experiência da região - ele conhece de cor, e por isso tem uma grande familiaridade com as temáticas que elege para os seus romances, conseguindo estabelecer através delas um diferencial que serve de inspiração para outros escritores. A valorização da realidade vem como um respaldo também à rejeição de estrangeirismos, como os parâmetros que eram seguidos na Corte, uma vez que, no projeto literário do escritor, o sentimento do nacional e o desejo de fixá-lo quase sem mácula é algo recorrente. Távora acabou sendo um dos primeiros a valorizar o espaço sertanejo, mas furtando-se a fazê-lo de maneira passiva, o que deve ser entendido como algo que deveria fugir da representação fantasiosa demais, resultado daquilo que era idealizado utopicamente, forjando a realidade, distorcendo-a.

Concomitantemente a isso, o projeto de Literatura do Norte destaca o pensamento, a cultura e a tradição nordestina, tentando atrair e reafirmar notoriedade para a região. As investidas literárias e críticas de Távora destacam a pobreza e o abandono num largo alcance, e expõe as problemáticas de forma a destacar o modo excludente pelo qual a região é tratada, como se o sertão não configurasse a parte de um todo da nação, e, por isso, suas reprovações chegam a ser interpretadas como uma tentativa de repatriação de uma área sem rei nem lei. Os protagonistas e o cenário de seus romances concentram esses preceitos e prerrogativas: a ordem política e legislativa só aparece em casos extremos, por exemplo, nos de guerras e banditismo.

A forma pela qual percebia o espaço sertanejo foi um diferencial em relação aos escritores de seu século, pois explicitou sem meias palavras o progresso do Sul, que resultava da "partilha" prejudicial e irregular, impelindo o setentrião para o abandono (inclusive demográfico); a conquista da civilização se consolidava criando um rio muito estreito, deixando ao redor de si uma imensa margem, que por sua vez se ampliava cada vez mais, absorvida pela barbárie: "A oposição que constrói sertão e civilização, na verdade, prenuncia o debate que só se acentuou nas décadas seguintes em torno da necessidade de integrar o espaço sertanejo pela

ciência e o progresso técnico." (BARBOSA, 2000: 65), e foi isto que acabou sendo inserido de forma direta em seus romances, dos quais o maior ícone é *O Cabeleira*, com a representação do "advento" do cangaço.

A partir destas reflexões, Franklin Távora percebe que "a imagem da região precisa, portanto, ser reelaborada, seguindo estratégias variadas, sendo, portanto, móvel" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006: 49), de modo a tentar, assim, desviar-se da imaginação que mascara, para apelar para a imaginação que *desvenda*. Por isso, através de suas questões, "o discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região" (idem, ibidem), pois se fundamenta numa visão *realista* sem, no entanto, *embotar* o desejo de representação expressivo ligado à imaginação. Neste sentido "o discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*" (idem, ibidem). Sua obra procura proporcionar a reflexão sobre as problemáticas que são apontadas, de modo a estabelecer outras possibilidades que ultrapassam ou acrescentam algo à criação artística. Hoje se observa que "o Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país." (idem, ibidem).

Muito engajado e comprometido em todos os meios em que atuou (teatral, político, crítico, literário e, por fim, histórico e geográfico, sem contar o envolvimento em outros debates), o autor de *O Cabeleira* tinha uma percepção sagaz de muitas coisas. Porém, algumas vezes radical, em certas ocasiões vinham-lhe em troca a ironia de resvalar nos mesmos "erros" que condenava nas *Cartas a Cincinato* (1872). Semprônio (pseudônimo que usava) criticou as idéias paradoxais arranjadas em estruturas organizadas para "iludir os incautos". Embora haja motivos mais ou menos razoáveis, quando Távora faz com que a personagem Luisinha acompanhe tão espontaneamente o homem que acaba de agredir sua mãe, resultando em sua morte, não há leitor distraído que, num primeiro momento, não estranhe um perdão tão célere, mesmo estando enleado por um sentimento amoroso e abnegado, tão intenso como o da heroína, cujas descrições e ações transformam-na praticamente numa santa. Nisto se percebe a ligação ainda forte com o romantismo cuja "característica mais definidora [...] foi exatamente a *permeabilidade ao instável*." (SALIBA, 1991: 26). Tal aspecto movediço é notável nas idéias e nas realizações artísticas de Távora, que o fazem transitar no meio-fio entre as concepções realistas, naturalistas, e soluções muitas vezes românticas, como é dotado o século XIX, "um campo onde se cruzam e entrecruzam, avançam e recuam, atuam e reagem sobre as outras, ora se prolongando, ora opondo-se, diversas correntes estéticas e literárias." (COUTINHO, 1997: 5). Deste modo, Távora é realista na sua oposição ao idealismo fantasioso e num certo recorte

historicista presente em suas obras; naturalista na conceituação a respeito da influência como força capaz de modificar o indivíduo, e romântico no olhar solidário que tem para com as personagens de suas histórias, preservando-as por meio do sentimento amoroso e na crença de que o homem é naturalmente bom e no nacionalismo por vezes exarcebado.

Em suas censuras a Alencar, deixa claros o seu ideal artístico e o intento de que este deve estar dotado, afirmando que os romances devem ter sabor local, estilo apurado, devem ser sensatos, naturais, moralizadores, uma "fiel fotografia social". Mas, a despeito destes quesitos, tais "iguarias", porém, não "gratificam o paladar", já que não agradam o gosto hegemônico da época. Disso advém um dos principais alicerces de suas obras. O panorama de seus romances é essencialmente localista, centrado setentrionalmente, e o descortino de paisagens e lugares exprime com perfeição o conhecimento do espaço representado em qualquer um de seus trabalhos artísticos, de tal forma que promove uma ambientação praticamente plástica e sensitiva no leitor; tanto que para muitos estudiosos estes constituem os pontos mais fortes de suas obras.

Por isso, a questão sobre a observação do real, se analisada ainda por outro prisma, suscita outra reflexão que leva a pensar na *realidade da ficção*. Uma ficção que mente seria aquela que, arbitrariamente, teria sido construída sob falsas prerrogativas e devaneios sem qualquer consistência. Já a ficção que "fala a verdade" seria aquela embasada nas experiências, ainda que transmutadas, trabalhadas de uma outra forma, resultando numa forma ficcional originária de uma vivência e/ou interação com a realidade. Neste percurso, Franklin Távora acabou indo contra a corrente, num tempo em que "a pobreza, a violência, a vingança" e outros itens integrantes da "explosão rústica" figuravam em problemas "que as autoridades, não conseguindo dominar, apesar de todo o terror empregado, amaldiçoavam, e os historiadores oficiais fingiam ignorar." (RODRIGUES, 1976: 146)

Nas composições do escritor existe também um objetivo didático, em toda a sua gama de significado. É pensando nisto que seus matutos são modelares e trazem consigo toda a carga do conjunto que para Távora é o cerne que forma e fortalece o ser humano: trabalho, honra e moral, praticamente valorizados como uma trindade. Deste modo, o tom moralizante que é destilado pelos narradores é praticamente uma constante, mas nem por isso deixa de ressumar alguma ironia, de modo que a crítica figura como característica inserida na narrativa, com o propósito de contestação, ainda que isso ocorra algumas vezes de forma velada, como crítica religiosa, política etc.

Sua predileção por uma "fotografia fiel da sociedade", contestada por seus críticos, é lograda apenas superficialmente, uma vez que o objeto do exame social ao qual *O Cabeleira*, *O*

matuto e *Lourenço* se detêm está situado há mais de um século do escritor. Contudo, seu foco não se desvia da interpretação relativista que visa refletir sobre os efeitos desse passado no presente. Como fazer uma fotografia exata de uma sociedade passada, da qual não fizemos parte e com a qual não tivemos contato? Isso faz com que não presenciemos os efeitos de sua temporalidade? Essas questões são consideradas como possíveis equívocos do autor. Não obstante, em lugar de fazer uma "fiel fotografia da realidade", o que Távora faz é um exame detalhado da sociedade; e melhor que tenha conseguido fazê-lo de modo diverso, pois não tinha uma dimensão clara de alguns intentos, como a impossibilidade de paralisar todos os elementos sociais e materializá-los num flash. Além disso, seu exame social ligado ao presente mostra que este não oferece tantas diferenças para com o passado, uma vez que o sertão conserva algumas peculiaridades oitocentistas mesmo em nossos dias. Tateando pelas agruras que tanto o instigavam a lutar, distorcendo alguns conceitos, acabou atingindo resultados melhores do que aqueles que planejou rigorosamente: melhor que ter feito uma fotografia social foi ter feito um exame cuidadoso da "sociedade" marginalizada e excluída do século XVIII, que iria calcar seriamente muitos de seus problemas nos idos da época do escritor, e mesmo posteriormente, e disso o escritor parecia ter a noção exata.

Despindo trajes desbotados

Sem desprezar o que havia de vaidosamente pessoal em seu projeto (afinal ele também aspirava, e muito, ao reconhecimento e a outros louros, como todo artista), Távora toma como encargo inovar a sua produção com elementos originais integrantes do nacionalismo, imprimindo novos rumos para a produção artística e crítico-literária; ao mesmo tempo em que ergue o seu pendão regional, dando-lhe voz e tonalidade, acaba inserindo no cenário a cultura popular nortista, embora o seu papel seja quase sempre citado como o de um escritor coadjuvante. Assim, o projeto estético de Távora é estritamente sensível às idéias da Escola do Recife, complementado pelas inovações advindas das concepções cientificista e realista, ao historicismo como matéria programática e ao sentimento de patriotismo regional. Por fim, como determinados elementos que dão corpo à sua obra não se desprendem de uma concepção romântica e moralizante, do mesmo modo que estão apoiados na experiência que edifica, as características da ótica naturalista se misturam à romântica caracterização das personagens. Nesse sentido, é destacada a idéia de que o homem carrega o dom natural do bem e do mal. Só

que um dos diferenciais das narrativas está na crença de que o poder da influência neutralizante do primeiro elimina os efeitos do segundo.

Em seus trabalhos, a escolha dos excluídos para ocuparem o centro do palco está estritamente ligada às suas considerações sobre as necessidades do nordeste e os elementos que poderiam ativar uma mudança. A escolha de um bandido de boa índole e um delinqüente de más entranhas estabelece a dicotomia ordem e progresso: a ordem social que resgata o indivíduo e reprime as injustiças sociais, com suas conseqüências, e o avanço econômico que abriga em seu discurso o deslumbramento pelo progresso, capaz de sanar as hostilidades do ambiente e de suprimir a pobreza, a desigualdade etc. Num tom que deixa claro o modo como, através desses subsídios, a parte setentrional do país não só se desenvolveria tanto quanto sua porção meridional, mas também certamente se destacaria tanto quanto esta. O prefácio de *O Cabeleira* contém a marca da admiração pelo progresso capitalista, uma vez que Távora vê neste poder uma forma eficaz de mudança. Observa-se, então, o desejo de uma conjunção entre o ideário nacional e sua efetivação motivadora, propulsora de todos os eventos que estariam por vir, caminhando silenciosos, flutuantes como promessas, suspensas no tempo, cuja chegada elevaria a nação ao mesmo patamar das outras já tradicionais, bem "situadas" nos seus eventos históricos próprios, comunicantes e influentes. Neste sentido, Franklin Távora, com discurso de um norte mais fértil, mais propício a erigir uma nação com características próprias, "mais nacional", enfim, configura um messianismo regional que eleva a região e convida os seus para participarem de sua quimera, sonho este que estava longe da idéia de ser impossível, pois ele julgava que o norte poderia (voltar a) ter um o pendão melhor que o da corte sulista, do qual surgiria um novo país, mais filho da terra e autêntico na sua filiação e na sua busca por igualdade social, política e, por que não?, regional. O sonho do progresso, da fixação de uma identidade independente, de tradição nacional.

“Literatura do Norte”: uma saga histórica

> “Seus matutos ainda não aparecem desfeitos pelas verminoses,
> ainda guardam no corpo franzino aqueles nervos de aço”
> (Ronald de Carvalho, *Pequena história da literatura brasileira*)

O Cabeleira (1876), *O matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), à primeira vista, parecem centrar-se na problemática básica do bem e o mal. Tal embate, de certo modo, se dá no plano subjetivo, pois ocorre na esfera íntima da personagem, fazendo com que se estabeleça um conflito a ser resolvido ao longo da narrativa, o que é característico, por exemplo, da personagem Cabeleira e do enlace amoroso por ela vivido. No entanto, tais características estão primordialmente relacionadas à questão da hereditariedade e da influência, ou seja, a índole natural do ser e o que o meio ou o contato social pode fazer para modificá-lo. Tratar-se-ia, portanto, de uma perspectiva tipicamente naturalista, mas que vai além, pois é ampliada: além do poder da influência também é questionada a índole que o ser humano traz consigo, sendo que todas essas ambigüidades, no decorrer das narrativas, procuram ser diluídas pela crença no dom natural do indivíduo, que Távora estabelece com a idéia “desnaturalização”. Por isso, depois que é propiciada a tomada de consciência dessas dualidades, começa a luta interior das personagens para suplantar a “má índole” ou a “má influência”, o que se dá no âmbito individual, mas também tem um alcance social considerável. Tudo isto acontece tendo como pano de fundo a história fazendo com que as obras se aproximem da narrativa historiográfica.

Na mesma via as duas histórias (o cangaço e a guerra) incluem igualmente em seu bojo o contraste entre civilização – progresso, desenvolvimento, ordem – e barbárie – atraso, violência, desordem. Representando tipos peculiares e conflitos políticos, as narrativas parecem isolar-se em suas problemáticas particulares, mas não é o que realmente ocorre. Elas se conjugam por representarem a guerra, em investimentos narrativos que, à primeira vista, aparentam ser muito distintos. Ou seja, embora apenas *O matuto* e *Lourenço* estejam intrinsecamente ligados por ajustarem, sob o esquema da continuidade, a conclusão de uma narrativa completa, os três romances dialogam entre si justamente porque apresentam a formação de conflitos, que se originam por motivos diversos, mas sempre comunicantes. Em vista disso, trata-se de narrativas que, do mesmo modo que abordam diversas questões, também conjugam outros elementos: como o olhar histórico e a dimensão humana dos protagonistas.

Na primeira obra (*O Cabeleira*), a subversão se dá no nível social – o banditismo que provoca reações tanto do povo quanto da lei. Trata-se de um conflito originado de um modo

particular, mas que nem por isso deixa de incluir outras questões, por estar ligado a outra série de problemas, como a desigualdade social e a criminalidade, que são os principais ingredientes que fomentam o cangaço. Não sem motivo o livro não se encerra apenas com a história, mas com uma "carta-comentário", uma espécie de posfácio. Não é por acaso que tanta crueldade do bando do Cabeleira acabe causando um sentimento agudo de injustiça e vingança, tanto que, movida pela revolta, uma minoria, alguns personagens, se lançam no combate, numa reação que facilita a detenção do Cabeleira.

Nas outras duas (*O matuto* e *Lourenço*), a Guerra dos Mascates tem um caráter estritamente político. Contudo, é interessante observar como este fato histórico agrega na ficção forças e objetivos destoantes (como os do povo e os dos senhores-de-engenho), ao mesmo tempo em que é particularizante e está alheio ao conflito que provoca o desequilíbrio econômico-social, que continua produzindo mazelas e, conseqüentemente, marginais. Assim, estranhamente, o conflito político conta com o braço do povo em prol de um ideal, ainda que este só favoreça diretamente a uma minoria interessada, detentora do poder. Tudo isso é construído em torno de uma ótica e de um cenário histórico, que é a base da ação nas três narrativas, onde existe uma evidente preocupação com o resgate do passado e sua releitura. Os matutos sertanejos são colocados em foco; no entanto, fica claro que em alguns momentos sua participação é historicamente secundária. Seja personagens de extração histórica ou ficcional, o povo e a nobreza dividem o privilégio do foco narrativo. Existe a preocupação explícita de o povo não servir apenas como um "apetrecho" ou como figurante num imenso cenário. A imagem metafórica do grupo popular que lutava a favor dos mascates no momento da invasão de um engenho é um exemplo desta idéia: o povo é representado como uma unidade, um organismo; é representado com imagens metafóricas, como "o dragão popular" e a grande serpente: "então já as duas multidões, pondo-se em comunicação pela escada, formavam um só corpo, uma como serpente imensa, irrequieta, assanhada, que se esfregava pelas paredes, sumia-se pelos quartos adentro" (TÁVORA, 1878: 185).

Como se dá através de um recuo no tempo, o exame dos fatos acaba se chocando com o ideal de experiência e observação proposto pelo autor. Aqui podemos considerar a importância da vivência em ambos os termos, uma vez que a ótica adotada por Távora vem de alguém que parece ter vivido e convivido com os problemas abordados. A familiaridade e mesmo a assimilação do passado e de muitas de suas faces são declaradas. Contudo, não deixa de ser o lado oposto de um traje que, olhado pelo avesso, tem suas cores embotadas. Não se trata apenas do passado mediado pelo estudo e pela perscrutação, mas também da questão de que o presente pressupõe uma mediação ligada à observação e à vivência efetiva, evocado de forma explicita

ou velada em virtude da preocupação reflexiva e reinterpretativa. Isso coloca os textos em situação genérica limítrofe (ou pelo menos, em alguns aspectos, torna confusa uma aproximação e/ou uma definição genérica). Concomitantemente, existe a questão de como o passado é reconstruído em seus interstícios e com que intuito é evocado. O mais evidente nestas obras é o compromisso e o amor pela região, e como de fato suas temáticas contribuíram para se fazerem conhecidos o caráter de um povo e sua cultura.

Por isso, coexistem, na análise e na releitura das obras em questão, a busca por uma definição genérica menos inespecífica e a tentativa de fazer revelar a instância artística diferencial que certamente paira nestas três obras. Assim, o estudo posiciona-se de maneira a possibilitar a validação do projeto literário que gerou os livros em questão, de forma a que eles sejam, enfim, melhor compreendidos e reconhecidos, através de uma releitura e de uma reinterpretação, sugeridas pelo presente trabalho.

PARTE 3

CAPÍTULO I

UM CANGACEIRO QUE VIROU LENDA E VIROU HISTÓRIA
O CABELEIRA

O bandido refletiu um momento.
— E se me quiserem matar? – perguntou depois.
— Fugirá – respondeu Luísa.
— E se não puder fugir?
(Franklin Távora, *O Cabeleira*)

Vida que vira lenda: malfeitores também fazem (parte da) história

O livro *O Cabeleira* (1876) trata da história de um ancestral de cangaceiro, chamado José Gomes, de alcunha Cabeleira. Por ter praticado diversas maldades através de roubos, furtos e outras ilegalidades, entrou para a história como um dos bandidos mais perigosos do século XVIII, que aterrorizou o sertão nordestino, principalmente em Pernambuco, a partir de onde ganhou fama e virou lenda. Após sua morte foi inserido na tradição "mitológica" nordestina, assim como outros cangaceiros. Sua presença ainda hoje é muito forte, sobretudo no folclore, principal meio através do qual permanece viva a célebre história do bandido, que já foi também assunto no cinema.

Além disso, figurando em análises de tipos antropológicos e em livros que tratam das lendas e histórias do nordeste, sua presença é obrigatória, o que demonstra que a figura de José Gomes é presente, e vem perpassando todas as épocas posteriores à sua existência. A temática suscitada por Távora fortaleceu-se principalmente a partir do começo do século XX, no qual as características e os elementos da cultura sententrional transformaram-se em produções artísticas e literárias muito especiais, como as de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Ariano Suassuna, Candido Portinari, Tarsila do Amaral etc.

Em *O Cabeleira*, Távora conta a história com algumas releituras e alterações importantes, elaborando sua própria versão dos fatos, sob uma perspectiva que leva a uma espécie de justificação das atitudes e do comportamento de José Gomes, de modo a diferenciá-lo de outros bandoleiros da mesma estirpe. O que leva em comum da versão da "história oficial" (aquela registrada em anais, ou seja, documentada) é o destino traçado para o malfeitor: a perseguição e a pena de morte. Não há mudança no destino do bandido da versão da historiografia para esta construção ficcional, romanceada.

Por outro lado, esse termo definitivo posto à vida do cangaceiro adquire uma conotação totalmente diferente, constituindo-se como a grande chave do traçado de seu "novo percurso" pela história ficcional. Távora também coloca em destaque episódios tidos como documentados de alguns dos roubos mais famosos cometidos pelo bando do Cabeleira. É importante destacar que, embora sejam focados os acontecimentos da vida de um cangaceiro, estão incluídas no contexto da personagem informações históricas importantes, como a citação de outros conflitos, doenças, secas e guerras que se deram na região, a partir da representação da legião de desajustados que já fazia parte da realidade da época, devido ao agravamento de problemas sociais a partir dos quais estes fenômenos resultavam:

> são tradicionais os roubos que deste modo se praticaram na ponte do Recife por aqueles tempos e durante muitos anos depois. Segundo contam os antigos, eles reproduziram-se no começo deste século com tanta freqüência, que os armazéns ao princípio, com razão cobiçados pelos comerciantes, perderam o valor (TÁVORA, 2003: 35).

Deste modo, o narrador volta e meia estabelece uma ponte entre os tempos que se sucedem, comentando ou comparando fatos do tempo de Cabeleira com os anteriores ou posteriores a ele. De qualquer forma, José Gomes, o Cabeleira, acaba estabelecendo um marco na história do sertão setecentista, e serve de ligação entre o passado e o presente como uma prerrogativa não só da violência que assolava a região naquela época, mas também como resultado de outros fatores, outras mazelas. Neste sentido, embora a narração dos motivos de seu comportamento seja direcionada para o conflito familiar (entre a educação boa da mãe e a má educação do pai), José Gomes representaria o resultado de um prognóstico, que também é reiterado nesta e nas outras narrativas: de que a pobreza, a miséria e o abandono político produzem "bandos de sicários" que põem em risco a segurança de qualquer sociedade, seja citadina ou periférica, sulista ou nortista.

A figura do bandoleiro é sempre atual, uma vez que sempre se pode estabelecer um paralelo entre os criminosos do passado e os do presente – ele faz parte de toda e qualquer sociedade e em qualquer época, representando, a grosso modo, os desajustes sócio-econômicos e a "desordem social". Cabeleira conseguiu grande notoriedade pelos grandes crimes cometidos por ele, o pai e seu bando, mas, ao que parece, "não estava destinado a ser o que foi", afirma o narrador. Principalmente pela particularidade de sua história, que vem sendo reafirmada pelo folclore e pela memória popular, mesmo nos dias de hoje, em que seu nome figura obrigatoriamente nos livros sobre lendas e figuras daqueles tempos e desta porção setentrional do país, tão particular em suas tradições e sua cultura. Franklin Távora recria a história aparentemente incomum de um malfeitor que, segundo as vozes que carregam esses entes marcantes no tempo, não nasceu para ser bandido. Poderia ter sido uma espécie de "Cid ou Hobin Hood pernambucano" (TÁVORA, 2003: 25), não fosse o fato de estar inserido em um ambiente maculado. Sob esta concepção, a questão da influência é bastante marcada nesta narrativa, pois José Gomes passa a fruir de uma espécie de significação emblemática – de certa forma, nele são condensadas todas as mazelas e frustrações capazes de corromper ou aniquilar o homem, seja por razões econômicas, educacionais, psicológicas ou racionais. Por outro lado, Cabeleira não está isento da possibilidade de redenção, servindo como exemplo de que a marginalidade pode ser algo transitório se for repreendida por fatores favoráveis que

proporcionem a transformação do indivíduo. O surgimento deste tipo de desviado social tem suas origens apontadas principalmente na questão da influência e de seu largo alcance.

Embora haja um destaque do embate entre o bem e o mal, plasmados na questão da influência, do meio e da índole, buscando como resultado o intuito de forjar uma redenção, a narrativa não começa por traçar de maneira sincrônica a história do cangaceiro. José Gomes tem dois pólos em seu universo: a figura benéfica e virtuosa da mãe e da amiguinha de infância e, do outro lado, toda a carga negativa representada pela figura paterna. Entretanto, estas questões não são apresentadas logo de início para o leitor. Uma vez que Távora baseia sua história na idéia de "redenção", sendo assim, o natural seria "começar do começo". Natural, mas talvez não tão coerente para os propósitos do autor e não mais interessante. Então, não é pela infância do protagonista que a narrativa começa, o que influencia diretamente na "receptividade" da personagem pelo leitor. A primeira peripécia a ser narrada é a de um assalto, quando o protagonista já é bastante famoso e temido. Logo, Távora trabalha uma forma de aceitação e recusa do leitor de modo inverso: primeiro apresenta o bandido cruel, depois faz um retrocesso no tempo e conduz o leitor até a infância do rapaz, apresentando a verdadeira origem dos problemas de José Gomes. A narrativa é iniciada com o que pode ser considerado claramente como o objetivo central do livro:

> Merece-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos de gratidão da pátria pelos nobres feitos com que a magnificaram, alguns *vultos infelizes*, em que hoje veneraríamos talvez *modelos de altas e varonis virtudes,* se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açoites das gerações e algozes de si mesmos. (TÁVORA, 2003: 25, grifos nossos)

De tal modo, o narrador começa destacando e advertindo que não só de benfeitores é feita a história (que nela figuram glorificados), mas igualmente o inverso tem suma importância, ou seja, tanto os "modelos" históricos, que se fixam sem mácula por sua bravura e liderança, como seus desvios, "seus vultos infelizes", que não possuem o brilho da mesma estrela destes heróis devido a atos indignos, compõem o tecido da história. Isto porque ambos levam a refletir sobre as implicações resultantes da tenacidade de seus atos e sobre o que provocam de bom e ruim como resultado, ao longo do tempo – qual o legado que um ou outro transfere para o futuro e qual o seu valor. Relacionar a relevância do papel de determinadas personalidades históricas a "circunstâncias de tempo e lugar", ao poder do meio como grande benfeitor ou vilão no desempenho do papel da figura histórica é a proposta que inicia *O*

Cabeleira e permeia todo o seu percurso pela narrativa. Estes fatores de tempo, lugar, influência etc., são decisivos numa atuação histórica inserida dentro ou fora do acontecimento, e, por conseguinte, podem mesmo decidir o destino de uma nação – na mesma medida, pode-se considerar a atuação de heróis ou vilões. Aliás, até a inserção de um bandido no âmbito ficcional pelo viés da redenção pode ser interpretada como questionamento da validade maniqueísta destas concepções, ou seja, quem é realmente vilão ou herói na história, se tal diferenciação é permanente. É nesta idéia que está fundada a reconstrução de Cabeleira.

A inserção do marginal e da focalização no povo, especialmente neste romance, de antemão mostra que Távora desvia-se do principal aspecto da perspectiva histórica (e literária) tradicional, cuja visão partia do "centro", desviando-se da visão dos grupos de poder. Além disso, é preciso relembrar que o modo pelo qual o autor concebeu sua "Literatura do Norte" e o propósito no qual está inserida também quebram tal visão, já que seu compromisso é apresentar culturas, literaturas, histórias que eram consideradas periféricas e/ou menores, mesmo para a época. Posicionando-se dessa forma, acaba por expressar que "a partir do centro, é impossível abarcar com o olhar uma sociedade inteira e escrever sua história de outro modo", esclarecendo, a partir da re-invenção e do re-contar do percurso da vida de Cabeleira, que "a compreensão brota da diferença" (SCHMITT, 2005: 351). Uma intensa mudança de perspectiva, que nega o etnocentrismo, porquanto "o interesse dos historiadores pelas margens deve-se ainda mais, sem dúvida, à evolução de sua própria sociedade" (SCHIMTT, 2005: 353). Com esta premissa, evidencia-se, ainda na esteira de Jean-Claude Schimtt, que

> já no século XIX e no início do século XX alguns historiadores debruçavam-se sobre os vagabundos e os criminosos do passado: eles sofriam a dupla inspiração de uma tradição literária com viva inclinação pelo exotismo social – essa tradição remonta ao Renascimento, tendo os românticos lhe dado nova vida – e estudos jurídicos e estatísticos sobre a criminalidade contemporânea. (2005: 353).

Todos esses efeitos influenciaram do mesmo modo a literatura e a arte. A figura histórica de Cabeleira é fincada pelos efeitos devastadores que provocou, e é resgatada de modo a ganhar uma conotação "exemplar", porém, diferente do *herói* histórico – este exemplo deve ser entendido como aquele que serve de aviso, de recalque. Não apenas isto: embora possa parecer que o texto trate de um caso de banditismo particular, é desnudada a crise social que marcou a região. Sendo assim, o herói e o bandido são colocados no mesmo patamar, de modo a nivelar a importância de sua existência e de suas influências, atribuindo-lhes um outro sentido. Veja-se o que afirma Amado Alonso a este respeito:

> Na história, entendida como a ação de homens individuais, se manifesta as forças criadoras do homem naquilo que têm de permanente. E quanto mais singular é a cadeia de ações e mais extrema a personalidade de seu ator ou de seus atores, mais exemplarmente podem ser encarnadas em ambos as forças humanas universais de perpétua atualidade. (1989: 4)[3]

Ou seja: os feitos de certos homens favorecem a criação poética se suas vidas são plenas de um sentido particular, que impõe uma reflexão valiosa, como um ato vivo, envolvendo o afetivo (subjetivo) e o concreto (a cultura, o tempo e o lugar). Também porque, tanto no caso do "herói histórico" como do seu "avesso", o efeito está tanto na influência de seus atos sobre a história, de modo a transformá-la, como na transformação que se opera naquele que propicia mudanças.

Este último aspecto tem um destaque especial em *O Cabeleira*: "São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição, que no-los legou, antes como límpido *espelho*, que como tenebrosa notícia do passado" (TÁVORA, 2003: 90, grifo nosso). O modo de interpretar do romancista, que acaba criando uma outra versão para alguns aspectos da história oficial de José Gomes, sem, contudo, descartar suas principais características, acaba por desvinculá-lo do peso e da frieza da visão histórica documental, positivista (especialmente a do século XIX), que tende à descrição "irrefutável", e, como já foi mencionado, nega, silencia ou persegue. Assim sendo, as características presentes em *O Cabeleira* são contrárias à idéia desse discurso histórico que não comporta, como no discurso literário, os signos do eu.

Como o sentido é moralizante, esse destinatário, o leitor, é claramente evidenciado, pois a história se propõe como lição a ser seguida. Pode-se usar, em outra acepção, o raciocínio de Gaëtan Picon, ao questionar: "a historicidade é somente o caráter daquilo que sucedeu? Não será, melhor, o caráter daquilo que, de certa maneira, não cessa de ocorrer? O presente chama de histórico tudo quanto tem um lugar no passado. Mas somente aquilo que mantém um sentido para o nosso presente tem um lugar no passado" (1970: 159-160).

Fica claro que o olhar do ficcionista se volta para um tempo histórico não estático, possuidor de uma significação ampla que se estende em seu *decorrer* contínuo, sucessivo, porque estabelece uma sintonia com o presente. Essa propriedade rompe com a visão conceitual

[3] En la historia, entendida como un hacer de hombres individuales, se manifestan las fuerzas creadores del hombre en lo que tienen de permanente. Y cuanto más singular es la cadena de acciones y más extremada la personalidad de su actor o de sus actores, más ejemplarmente pueden encarnarse en ellas y en ellos las fuerzas humanas universales de perpetua actualidad.(a tradução para o português é nossa)

da história estritamente documental atribuída às obras, visão que encara o tempo como um quadro onde a imagem é o recorte individual no qual se congela parte de uma figura, deixando-a suspensa de todo o resto da paisagem que não está no quadro, mas que deveria estar subentendida na totalidade. Este tempo (tanto histórico quanto ficcional) é trabalhado no ritmo do vai e vem, pois, do mesmo modo que não se segue rigorosamente cíclico, também não se limita apenas à época narrada – usando a expressão de Michel de Certeau, "enquanto falam *da* história estão sempre situados *na* história." (2006: 32)

Sendo assim, levando-se em consideração que o principal eixo da narrativa está focado numa *tese*, é curioso que o texto se perfile de modo peculiar, uma vez que não começa pela infância do protagonista. Destaca de modo simbólico o indivíduo já corrompido, cruel e sanguinário, sem a menor possibilidade de recuperação. A advertência sobre aquele que deixa seu mau exemplo é feita porque a idéia do cangaceiro ter sido corrompido transforma-se numa preparação para o leitor. José Gomes é apresentado de forma a chocá-lo, e a primeira cena do livro, que termina com o assassinato de duas crianças, é eficaz neste sentido. Só depois essa imagem vai sendo quebrada (ou pelo menos existe a tentativa de fazê-lo) proporcionando ao leitor a reflexão – e se possível a compaixão, como certamente queria o escritor. O narrador conduz a história a partir da idéia enfática de que "*pela sua organização*, *pelos seus predicados naturais*, o Cabeleira não estava destinado a ser o que foi, nós o repetimos" (TÁVORA, 2003: 53, grifo nosso), reforçando, perante ao leitor, a tese do corrompimento, a desnaturalização : "alguns vultos infelizes, em que hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se circunstâncias de tempo e lugar [...]., não pudessem desnaturar os homens" (idem, ibidem: 25).

Assim, no início da narrativa o narrador explica por que, com tantos heróis com seus nobres feitos geralmente tão providenciais e benéficos para a posteridade, Távora prefere justamente contar a história de um criminoso. Tal escolha também acaba problematizando e rompendo a dualidade mocinho/bandido, plasmando-a em uma só personagem, misturando e relativizando seu significado, porque também coloca em questão o que é ser herói e o que é ser seu avesso. Nivela freqüentemente a importância e o significado histórico de ambos, estabelecendo paradoxos de forma a analisar conflitos individuais e subjetivos. Em *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*, são apresentadas duas faces em uma só personagem – e o modo como esta duplicidade é cunhada talvez seja o mais importante para o romancista. Aí se encontra um enriquecimento da questão da influência, de forma a não cercear a chance de mudança e a não atribuir unicamente a fatores externos as problemáticas que cercam e formam

as personagens. Tais questões também vêm amparadas pelo valor da influência familiar e a chance de recuperação através da educação e, de certo modo, da religiosidade.

O resultado de tudo isso é uma profunda crença no indivíduo, inclusive, neste caso, como agente histórico capaz de servir de exemplo e reflexão. Esse *parti pris* em favor de José Gomes e de Lourenço, e de todo o universo que cerca suas figuras, se aproxima muito da visão de Michelet, tal como é entrevista por Elias Thomé Saliba: "enigmático ou inacessível, algoz ou vítima, messias ou mártir, eis aí o *povo*" (1991: 61), em função do qual estas personagens também atuam como representação particular. Tal como todos os utópicos românticos, Távora destaca a seu modo "as massas populares, a grande legião dos deserdados", diagnosticando com veemência, a "ausência de solidariedade, [e a] quebra profunda de todos os laços de sociabilidade" (idem, ibidem).

Neste sentido, torna-se interessante a comparação entre o papel do herói, que deixa os exemplos de seus grandes feitos, e o do bandido que deixa um exemplo mais amplo: o de sua degradação e suas conseqüências – neste caso, a ampliação resulta da pela redenção como agente propiciador do resgate. É importante pensar que o heroísmo se pauta basicamente por capacidades e atitudes geralmente acima da média, e por isso os que são dotados desta "estrela" não são muitos. Já o seu contrário se pauta por capacidades e atitudes abaixo da média, mas está de alguma forma mais próximo do indivíduo, por ter suas influências distribuídas perigosamente em maior grau de amplitude. Nestes romances, nos dois exemplos (José Gomes e Lourenço), a grandeza humana não deixa de ser sublinhada, porque está inerente em cada caso, declarada em um, forjada, construída em outro; do contrário, a significação emblemática não seria possível. Por esse motivo, o marginal é o termômetro direto dos problemas sócio-políticos, uma vez que escapa a todas as estruturas de integração, podendo mesmo formar uma contra-sociedade, como observa Jean-Claude Schmitt (2005: 377) – o que, aliás, é notório atualmente.

É bem verdade que as mesmas agruras que constroem o bandido fazem surgir o herói, porém, geralmente em menor proporção em relação ao primeiro; pois depende de um esforço de convicções. Nas três narrativas, a linha que separa os atos e os instintos de bravura dos de vilania, ao mesmo tempo em que é bem demarcada, é igualmente bastante tênue. As personagens envolvidas no universo dos protagonistas não possuem um meio-termo em seu caráter: as "bondosas" o são plenamente, e as que são ruins formam o outro pólo. Mas em José Gomes e Lourenço essa distinção se dilui, visto que ambos condensam os dois extremos, especialmente no caso do primeiro, que é mesmo a maior representação e a personificação do caos social. Estes fatores são importantes, visto que Franklin Távora acaba fugindo de

paradigmas já fossilizados: embora não se desvencilhe do molde, o herói romântico, de bom caráter, passa a ser refutado inicialmente, ainda que no desfecho da história exista uma aproximação do bandido neste sentido. Isto ocorre principalmente porque os protagonistas que dão nome aos romances vivem também um conflito individual entre a bondade e a maldade. De qualquer forma, o "herói" tavoreano deixa de ser modelo para ser *modelado*. Deixa de servir de modelo para servir de exemplo – em *O Cabeleira* esta interpretação pode ser tomada negativamente, mas também contém um lado bastante positivo ao sugerir que todo indivíduo é passível de ser recuperado, não importando o quanto tenha decaído. Idéia difícil de ser aceita, ainda mais em se tratando de um sicário: daí o desafio do romance para o leitor e para o crítico.

Desse modo, a reinterpretarão histórica da vida de José Gomes parte de uma visão *mistificadora*, em direção contrária, questionando a legitimidade de alguns elementos que o discurso histórico-documental fixou. Como apontou José Honório Rodrigues há trinta anos atrás, sendo adequadas aqui suas observações, "o banditismo social, que é parte importante da história popular, inexist[ia] nas histórias gerais e não [era] ainda objeto de pesquisas e análises mais profundas." (1976: 145). Franklin Távora instala a problemática entre nós pela primeira vez devido à perspectiva diferenciada e humana, como é possível verificar logo nas primeiras linhas do romance, quando afirma que "merece-nos particular meditação [...] alguns vultos infelizes [...] açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos" (TÁVORA, 2003: 25). Ao mesmo tempo, não partilha da visão histórica conservadora, que "não tem predisposição para teorizar, nem alimenta utopias" já que "está sempre, em sua estrutura, em completa harmonia com a realidade que ela dirige", guardando a idéia de que "não é para progredir que ela dirige a mudança, mas para continuar a manter o controle prático das coisas e da sociedade." (RODRIGUES, 1976: 149-150). Por isso, descortina o que a sociedade pretensiosamente idealizada tratou de ignorar ou esconder. Ao invés de a criação aparecer como um simples acordo com *o que* passou, preocupa-se com o *como* e *por que* se passou. Assim se reconstrói a trajetória da personagem que justifica sua conduta e revela outra interpretação dos fatos, modificando o sentido canônico da história, o que, repetimos, já começa no ato de focalizar os marginais. Isto de antemão se configura como inovador, já que é uma característica que passa a ser mais integrada à prosa do século XX.

História e tradição popular

Durante a narrativa, vão sendo acionados alguns dados que remetem à vida da personagem central e formam os elementos que procuram instituir o tom de verossimilhança dos fatos, sendo auxiliares na reconstrução e reinterpretarão de sua história. Dentre eles destacam-se principalmente as trovas do cancioneiro popular e algumas influências presentes no folclore, no qual figura a presença do Cabeleira, sobretudo em livros que tratam das lendas tradicionais nordestinas. Além disso, numa espécie de posfácio do livro, estão presentes diversas referências históricas, com explicações, excertos de "documentos": "a parte propriamente histórica foi escrita de acordo com a seguinte passagem das *Memórias históricas da província de Pernambuco*, por Fernandez Gama" (TÁVORA, 2003: 172), revelando desde pegadas do seu processo de composição – a base histórica; um pequeno vocabulário etc., até planos de próximos projetos literários: "fico concluindo – *O Matuto* –, segundo livro da série. Provavelmente só o receberás em março ou abril do próximo futuro" (TÁVORA, 2003:180), atestando, como sempre, o caráter programático no qual inseriu as composições nas quais este estudo se detém.

Desta modo, são explicitados os subsídios dos quais o autor se serviu para compor a história, ou seja, a natureza dos vestígios que possibilitaram o retrocesso no tempo e a elaboração imaginária. Considerando que "em todo gênero existe uma dimensão ideológica"[4] (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003: 37) e que, de acordo com esta idéia, "o romance histórico evidencia-se na medida em que se apresenta como escrita de textos prévios"[5] (idem, ibidem), o autor escolhe e organiza textos que o auxiliam na inventividade, no modo como resgata e reconstrói a história de Cabeleira. Se de um lado, "um primeiro tipo de história interroga sobre o que é pensável e sobre as condições de compreensão", e, por conseguinte, "examina sua capacidade de tornar pensáveis os documentos de que o historiador faz um inventário" (CERTEAU, 2006: 46), Távora, por sua vez, procura apreender estas fontes tecendo a narração ficcional por meio da estratégia indiciária (FIGUEIREDO, 2003: 137-139), construindo outro tipo de significação. O acesso ao passado é totalmente condicionado pela textualidade, e sua expressão, tanto histórica, quanto literária, subentende a mesma relação.

Esses textos, contudo, não são totalmente homogêneos. Entre o folclore presente na narrativa e os dados documentais, existe um diferencial que influencia no tratamento dado à história do bandido. O folclore proporciona outra leitura, da qual se serve a narrativa de Távora,

[4] "en todo genero existe una dimensión ideológica" .
[5] "en la novela histórica se hace muy patente en la medida en que se presenta como una escritura de textos prévios" (a tradução para o português é nossa).

e com a qual se familiariza em muitos aspectos. Na versão folclórica, José Gomes, apesar do destaque constante a suas crueldades, na maioria das vezes figura como uma espécie de herói legendário. Em certos momentos, ele é destacado não exatamente como um bandido, pois é envolto por uma aura que fascina e aterroriza ao mesmo tempo. Cabeleira vigora quase como um símbolo de valentia, aspecto tido como primordial para o sertanejo daqueles tempos, e que vem a ser reiterado em narrativas roseanas, por exemplo. Por isso, o cangaço foi tido até certo tempo como característica espetacular, parte do exotismo regional atribuído à história e à cultura do Norte, e neste sentido Cabeleira não é uma exceção. Anjo caído, também é representado como um vilão arrependido, que tenta justificar seus atos pela má influência:

Quem tiver seu filho
Dê-lhe educação;
Ao depois não tenha
Dor no coração

Adeus, minha mãe,
Ide por mim rezar,
Que lá no outro mundo
Eu irei penar.
(DANTAS, 1963: 76)

Traço marcante neste romance, a personagem é vista como vítima da ausência de meios corretos que lhe proporcionassem a oportunidade de se desenvolver enquanto ser humano. Não só na esfera social, mas, possivelmente, acima de tudo na esfera familiar. A personagem carrega o papel exemplar dentro e fora da ficção.

O Cabeleira, em sua versão folclórica, também apresenta o traço de um homem que, embora tenha sido cruel, foi um rebelde, o antagonista do "bom matuto" – entenda-se com isso o personagem resignado, muito honesto e trabalhador, forte, também servil e pacífico; portanto, a idéia é de contraste. Em *O Matuto* e *Lourenço* a representação deste matuto comporta igualmente essas feições, porém a que prevalece é a bravura, a persistência. Num tempo em que poucos se atreviam a ter qualquer atitude que de alguma forma contestasse os mecanismos de exclusão social a que o sertanejo/nordestino era impelido, os que quebravam normas quase sempre figuram no folclore nordestino com a insígnia da valentia, da independência e da insubordinação – a contra-ordem, a contra-sociedade. Tais traços são tidos algumas vezes como positivos e tomados como inspiração e/ou símbolo de uma ordem duramente combatida ou contestada (a dos senhores-de-engenho e outras oligarquias, a política de exploração da então

metrópole portuguesa, por exemplo), de forma bastante diferente dos dois romances que sucedem o que vem sendo analisado.

A instauração da "desordem", que os criminosos causavam, desafiando a minoria que instaurava e manipulava essa "ordem", fazia com que os pobres tivessem certo orgulho de seus criminosos. Eis o recado dado: se os nortistas eram vítimas dos criminosos, tampouco deixavam também de ser vítimas de suas oligarquias: "O Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo da revolta do pobre, no medo da perda de poder para a 'turba de facínoras que emprestavam a região'" e, desde então, a "descrição das 'misérias e horrores do flagelo' tenta compor a imagem de uma região" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2006: 59-71). Por isso, tanto o fenômeno do cangaço quanto o do messianismo, lidos ou tomados pejorativamente ou não, tanto por nortistas, quanto por sulistas, transformam-se, igualmente, em argumento para a modernização do Norte. Tendo em vista os problemas e as discussões que envolviam a região cada vez mais numa situação excludente, periférica, todas essas questões são cruciais em *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*.

O destaque que Távora concede às pessoas comuns são exemplos que, na fala do narrador, expressam a dualidade entre, de um lado, a honra e a bravura do sertanejo, e, de outro, a sua resistência. Exemplos disso são Liberato e Matias, Florinda e a própria Luisinha. As poucas personagens que cruzam o caminho de Cabeleira resolvendo enfrentá-lo são marcadas pela coragem e pela inquietação que levam aqueles que se revoltam contra a tirania do bandido a desafiá-lo, como no caso de Gabriel, Liberato e seus filhos, além das respectivas esposas. Aqueles acabam morrendo no confronto, ao tentar impedir o roubo de suas posses e vingar seus mortos; estas preferem morrer queimadas a serem levadas pelo bando do Cabeleira. Todos eles tentam estabelecer a ordem, não se render, não se resignar – é mais que a reação contra um "simples" criminoso, é a reação contra as várias agruras pelas quais passa o sertanejo, e que são representadas pelo banditismo.

Neste âmbito existe um aspecto paradoxal, mas que resulta numa inversão no mínimo curiosa: embora os *matutos e sertanejos*, portanto os mais humildes, que atravessam o caminho do Cabeleira nutram-lhe ódio e sejam os responsáveis diretos pela sua captura, depois que ele é preso, um soldado e a esposa do capitão responsável por comandar a captura do bandido exprimem compaixão por Cabeleira. Ao contrário do que se espera, até mesmo o próprio capitão se compadece. Isto pode ser interpretado como a estratégia de "humanizar" a sisudez e a isenção da "justiça", figurando como uma maneira de reforçar a absolvição de José Gomes e, por conseguinte, a redenção da personagem . Eis mais um modo de "dilatar" o relato documental: mesmo utilizando-se favoravelmente de seu conteúdo, não deixa de desintegrar seu

status ontológico. Segundo a carta de um amigo arquivista (e daí a confiabilidade factual, pois passa a ser a voz documental), a cena seria verdadeira:

> Tocava viola com muito gosto, e a esta circunstância ia devendo ser solto, a pedido da mulher do capitão-mor, a qual, tendo ouvido o preso tocar, ficara com pena dele. Esta pena aumentou quando o Cabeleira lhe rogou com *voz cândida,* segundo me diz o meu informante, pessoa acima de toda exceção, e ainda parente daquele capitão-mor, que mandasse afrouxar-lhe as cordas. Foi atendida a súplica, e então aproveitou-se ele da ocasião para mostrar a sua grande habilidade de tocar o instrumento. (TÁVORA, 2003: 174, grifo do autor).

Porém, para garantir a coerência das cenas que reinventa na narrativa e a repentina e estranha compaixão, o escritor ancora-se no folclore e na tradição popular, para os quais dá total preferência, procurando legitimar sua versão dos fatos: "segundo as tradições mais correntes e autorizadas, o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo." (TÁVORA, 2003: 52). Esta ancoragem na tradição popular pode ser considerada, segundo a definição de Aínsa (1991: 82), a incorporação, pela ficção, do imaginário individual e coletivo do passado. É utilizada, desta forma, uma técnica que tende a reforçar a veracidade do relato, validando o discurso. Esse imaginário é eleito como o postulado que demonstra a coerência, a pertinência e a necessidade da versão imaginada estabelecendo conexão entre o pretérito e o atual, verdade e lenda, história e ficção, visto que "o romance histórico se desenvolve entre a investigação histórica e a criação literária, entre a arqueologia e a ficção, ainda que com diferentes graus de inter-relação encaminhe-se para uma ficção subordinada à história" (INGELMO E CARTELLE, 1994: 41)"[6]. A escrita da história, ao reunir e excluir o material utilizado, formula sua hipótese fictícia escolhendo determinados textos para legitimar interpretações ficcionais da história. Nesta escolha é determinado o critério temático, seu objeto literário e, neste caso ainda, a argumentação declarada: "O mais evidente e o que mais chama a atenção do leitor é o critério temático, ao mesmo tempo em que a finalidade ou a intenção com que se escreve o romance"[7] (idem, ibidem).

É claro que, tendo em vista os ideais do escritor, a tradição popular não consta apenas como respaldo para o traçado da história, mas é uma forma de tornar valorizados e conhecidos esses legados da região, transformando-os em postulado. Este intuito manifesta-se várias vezes

[6] "la novela histórica se mueve entre la investigación histórica y la creación literaria, entre la arqueologia y la ficción, aunque con distintos grados de interrelación se tienda a una ficción subordinada a la história."

[7] "el más evidente y el que más llama atención del lector es el critério temático, a la vez que la finalidad o intención con la que se escribe la novela" (a tradução para o português é nossa).

na narrativa: “com a simplicidade irrepreensível que é o primeiro ornamento das concepções do espírito popular, habilitam-nos esses trovadores a ajuizarmos do famoso valentão” (TÁVORA, 2003: 26). O tratamento, a confiança e o privilégio atribuídos a essas marcas culturais comprovam que, “como um vasto conglomerado geocultural”, a região “era vista, sobretudo, como manifestação inconsciente e espontânea do ‘gênio’ ou ‘espírito popular’; todas as manifestações históricas seriam, assim, portadoras privilegiadas de destinos insondáveis e vastos objetivos” (SALIBA, 1991: 57). Esse papel da voz sertaneja, que ia preservando e disseminando a cultura e a história regional, é firmemente destacado em *O Cabeleira,* também porque representa a voz do povo, maior legado da nação, guardiã do passado, assim considerada pelo autor. Além disso, estas características estão atadas igualmente por uma finalidade didático-moralizante, já que, dos dados que dão notícia sobre a vida do Cabeleira, reitera-se o privilégio dado a estes tipos de corpus folclóricos, originários da tradição popular oral e escrita:

Em *O Cabeleira* o folclore serve como meio auxiliar na reconstrução histórica porque, ao contrário dos documentos, guarda a *autoridade popular* da visão dos acontecimentos. Juntamente com a fidelidade dos dados oficiais e sua cientificidade, o folclore entra como *a voz histórica do povo*, registro histórico informal considerado tão ou mais confiável que o primeiro devido à interpretação e à assimilação diferenciada destes fatos. Este tipo de “registro” é utilizado sempre de forma comprovadora. Por exemplo, no décimo sexto capítulo, é narrado o cerco do bandido no canavial: “cedo seus olhos reconheceram que uma linha compacta de soldados cercava todo o canavial, donde não poderia sair um rato contra a vontade deles” (TÁVORA, 2003: 153-154). O trecho é seguido de uma trova em nota de rodapé, utilizada como ilustração e comprovação do ocorrido na cena:

> A trova popular diz:
>
> “Meu pai me chamou:
> – Zé Gomes, vem cá;
> Como tens passado
> No canavial?”
>
> – “Mortinho de fome,
> – Sequinho de sede,
> – me sustentava
> – Em caninhas verdes.”
>
> “Vem cá, José Gomes,
> – Anda me contar
> – Como te prenderam
> – No canavial.”

– "Eu me vi cercado
– De cabos, tenentes,
– Cada pé de cana
– Era um pé de gente."
(TÁVORA, 2003: 154)

Este recurso de utilizar o folclore como apoio, citação e captação do passado e da história sob perspectiva comprovadora acontece desta forma diversas vezes durante a narrativa. Atribuir tal confiança, de alguma forma, sempre eleva a ficção duplamente em detrimento da história, reduzindo-a enquanto molde padronizado. Faz do folclore, tipo de textos oriundos não somente da reprodução de fatos acontecidos, mas prioritariamente do *imaginário* popular, portanto de base ficcional, a pedra de toque para a criação romanesca. Sua utilização legitima incontestavelmente a natureza artística do romance, não *apenas* documental, como quer parte da crítica. O hibridismo característico do romance histórico, como técnica narrativa, é ampliado, imbricando os elementos históricos e ficcionais.

Reconstruindo um facínora: o pacto de leitura defensivo e as marcas de persuasão

O narrador tavoreano traz a experiência do que ouviu na tradição popular, na observação da vivência sertaneja, de suas andanças e soma tudo isso com a pesquisa histórica. Fazendo uma releitura da teoria de Walter Benjamim, nota-se que este narrador é dotado de determinado senso prático, pois possui uma dimensão e uma visão utilitária, escorada no intento de moralizar, uma vez que seu valor utilitário pode "consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos" (1985: 200). Isto pode ser observado em várias passagens:

> 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 combate, sem tréguas, José, o filho sem sorte que estava fadado a legar à posteridade um eloqüente *exemplo para provar que sem educação e sem moralidade é impossível a família*...
> [...]
> é que as tradições do crime são menos duradouras que as da virtude. Há nisto uma lei salutar da providencia. (TÁVORA, 2003: 53-54, 61, grifo nosso).

O papel moralizador e informativo do narrador estende-se para praticamente todas as composições tavoreanas, umas vezes explicitadas, outras vezes mascaradas através da tentativa de manter uma aparente isenção. A honra, a importância dada ao trabalho, o heroísmo, entre outras virtudes sublinhadas em algumas personagens, não só as valorizam como estão presentes na visão de mundo de quem narra. Seus comentários explicitam seus princípios morais, evidenciados não só neste significado, mas no desígnio mesmo da narrativa de firmar juízo baseado na concepção naturalista, na insistente afirmação de que "pela sua organização, pelos seus predicados naturais, o Cabeleira não estava destinado a ser o que foi" (TÁVORA, 2003: 53). Portanto, é possível constatar que "De modo geral, estes dois aspectos [*o papel moralizante e informativo*] do romance histórico latino do século XIX se integram naquilo que poderíamos denominar por tendência pedagógica, por um lado, e afã moralizante, por outro"[8]. (CARTELLE E INGELMO, 1994: 19-20). O narrador é o responsável por veicular a versão da vida do cangaceiro sob a perspectiva modelar, por transmitir a tendência pedagógica que vê a história como uma lição da qual se deve sempre tirar um exemplo que oriente as ações do presente e do futuro.

O leitor se depara com um "pacto de negociação" no processo de leitura, onde o narrador vai manipulando e orientando suas expectativas, pacto este que tende, ainda que medianamente, a fazer uma torção da história (não no sentido pós-moderno), em favor de uma versão que explica os fatos, em prol do favorecimento da personagem, explicando e justificando suas atitudes. O leitor é colocado em foco devido à tentativa existente no romance de convencê-lo sobre os reais motivos que levaram o protagonista a se transformar num bandido, por meio de um texto literário no qual a argumentação não está ausente. Um pacto de leitura é traçado, o que se torna estratégia comum ao gênero. Como no romance histórico tradicional, o leitor não participa do jogo ficcional, é um espectador que passa a ser persuadido de que a história que está sendo lida aconteceu, ou seja, não é participativo como nos romances moderno e pós-moderno, que primam por enleá-lo em diversos jogos narrativos, inserindo-o portanto no processo ficcional.

O leitor tavoreano vê tudo no quadro estabelecido pela narrativa e seus subsídios, conjugados de modo a acender nele a reflexão profunda e a simpatia por José Gomes. Semelhante objetivo é um desafio a ser atingido, afinal, o romance discorre sobre a vida de um bandido. Consciente de tal empreitada, Távora faz com que o narrador lance mão de todos os artifícios possíveis para persuadir. É estabelecida uma relação de proximidade com o leitor, que

[8] "a nivel más general estos dos aspectos de la novela histórica latina del s. XIX se integran en lo que podíamos denominar tendencia pedagógica, por un lado, y afán moralizante por outro." (a tradução para o português é nossa).

é denominado de "meu amigo" na carta-prefácio e no posfácio. Neste sentido, de certo modo, há uma tentativa de fazer com que o leitor identifique os elementos da história do bandido em seu presente, por isso, é evocado durante a exposição ficcional, quando o narrador se justifica junto a ele. De tal forma que, nesta obra, talvez mais do que nas outras, a problemática entre a sanção histórica e a literária é demonstrável pela insistência em fazer crível o aquilo que está sendo contado, através da relação de verossimilhança, tornando válida a versão ficcional, possuidora do poder de indagar e explicar a história.

Franklin Távora utiliza vários elementos da narrativa historiográfica nos interstícios do texto. Elementos paratextuais, objetivo artístico evidenciado em prefácios, referências, etc. são ainda um exemplo disso, confirmando que os autores de narrativas histórico-ficcionais "mostraram desde o princípio uma clara consciência genérica, que os levava a explicitar as suas intenções, a matizar a sua posição na série genérica e a conformar um *leitor implícito* que guiasse a conduta interpretativa do leitor real"[9] (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003: 169, grifo nosso). Esta característica fica clara na intencionalidade exposta diretamente ao "leitor benévolo", de quem se espera que se solidarize com a história de Cabeleira, originária de dados submetidos ao império da ficção sob a linha reinterpretativa. O narrador cuida de situa -lo temporalmente através de sua visão e exposição privilegiada e exclusivista, e dele se diferencia pelo seu conhecimento histórico. A consciência genérica está indicada no prefácio: "no *Cabeleira* ofereço-te um tímido *ensaio do romance histórico*, segundo eu entendo este gênero de literatura" (TÁVORA, 2003:22). Aqui o autor expressa o modo como enxergava sua composição, consciente de que estava se embrenhando em uma nova categoria ficcional em tempo e seu contexto.

A temporalidade narrativa é um pouco complexa, com relação aos eventos tidos como históricos. A ação ocorre nos idos do século XVIII, sendo que os acontecimentos começam no ano de 1773 e terminam em 1776: "A vila estava em festa. Foi no primeiro domingo de dezembro de 1773"; "Nem é de admirar que tais fossem as condições da cadeia pública daquela vila em 1776" (TÁVORA, 2003: 28,159). Não é tão fácil situar o tempo exato em que ocorre a ação, principalmente porque não é narrada de maneira rigorosamente linear. O texto começa por um assalto protagonizado por Cabeleira e seu bando, volta para a infância e retorna à vida adulta da personagem. Algumas informações, como dados históricos extras, embora excedam no romance algumas vezes, comprovam irrepreensivelmente tanto o domínio das informações

[9] "mostraron desde el princípio una clara consciência genérica, que les llevaba a hacer explicítas sus intenciones, a matizar su posición en la serie genérica y a conformar un lector implicito que guiase la conducta interpretativa del lector real." (a tradução para o português é nossa).

históricas, quanto a ponte estabelecida com o presente, características constatáveis no trecho a seguir:

> Uma tarde Luisinha foi buscar água no rio Tapacurá, que banha a cidade de Vitória, então povoação de Santo Antão, à qual pertencia Glória de Goiatá donde era natural o Cabeleira. Santo Antão *distingue-se na história pernambucana* pela circunstância de lhe estar próximo ao monte das Tabocas, no qual se verificou em 3 de agosto de 1645 a *batalha que iniciou a insurreição portuguesa* contra o domínio holandês [...]. Em comemoração, uma lei provincial de 6 de maio de 1843 erigiu a antiga povoação em cidade a que chamou da *Vitória* como acima se vê.
> [...]
> Pau-d'Alho fazia então parte da freguesia de Iguaraçu, da qual foi desmembrada em 1799 para ser elevada a freguesia por proposta do visitador Joaquim Saldanha Marinho, nome que traz *hoje* com invejável brilho um dos maiores espíritos que conta o *Brasil moderno*. Passou a vila por alvará de 27 de julho de 1811, e a comarca pela lei provincial de 5 maio de 1840. (TÁVORA, 2003: 65, 147, grifos nossos)

É preciso mencionar que dois ou três trechos como estes tornam claro o domínio histórico, mas tendem a confundir o leitor devido à inserção de muitas datas e informações históricas de caráter burocrático – quando determinada cidade mudou de nome, a data da lei etc. Se olhado por outro prisma, trechos como este remetem mais à história documental, pois, na ficção, tais informações são praticamente irrelevantes. Em todo caso, ficam notórios a preocupação e o compromisso histórico, além do invejável conhecimento e domínio das menores transformações sofridas pela região.

De modo geral, o narrador cita alguns acontecimentos e personalidades de época, que vão desde o século XVII até o XIX. Deste modo, exibe as marcas do presente do enunciado, de tempos mais remotos e de uma postura cuidadosa em relação à história da região. Tais indícios ("hoje", "Brasil moderno") representam o posicionamento do narrador como simultâneo ao momento da enunciação, exprimindo atualidade. De tal modo, temporalmente, o narrador se situa o mais próximo possível do leitor, a fim de conseguir a sua visão solidária e a sua aceitação, para melhor persuadi-lo.

Franklin Távora julgava que nos outros escritos cujas temáticas literárias estavam relacionadas à região, a elevação da natureza vinha de um cenário apenas idealizado, e não observado, notadamente como já foi visto em Alencar. Assim, a presença de um ideal, o anseio pelo progresso e a necessidade de atrair olhares para a região entram como elementos que ligam o sentimento histórico ao caráter de missão, relacionando-o à ficção. A história é vista como "monumento", uma vez que, na sua visão os escritores "deveriam honrar seu torrão, exumar os

seus tipos legendários, fazer conhecida e preservada a história da região" (TÁVORA, 2003: 23). O passado é visto como modelo ou exemplo para o futuro, embasando-se, deste modo, na "idéia de que um bom romance histórico ensinava [e esclarecia] mais do que um livro de História" (MARINHO, 1999: 15). Na esteira de Ivone Cordeiro Barbosa, é possível pensar que as reflexões de Távora voltadas para o embate entre a natureza *versus* a cultura, a barbárie, o meio, e suas inter-relações, "constituem certo ajuste de contas com suas experiências históricas, [...] uma vez que o que está em jogo é a busca de acionar lembranças e experiências, relatos e imagens" (2000: 13), resultados de um estranhamento já antigo, coevo ao romancista, observador sensível de "realidades". Posteriormente este estranhamento é transformado em percepções, inquietações, até se converter em *as*pirações e daí em *ins*pirações, percurso que foi ampliando o seu arcabouço romanesco.

Conseqüentemente, especialmente neste livro, existe a preocupação em transmitir o discurso ficcional e a história narrada como verdade, a fim de legitimá-los de forma diferenciada. Este traço exemplifica de forma modelar as mudanças que o romance de extração histórica, principalmente o que segue a concepção romântica, estabelece num momento em que "invertem-se, pois, a tradicional hierarquia que colocava a história acima do romance"[10] (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003: 89), postulando-se como meio de conhecimento e de compreensão privilegiado. *O Cabeleira* carrega em sua constituição este mesmo desígnio característico do romance histórico do século XIX, que vem acompanhado de um propósito artístico consciente já que "em seu projeto de recriar o passado, de reconstruí-lo e ressuscitá-lo imaginativamente, o romance histórico romântico declara seu suporte documental e sua intenção de levar a conhecimento os aspectos do passado histórico nacional de forma amena."[11]. (idem, ibidem). O romancista utiliza a história com o intuito de complementá-la, ilustrar e explicar determinados acontecimentos, preencher lacunas e até contestá-la em certas questões, re-traçando percursos. De sorte que "agora o romance aparece como um meio auxiliar da historiografia, como possibilidade de *completar a história* chegando até onde ela não pode alcançar: os detalhes da vida privada, os acontecimentos particulares, os costumes, etc"[12] (idem, ibidem, grifo do autor).

[10] "se invierte, pues, la tradicional jerarquización que colocaba a la história por encima de la novela".
[11] "en su proyecto de recrear el pasado, de reconstruirlo y resucitarlo imaginativamente, la novela histórica romántica declara su soporte documental y su intención de hacer conocer a los lectores de una forma amena aspectos del pasado histórico nacional"
[12] "la novela aparece ahora como un buen auxiliar de la historiografia, como la posibilidad de *completar la historia* llegando hasta donde ella no puede llegar: los detalles de la vida privada, los acontecimientos menudos, las costumbres, etc.." (as traduções para o português são nossas)

Apesar de todos esses cuidados, porém, a versão do autor sobre a vida do Cabeleira não se exime de ansiar por ser quase tão verdadeira e mais plausível que a própria história: "a mor parte das provas eu as corrigi a lápis, no bonde, de viagem, às pressas. Isto não é fantasia; é a verdade" (TÁVORA, 2003: 180). Ao reunir todos os subsídios possíveis, afirma-se a veracidade através de um método que não exclui a investigação, a dedução, a reinterpretação e a indução, mas que preserva as informações oficiais enquanto arcabouço narrativo. Outro dado importante para a questão é que, ao tentar postular o texto como verdadeiro, pretende despertar no leitor maior predisposição para a leitura, o que pode ser percebido na conjuntura do romance. Além disso, o autor procura mascarar o processo de invenção. Na afirmação implícita de não haver alteração no texto além das necessárias – somente "as corrigiu" e "às pressas" – usa este argumento da pressa para afastar a suspeita de que o autor houvesse tido tempo para inventar.

Explícita ou implicitamente, o narrador afirma várias vezes que a história que conta é que é a verdadeira, e esta idéia/objetivo se reafirma por meio do apoio alusivo ou manifesto em documentos, no fim do livro. Todo o aparato contido na obra cerca-se de uma postura que "pretende reencontrar uma veracidade dos fatos sob a proliferação das 'lendas", e, assim, instaurar um discurso de acordo com a 'ordem natural' das coisas, ali onde proliferavam as misturas da ilusão e do verdadeiro" (CERTEAU, 2006: 23), procurando estabelecer a ficção como versão, quando não verdadeira, no mínimo a mais plausível – ou mais justa, ao reiterar que "*por mais extraordinariamente que pareça* – ele na verdade *não se mede pelos moldes vulgares e conhecidos* – o Cabeleira *não é uma ficção, não é um sonho*, e *acabou como aqui se diz*" (TÁVORA, 2003: 171, os grifos são nossos). Em momento algum esta afirmação titubeia. O autor não só busca manter a autoridade histórica da sua invenção, como chega a reduzir qualquer outro meio "vulgar" ou já "conhecido" que de alguma forma não condiga com a *sua* versão. Ao asseverar que essa versão da história *não é ficção* nem *sonho* a ficção fica sitiada pelo critério da verdade. Távora tem noção da escolha que faz: narrar a vida de um bandido e tentar convencer o leitor a aceitá-lo como vítima em lugar de algoz é algo indigesto, mas de fato parece mesmo *extraordinário*, ainda mais se a vida é contada assim. *Extraordinária* história, narrada usando algumas das acepções simbólicas que esta palavra comporta na obtenção do resultado.

Deste modo, ainda que isto se observe furtivamente, na obra de Franklin Távora, "o problema não mais se coloca da mesma maneira a partir do momento em que o 'fato' deixa de funcionar como 'signo' de uma verdade, quando a 'verdade' muda de estatuto, deixa pouco a pouco de ser aquilo que se *manifesta* para tornar-se aquilo que se *produz*, e adquire deste modo

uma forma 'escriturária.'" (CERTEAU, 2006: 23). Nota-se, igualmente, por detrás da conjuntura do texto, a preocupação que produz "o sofrimento... de preencher as lacunas" (idem, ibidem), para tornar o texto ainda mais convincente, o que é verificável na medida em que vai sendo construído todo o universo do protagonista, como uma forma de dizer: foi *assim* que tudo aconteceu.

Mesmo a narrativa se ancorando sobre tais métodos, a verdade, contudo, não é a mesma que é estabelecida por uma visão histórica tacanha, que postula seu resgate do passado numa concepção que torna sua leitura como verdade absoluta, uma vez que desconhece a negação, principalmente no século XIX, em que "a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade." (HUTCHEON, 1991: 141), tão seguramente ancorada no cientificismo positivista que praticamente não permite e não considera questionamentos. Essa verdade é interpretada do modo como a conceitua Luiz Costa Lima, que relativiza o sentido da verdade entre a história e a ficção:

> A verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como "concordância". A ficção procura a verdade de modo oblíquo, sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro. Procurar captá-la por um instrumental historiográfico pode ser um meio auxiliar de explicá-la. Mas tão só. (2006: 156).

Em *O Cabeleira* a inserção da história visa ao resgate; por outro lado, tem por objetivo desvendar os reais motivos das ações do bandido. O trabalho ficcional dá corpo a este intento. Como dito anteriormente, busca a verdade, busca atribuir seu estatuto à criação, sem, contudo, eleger-se absoluta esvaziando outras possibilidades,. No posfácio estão os elementos nos quais a construção do romance se ancora, demonstrados através de interpretações, deduções etc.: "*Tenho para mim* que a morte do Cabeleira, não obstante seus imensos crimes, comoveu a sociedade"; "é de observar que pela alcunha Cabeleira, *a meu parecer* deve entender-se antes o filho do que o pai.", "*Eu vejo* nesses horrores e desgraças..." (TÁVORA, 2003: 90, 172, 174, grifos nossos). Fica evidente que o autor lança mão de vários artifícios para elaborar a sua versão dos fatos, sem. no entanto. desviar-se completamente da história enquanto molde, isto é, na atribuição do caráter "verídico", na inserção de fatos que aconteceram, de informações documentais (até aquelas extras, burocráticas, como foi mencionando), no método de reconstrução selecionando e utilizando dados, entre outras expedientes. Usa um método que faz com que se interpenetrem o histórico e o ficcional, utiliza o discurso consagrado historicamente

e o institui ficcionalmente; traduz o anseio de tornar o texto convincente, ao mesmo tempo em que procura encontrar e sugerir uma elucidação viável das coisas e de sua versão.

Logo, a imaginação atua como um artifício que recria apropriando-se das lacunas deixadas para elaborar seus próprios signos. A proposta de *O Cabeleira* não é somente recontar sua história dando uma versão nova aos fatos, mas se propõe também como meio de chegar a uma interpretação redentora do bandido a partir de um exercício que procura desvendar os motivos e as origens da personagem enquanto problema, tentando responder às questões que a investigação suscita. Assim, "as respostas só podem conter mais ou menos verdades, uma vez que aspiram a desvendar a natureza de um fenômeno, não a estabelecer fatos. O romancista não aspira senão a este segundo tipo de verdade" (TODOROV, 1991: 128). Neste sentido, "tanto o historiador como o etnólogo se limitam, devido às normas rígidas das suas posições, a falar do que aconteceu, daquilo que podem estabelecer como fatos, enquanto o romancista, que não tem a superstição da palavra verdadeira, pode aceder a uma verdade superior, para além da verdade do pormenor." (idem: 126). A crença na recuperação do ser humano através do amor: eis possivelmente a verdade que é buscada no romance.

No livro não existem grandes mudanças quanto ao desfecho da história da personagem contada nas rimas das trovas populares e nos registros tidos como oficiais inseridos no livro. O narrador descreve sua morte – e Cabeleira tem de morrer para sua total expiação (e punição). O ponto de vista do narrador é único e unilateral. Ele coloca sua versão dos fatos, a que ele considera mais justa. Mesmo não havendo mudanças no desfecho entre a história real e a ficcional, a questão sobre a importância da verificabilidade dos fatos é permanente. A coerência dos acontecimentos é atribuída à narrativa, como se a versão contada fosse tomada como a realidade dos acontecimentos, porque, além de ser colocada como a mais plausível, é baseada no cancioneiro e apoiada, principalmente, no prestígio do cordel, que são tomados como legados, monumentos, ou seja, são considerados partes integrantes da História (entendida como conjunto de feitos e acontecimentos notáveis no tempo). O autor confere à história um tratamento ficcional, sem contudo modificar a seqüência que o folclore tornou conhecida. Assim, Franklin Távora toma-os com todo o respeito que é conferido a uma herança histórica, e não se atreve a macular estes tesouros consagrados:

> Não obstante terem sido numerosas as trovas de que foram assunto sua vida e morte, e haver eu metido as minhas melhores forças por conseguir todas elas, ou pelo menos tantas quantas bastassem para dar, com uma notícia mais larga do célebre valentão, uma amostra por onde pudesse ser devidamente

> aferida a musa popular, do norte há um século, não pude obter mais do que as que entremeei no texto.
> Não me atrevi a mudar-lhes uma só palavra, uma vírgula sequer. Para o fazer, se eu o quisesse, acharia apoio nos exemplos dados por autorizados engenhos e nomeadamente por Garrett no seu Romanceiro.
> Não quis usar desta faculdade. Fez-me escrúpulo tocar no legado que tem por si a consagração de algumas gerações; e como eu o recebi dos nossos maiores, assim o receberá de mim a posteridade, se não se interpuser, como é quase certo, entre ela e este livro, o esquecimento, prêmio natural das produções mínimas. (TÁVORA, 2003: 171-172)

A ficção fica, assim, como que "escamoteada", atuando de forma que pareça ser coadjuvante, de tal modo que as fontes folclóricas e históricas pareçam focadas com exclusividade, as primeiras bem elevadas à condição de monumentos, legados, herança histórica. É a partir delas que se firma a intenção de extrair a imperiosidade da verdade, uma garantia disciplinar. Não obstante, essa verdade dentro do discurso histórico romanesco é seu critério, nunca uma lei irrefutável. É a garantia da seriedade das reflexões suscitadas sobre a personagem. Um modo de impedir que o teor mediado pela imaginação seja tomado no âmbito do sonho, da ilusão, ou melhor, do capricho e da simploriedade. Usando os termos do escritor, "de imaginações superabundantes". A posição adotada pelo autor espelha-se no narrador. A maneira como são tratados os elementos que contribuem para a formação do corpo romanesco parecem tendenciosas, diluindo o caráter de probabilidade e da possibilidade, distorcendo-os para afirmar direta e indiretamente o "foi *assim* que realmente aconteceu". Os materiais que Távora elege e nos quais sua tese se fundamenta estabelecem a relação entre interrogação e resposta, o que é necessário para o tecer o texto de acordo com seus interesses. Enfim, ele se detém nestes materiais porque eles tornam precisas as interrogações que encontrou e porque também possibilitam as respostas.

Não se trata apenas de narrar e forjar a redenção de um cangaceiro: há igualmente, como em toda ficção, o prazer e o dever de contar, como observa Michel de Certeau: "a explicação do passado não deixa de marcar a distinção entre o aparelho explicativo, que está presente, e o material explicado, documentos relativos a curiosidades que concernem aos mortos. Uma racionalização das práticas e o prazer de contar as lendas de antigamente" (2006: 21), além do dever de transmiti-las.

“Fitou-o como um anjo deve fitar um demônio que promete ser anjo”

Agora nos voltamos aos mecanismos que o romancista utiliza para tentar convencer o leitor de que José Gomes, o Cabeleira, adquire qualidades dignas de um herói ou mártir, ao se arrepender de seus crimes. Seu enforcamento é transformado em um ato de remissão e a personagem acaba sendo elevada apesar de seus crimes. Sua face heróica é construída por meio da dualidade.

Existem diversas categorias de herói, devido às mudanças em sua concepção através dos tempos, proporcionando-lhe diversas facetas: herói da epopéia clássica, do romance de cavalaria, burguês, problemático até chegar ao herói moderno. Dentre muitas outras, aqui será observada o herói em sua basicamente categoria romântica e histórica, como característica norteadora.

Um dos itens mais contestados em *O Cabeleira* é o vetor utilizado para a transformação do bandido em mocinho, e a maneira como isto é configurado. O meio decisivo através do qual José Gomes alcança a transformação é o amor. A personagem que torna possível o despertar deste sentimento em toda sua grandeza é Luísa.

José Gomes passa por três fases na narrativa: a infância, onde seus sentimentos e sua índole são puros e sem resquício de maldade, mas é também nesta fase que tem sua “iniciação” praticando o primeiro ato de crueldade. Na juventude, famoso e temido como grande ladrão e facínora; os primeiros traços da infância que comprovam sua boa índole parecem não deixar resquícios na psicologia da personagem. A terceira fase é marcada pelo reencontro com Luísa que, sob uma ótica religiosa, cumpre o papel de extinguir por completo a perversidade do rapaz. Ocorre que num primeiro momento parece totalmente arbitrária a conversão ditada em tão curto espaço de tempo. Não obstante, um olhar mais atento descobre neste trecho justamente os elementos mais interessantes da história.

Como já constatado anteriormente, a personagem Cabeleira plasma de forma incomum inúmeros aspectos do herói e do anti-herói, interpretado também como vilão. O primeiro possui como características básicas a valentia, o destemor, a habilidade de lutador, a beleza, enfim, qualidades que lhe conferem superioridade. Por outro lado, também é mais humano, passa a simbolizar e estar dentro do coletivo, sem grandes diferenças, visto que sofre por ser marionete facilmente manipulável pelo pai. Neste sentido, perde sua grandeza e se adensa no comum, uma vez que, a princípio, não consegue quebrar as cordas nas quais as amarras da ação paterna o prendem, o que, de certa maneira, torna-o totalmente moldável. Como segundo traço, é,

simplesmente o vilão, anti-herói de si mesmo, movido por forças contrárias a sua natureza. Assim, passa a ser representado praticando atos vis e cruéis. Movido gratuitamente pela maldade, é inflado pelo desejo de subjugar ou matar, para firmar seu poder. Protótipo do cangaceiro, a personagem acaba representando, gradativamente, a desmistificação e a mistificação da figura do herói, visto que de bandido sanguinário é convertido em mártir.

Considerando as definições de Massaud Moisés em seu *Dicionário de símbolos*, José Gomes é representado por estas três facetas, tornando-se uma figura paradoxal. É descrito como belo, não conhece o medo, possui força descomunal, um bom coração, possui um aspecto que inspira confiança e inocência: "a natureza o havia dotado com vigorosas formas [...]. É de notar que a fisionomia deste mancebo, velho na prática de crimes, tinha uma expressão de insinuante e jovial *candidez*." (TÁVORA, 2003: 27). Na narrativa, pouco a pouco é envolvido em uma espécie de eflúvio mítico, responsável, aliás, por sua fixação folclórica como tipo legendário – sua figura romanesca está carregada de simbologias.

Por outro lado, moldado pela má influência paterna, revela falta de firmeza moral que o transforma em um indivíduo extremamente violento e passional, comportamento responsável por sua fama: "à sua audácia e atrocidades deve seu renome este herói legendário para o qual não achamos par nas crônicas provinciais" (TÁVORA, 2003: 25). A menor resistência faz Cabeleira reagir mortalmente contra aquele que ousa desafiar ou excitar o seu poder de destruição. Suas ações, no entanto, não são premeditadas, revelando que sua maldade não é algo que aflora de seu íntimo, mas sim na superfície, pois ele reage conforme ação. No episódio do roubo à igreja, Teodósio, comparsa do grupo, fica encarregado de pegar o dinheiro e encontrar-se depois com Cabeleira e Joaquim. Enquanto estes fogem deixando um rastro de morte por onde passam, aquele, por sua vez, esconde o montante do assalto. Ao se reunir com o grupo, finge ter deixado o dinheiro numa canoa. Do outro lado do rio, Cabeleira vê duas crianças, sendo esta uma das duas cenas que consideramos mais impactantes no romance:

> Fazendo conta José que os meninos se haviam assenhoreado do dinheiro, continuou a correr no encalço deles [...] como sua cólera aumentou com a fugitiva resistência dos pequenos, atirou ele sobre o primeiro que lhe ficou ao alcance o facão com tanta certeza, que o *pobrezinho,* cravado pelas costas, caiu banhado em seu próprio sangue.
> Não parou por aí então a *fereza inaudita*. José, achando limpas as mãos da vítima, lançou-se com *encarniçada fúria* atrás do camarada, o qual, [...] lembrou de trepar no primeiro coqueiro que descobriu com os olhos pávidos, crendo escapar por este modo ao terrível assassino. Reconheceu, porém, que se havia enganado, quando deu com as vistas em José que do chão diligenciava feri-lo com o facão.

> – Acuda, mamãe, que o homem me quer matar – gritou o menino das alturas aonde havia subido.
> – Ah, tu pões a boca no mundo, caiporinha? – observou José. – Pois vou tirar-te a fala num instante.
> Um tiro *covarde, cruel*, *assassino* atroou os ares. Sangue copioso e quente gotejou como granizo sobre a areia e no mesmo instante o corpo do *inocentinho*, crivado de bala e chumbo, caindo aos pés de Cabeleira, veio dar-lhe novo testemunho, de *sua perícia na arte de atirar contra seu semelhante*. (TÁVORA, 2003: 42, grifo nosso)

Ao descrever as ações, um narrador não isento expressa seu sentimento: "inocentinho", "pobrezinho"; bem como transmite o juízo de valores que possui frente à personagem. Destaca-lhe a irracionalidade absoluta através da animalização e de termos fortes, como "fereza inaudita" e "encarniçada fúria", atribuindo-lhe traços bestiais ou bastantes primitivos, desprovidos de humanidade – "perícia em matar". Nesta cena fica evidente o teor narrativo que traz à tona através das personagens uma região mergulhada no problema do conflito entre civilização e barbárie.

A caracterização psicológica da personagem, que a princípio parece estar inteiramente delimitada, na verdade engloba mais de uma faceta, dificultando a sua definição como uma figura unívoca. Tanto no caso do Cabeleira, como no de Lourenço, existe um evidente conflito e esse embate do herói também se dá no nível humano. Não obstante, tais paradoxos presentes na constituição do bandoleiro são fundamentais no projeto do autor, em sua tentativa de encontrar uma explicação e uma redenção para a personagem em seu percurso narrativo. Também é parte da motivação na escolha por narrar a vida de um bandido ao desnudar, em nível social e literário, problemas diferenciados da literatura do período: boa parte dos heróis e das heroínas eram construídos de maneira a que os leitores "provavelmente [*se sentissem*] lisonjeados pelos retratos pessoais que eram a última moda na pintura burguesa" (SOMMER, 2004: 29). Neste sentido a problemática tavoreana atinge questões mais pontuais, negando moldes sem objetividade prática, inadequada a realidade.

Perdido num ambiente desestruturado – familiar, política e socialmente falando – José Gomes é uma personagem de extremos, oscilando sobre um meio-fio, em sua falta de domínio próprio. Os primeiros capítulos do romance traçam o percurso de sua degradação, momento em que o pai, Joaquim, tem participação fundamental. A influência paterna age como deflagradora das reações que envolvem o jovem cangaceiro em situações de violência:

> Joaquim, *feroz por natureza*, sanguinário por longo hábito, descarregou a parnaíba sobre a cabeça do primeiro que acertou de passar junto dele. [...], 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.
> José Gomes, por *irresistível força do instinto que muitas vezes o traiu aos olhos do carniceiro pai*, voltou-se de chofre e lhe disse:
> – Para quê matar se eles fogem de nós?
> [...]
> – Estás com medo, Zé Gomes, deste poviléu? [...] Não sejas mole, Zé Gomes; sê valentão como é teu pai.
> Tendo ouvido estas palavras, o Cabeleira, em cuja vontade exercitava Joaquim *irresistível poder*, fez-se fúria descomunal [...]. (TÁVORA, 2003: 31-32, grifos nossos)

Joaquim é como sombra negra que conduz o filho por um caminho de trevas. A diferenciação deste pai em relação ao filho confere-lhe traços negativamente sobrenaturais e corruptores. Apesar da aparente empatia entre pai e filho, existe um evidente conflito orientado também pelos princípios básicos do naturalismo, que distingue ao colocar as personagens em patamares diferentes. Denuncia uma luta aberta e ao mesmo tempo silenciosa, sutil. No contraste com a brutalidade do "carniceiro pai" é possível notar o conflito interior instalado em Cabeleira, de onde o verdadeiro instinto surge ingênuo, um instinto irresistível que trai a consonância entre ato e pensamento – "para quê matar se eles fogem de nós?", revelando aos olhos do leitor um ser evidentemente conduzido por forças antagônicas plasmadas na figura paterna que exerce nele *irresistível* poder. A influência naturalista é um dos moldes desta relação entre Joaquim e José Gomes.

Voltando à infância do rapaz, vamos à segunda cena que consideramos uma das mais fortes nesta fase do protagonista. Encontramos no menino José uma criança pura, centro do "combate sem tréguas" entre os bons ensinamentos de Joana, "a mãe boa e fraca" e os maus exemplos do pai sanguinário. O combate provoca em José um misto entre docilidade e nocividade, contemplação e crueldade, denotando o processo de relutância e transformação da personagem. O pai "exercitava" o filho instigando-o a matar animais pequenos, enquanto a mãe, de outro lado, o dissuadia: " – Olha, meu filho, olha bem para ele. Não achas vivos e bonitos os olhos do preazinho?"/ "- É, mamãe. Acho tudo bonitinho" (TÁVORA, 2003: 54). Como José, antes incitado energicamente pelo pai, insistisse na idéia de matar o preá, Joana solta-o. Joaquim, no entanto,

> prometeu a José que o primeiro preá que o fojo pegasse havia de ser sujeito a um gênero de morte que ele ainda não conhecia.
> O menino mal pôde dormir aquela noite [...] na maior excitação e vigília.

> Pela manhã correu José ao fojo, onde encontrou, em lugar de preá, um coelho.
> Era uma lindeza o animal gordo, coberto de macio pêlo em que se divisavam ligeiras malhas tão alvas como o algodão [...] o filho do campo *despertava* [...] todos os sentimentos benévolos de que é capaz o humano coração. Os olhos reluziam como dois coquinhos polidos. O coração batia-lhe precípite qual se quisesse sair-lhe pela boca. E essa criatura tão cândida e inofensiva ia morrer! [...].
> — Sim, sim, mamãe; eu não o levarei a papai para o matar como ele disse; não quero que meu coelho morra. Ele é tão bonitinho, que faz gosto. Quero criá-lo para mim, [...]. Meu coelhinho tão bonitinho!
> [...] Joana leu em seu rosto *a pureza e a sinceridade da sua comoção, indício irrecusável, senão prova convincente das boas inclinações* do filho. (TÁVORA, 2003:55-56)

Este trecho serve como evidência das boas inclinações presentes na origem de Cabeleira, e o esforço da mãe em preservá-las dos péssimos exemplos do pai. O leitor pode notar a falta de estrutura familiar sólida e coerente e identificá-la como o agente que contribui para fragilizar a constituição e a fixação das "boas inclinações" inerentes não somente à personagem, mas ao ser humano de modo geral, segundo a visão do autor. De acordo com a concepção do autor, que confere suma importância ao papel da família na sociedade, à mãe cabe o papel de protetora desses bons instintos. Como escritor que atribui à educação o eixo, motor necessário para o desenvolvimento social e humano, Távora valoriza sobremaneira o papel da mulher como potência moral: sua influência é sempre representada de maneira a lhe conferir força providencial. Todavia, Joana, na sua condição de mulher diante da imoralidade devastadora do marido, é fraca. Sua atuação neste momento da vida de Cabeleira só consegue deixar a boa índole do filho num estado latente, prenunciando a necessidade de um sentimento muito maior, capaz de neutralizar os malefícios inculcados por Joaquim. Veja-se o que acontece quando este chega e ouve o colóquio entre Joana e José Gomes:

> — Hei de ensiná-lo a ser valente. [...] Não sabes que o assassino é respeitado e temido?
> — Mas eu não quero que meu coelhinho morra, papai.
> [...]
> —Vais ver agora de que modo morre o coelho – disse com expressão que se não pode descrever.
> [...]
> Joana [...] tomou caminho de casa na qual se lhe deparou um espetáculo em que ela nunca imaginara e que por um triz não abateu de todo o seu cansado espírito. Uma forca havia sido levantada com ramos verdes no terreiro em sua ausência, e dela pendia por uma embira o coelho, [...] agora morto, o pescoço distendido, os belos olhos empanados. José, não só não chorava, mas até se mostrava *indiferente* ao espetáculo repugnante, como se já não fosse o mesmo que poucos instantes [...] o pequeno prorrompia em aplausos

> a cada balanço que dava o corpo inanimado do animal que Joaquim, por entre chufas grosseiras e de mau gosto, impelia de quando em quando com a mão ensangüentada e torpe.
> [...]
> — Quem matou o coelho José? [...]
> — Fui eu, mamãe. Papai mandou que eu matasse, e por isso matei o coelho. (TÁVORA, 2003:55-58)

A impotência materna e o modo como Joaquim força o filho a matar o coelho tão desejado ganha ares de um rito macabro de iniciação. Este episódio marca a negativa e progressiva transformação de José Gomes em criminoso.

É claro que o narrador menciona o fato de Joaquim também ser vítima da ignorância. Não obstante, não há dúvida de que podemos ver na figura de Joaquim uma composição demoníaca: seu corpo e seu comportamento estão sempre marcados pela animalização no sentido grotesco, descaracterizado do humano, e na significação sobrenatural que remete ao satânico; pela bestialidade, no sentido espiritual. A sua figura macabra tem como símbolo impresso o sangue – que deixa uma máscara vermelha na face, a mão ensangüentada, "as narinas dilatadas pelo odor do sangue quente e fresco que do rosto lhe descia aos lábios" (TÁVORA, 2003: 32) – e pelo desdém sobre a existência de Deus: "– Deus! Quem é Deus, toleirona? Quem já o viu? Quem já ouviu sua voz?" (TÁVORA, 2003: 58). Joaquim parece fazer o papel do diabo na vida de José Gomes, de modo que a influência do pai sobre ele se aproxima da possessão, em todo o sentido da palavra.

Assim, neste romance, levando em consideração a tese do autor fundada na crença do ser humano como alguém essencialmente bom e na sua confiança na recuperação do indivíduo, vemos a personagem central percorrer um caminho sempre em direção às trevas. É o discípulo do mal paterno, cuja cegueira provocada por tal influência nociva desconecta-o totalmente de sua essência.

É neste estado de coisas que Cabeleira encontra Luísa. A última vez em que o protagonista a vê, ainda são crianças. Antes de ser seqüestrado para longe de sua mãe, José Gomes passa na casa de Luisinha para se despedir e fazer uma promessa, que convém destacar: "— Pois eu lhe digo uma coisa: se algum dia eu chegar aqui de volta, tenha logo por certo que não faço mais mal a ninguém. Se pareço mau, Luisinha, não é por mim" (TÁVORA, 2003: 61). Esta promessa estabelece um importante elo de ligação entre os dois. A jovem acompanha o crescimento do menino e a fama de seus crimes à distância com as faces "inundadas de lágrimas". O narrador explicita o desvelo especial de Luísa em relação a José, sempre presente em suas orações, onde a imagem do companheiro que a pediu em casamento quando criança

não se desvanece: "é que bem dentro no seu coração estava a imagem do companheiro de infância que ela nunca pôde esquecer [...] ainda quando esta imagem aparecia [...] envolta em uma nuvem, de sangue, e acompanhada de *unissonas maldições*." (idem, ibidem: 64, grifo nosso). A demarcação desta constância dos sentimentos da moça para com o jovem sicário é o primeiro subsídio a explicitar a especial ligação entre os dois, além de trazer o primeiro presságio sobre o destino de ambos. Do mesmo modo, indica o nível de elevação espiritual de Luísa, anjo vigilante de Cabeleira que o acompanha à distância. Cabeleira, regido pela influência maligna do pai, tem em Luisinha a possibilidade de re-conexão humana com o divino.

Quando José Gomes e Luísa se reencontram um não reconhece o outro. Ao ver a jovem e bela moça sozinha, pegando água em um poço, Cabeleira vai até ela decidido a raptá-la e fazer dela sua mulher à força. Luisinha resiste vivamente, o que o deixa surpreendido: "eu não vou com você ainda que me custe a própria vida" (TÁVORA, 2003: 67). Florinda, mãe adotiva da moça, vem em socorro da filha, mas recebe um golpe mortal do então desconhecido bandido, o que Luisinha presencia aterrada. É neste instante violento que os antigos amigos de infância se dão a conhecer:

> — Ah! Não conheceste o Cabeleira, cascavel? – acrescentou ele com os olhos fitos em Florinda.
> Aos ouvidos de Luisinha aquele nome passou como uma chama elétrica, que lhe deu forças para voltar à vida.
> [...]
> — Agora te conheço, José malvado – disse a moça. – Mata-me também, já que mataste minha mãe que nunca te ofendeu.
> — Ah, conheceste afinal o Cabeleira?
> — Tanto me conheceste tu, desgraçado!
> — Que queres dizer com estas palavras? – perguntou o bandido.
> — Olha-me bem. Até de Luísa esqueceste! Assassino, eu te perdôo a morte: mata-me.
> Tinham chegado à beira do capão de mato. O Cabeleira estacou. O que acabava de ouvir tê-lo-ia prostrado mais depressa do que um golpe igual ao que descarregara, havia pouco, sobre uma das fontes [*sic*] de Florinda [...].
> — Ah! Era você? Perdoe-me, Luisinha. Eu não a esqueci. Perdoe-me. Eu não sabia que era você – disse então *com brandura*, soltando a moça sem mais demora.
> — Só Deus te poderá perdoar, assassino de minha mãe [...].
> (TÁVORA, 2003: 69)

O momento do reencontro entre as duas personagens não poderia ser mais negativo. A mudança instantânea no ânimo de José Gomes dá a medida da poderosa influência que Luísa exercia sobre ele e do sentimento que ele nutria por ela. O efeito é proporcionalmente contrário

naquela que acaba de ver a mãe golpeada por aquele por quem tanto recomendou preces. Percebe-se que a aceitação de Luisinha não é imediata, porque o primeiro e natural sentimento que ela lhe confere é de repulsa.

A partir daí, a progressiva "conversão" do criminoso é cercada de significações simbólicas. O narrador destaca a pureza de um amor único, que Cabeleira jamais havia experimentado por ninguém, ligando-o à moça "primeiro pelo espírito".É a construção de um amor que não está ligado e nem se origina da atração mundana, mas transcendente, que se eleva, que não está presa ao universo de conflitos no qual Cabeleira está mergulhado Indica também a importância dada a essência, não a aparência. Recurso que convida o leitor a repensar a essência verdadeira da personagem e como vítima – eleva-o destacando a pureza de seus sentimentos. Tendo que sair para socorrer o bando que se envolvia em uma briga, quando volta não encontra mais Luisinha. Marchando em sua procura, além da impactante impressão que lhe remia o espírito pouco a pouco, tudo concorre para sua transformação até o novo reencontro com a jovem. A água, símbolo da purificação, é a primeira de tantos outros:

> Sentiu a dor dos golpes recebidos [...] Lembrou-se de banhar as feridas como costumava [...]. mas a água fresca que tantas vezes lhe havia servido de bálsamo refrigerante, produziu-lhe agora diferente efeito. A vista do bandido foi pouco a pouco escurecendo, a cabeça pesou-lhe mais do que o corpo, e ele caiu sem sentidos à beira do poço. (TÁVORA, 2003: 83).

Este banho prepara o espírito de Cabeleira de modo salutar. Representa, por isso, outro ritual de iniciação que parece anular o primeiro, observado na cena do coelho. É o começo da contrição, e a efusão provocada realmente promove uma mudança radical de atitudes. A primeira delas impele Cabeleira a entrar em conflito com as conseqüências que põem em questão a "idealização" do pai como homem que merece respeito e obediência por sua bravura. Tardiamente José Gomes entende que esta bravura é, na verdade, mascarada por atos de grande covardia e desumanidade, e percebe que isso também o condena de forma muito mais implacável a ser apontando como criminoso, porém no seu caso injustamente. Joaquim, após matar Liberato e seus irmãos, planeja arrastar as viúvas para divertimento do grupo. Cabeleira nega-se a participar, para estranhamento do pai. Joaquim acaba capturando Luisinha, que tentava salvar o cadáver da mãe para não jazer no fogo. Ela é a única sobrevivente do incêndio provocado por ele; as outras mulheres preferiram antes morrer queimadas a cair nas mãos dos criminosos. Joaquim, ao ver a bela jovem, logo a toma em seu poder. Cabeleira surge e enfrenta o pai, decidido a defender Luisinha:

> — Digo o que é. Houve tempo em que juramos, eu e ela, pertencer-nos na mocidade. Chegou a ocasião.
> — Atreves-te a falar-me em juramento! Não sabes o que estás dizendo. Esta mulher é minha, e quem for homem que se meta a vir tomar-ma.
> Ainda bem não havia proferido estas palavras quando o Cabeleira puxava da faca [...]
> — Zé Gomes, olha bem o que dizes! – redargüiu Joaquim. – Teu pai?
> — *Não tenho pai; só tenho mãe que me ensinou o caminho do bem, pai nunca tive e nem tenho. Não é meu pai aquele que só me ensinou a roubar e matar.*
> (TÁVORA, 2003: 101, grifos nossos)

Desde modo, José Gomes figura como alguém que acorda de um transe – a percepção da real influência maligna sob a qual estava forçado acaba impelindo-o a renegar o pai, fato crucial no romance. Ao mesmo tempo, consegue recuperar e reavivar de algum modo a estima de Luísa. Não é sem relutar que ela é arrastada de novo por José Gomes, mas, dessa vez, o único intuito deste é protegê-la, em prejuízo do pai e de todo o bando, que abandona à própria sorte, perseguidos pelas tropas do governo. Este gesto desvincula-o totalmente da vida que leva até então, quebrando de modo definitivo as cordas com as quais Joaquim o controlava.

Cabeleira, que nunca havia se preocupado com a segurança de quem quer que fosse, abandona o pai e todo o grupo do qual era chefe para proteger e se deixar governar por Luísa. Também para conseguir seu perdão por haver matado Florinda, única protetora que a jovem tinha. Cabeleira comporta-se como seu verdadeiro servo, perto dela dá vazão a todo o seu sentimento. Mas somente isso não a convence. Luisa, então, estabelece-lhe outro compromisso como condição, que ele aceita prontamente: Cabeleira jura nunca mais voltar a matar, ser um homem de bem. É claro que esta mudança é gradativa. Portanto, os rompantes violentos são prontamente repreendidos e reprimidos pela orientação de Luisa, a "santa" que traça o caminho de volta na vida de crimes do bandido.

Nesta altura da narrativa, certamente o leitor se pergunta, ainda não convencido suficientemente, por que Luisinha perdoa Cabeleira, sendo ele o assassino de sua própria mãe. Luísa, no entanto, é uma mulher especial. A influência que tem sobre Cabeleira remete sua representação à de uma santa: "dir-se-ia que Luísa estava possuída de um espírito angélico"; "aquela a quem devia a ressurreição de sua alma", "a virgem dos seus pensamentos", "o anjo da prece e da solidão". Ela evangeliza, reeduca, inspira o amor em toda a sua grandeza, conduz José Gomes com brandura, porém energicamente. A ela o bandido entrega tudo – a alma e o coração. Diante de Luísa, José Gomes literalmente depõe todas as suas armas; reconhece nela

uma superioridade quase sobrenatural. É como se a jovem fosse a representante de Deus: "— Ah! Luisinha! Você me abranda com suas palavras, em sua presença me considero uma criança." (TÁVORA, 2003: 131).

Por isso, Luisinha veicula uma sensível e poderosa carga religiosa. Durante a recuperação de Cabeleira, há momentos na narrativa que fazem referência a situações bíblicas. Uma das mais importantes se dá no momento em que o cangaceiro vê a cruz da sepultura de um marchante que ele havia matado um ano antes. Aterrado pela assombração do morto, ele pede socorro:

> — Ele está lá, Luisinha, de pé, com o chicote na mão, olhando para mim com seus olhos mortos, à flor da cara.
> [...]
> — Vamos. Vem rezar comigo em cima da cova ao pé da cruz.
> [...]
> O bandido deixou-se ir a modo de arrastado pela moça que parecia, com seu vestido azul e seu lenço branco, passado em torno do pescoço, o anjo da prece da solidão.
> [...]
> — Reza Cabeleira – disse a moça ao matador assombrado.
> — Ai, Luisinha! Não sei rezar! – disse ele com voz tão sentida e magoada que indicou a pena profunda que lhe cortava o coração. [...]
> — Eu te ensinarei – redargüiu Luisinha. – Dize comigo.
> [...]
> Seu espírito, que durante vinte anos só conhecera idéias de sangue e morte, seus ouvidos, afeitos a escutarem palavras licenciosas, insultos, arrogâncias, queixumes e maldições, recebiam agora doces expressões que anunciavam uma *consoladora existência superior.*
> [...]
> — Oh! Luisinha, como é poderosa a oração! Minha mãe bem sabia [...] que a oração tem mais força que os homens e vence todas as armas. [...]
> *Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira.*
> [...]
> No bandido já não havia o assassino, havia um espírito contrito, um coração cheio de temor de Deus. Uma mulher fraca, tendo ao seu serviço unicamente a *benevolência natural*, a perseverança, as lágrimas e um passado quase desvanecido, havia operado uma conversão com a qual poderia legitimamente orgulhar-se um *verdadeiro apóstolo do cristianismo*. (TÁVORA, 2003: 136-137, grifos nossos)

Fica evidente o papel de Luisinha na recuperação de José Gomes, bem como a significação da simbologia religiosa que envolve sua figura. Se por um lado Joaquim representa uma influência demoníaca (o mal), Luisinha apresenta-se como a influência divina (o bem), fomentando assim as duas forças contrárias pelas quais passa o protagonista. Na situação acima citada, a jovem cumpre o seu papel na vida de Cabeleira: convertê-lo, trazê-lo de volta das

trevas em que vivia. Reitera a crença do autor no bem natural, na educação. Para ele, o bem, orientado corretamente, potencializa seus efeitos, seus benefícios.

A chave desta relação extrema de amor e compaixão encontra-se, sobretudo, em outro aspecto, concluindo definitivamente a conversão da personagem principal e a fase em que este começa a viver seus momentos finais de provação. Alguns críticos, apesar de todos os recursos evidentes na narrativa elencados aqui, ainda entendem a relação dos dois jovens como algo totalmente ambíguo e inverossímil, ou seja, a questão do perdão de Luisinha em um espaço de tempo tido como insuficiente em relação à morte da mãe. A nosso ver, esta "incoerência" vem de um detalhe salutar, talvez crucial. Por que Luísa não só perdoa tão "prontamente" como continua cultivando o seu amor por um criminoso? Porque possivelmente o amor de Luísa e Cabeleira transcenda o plano terrestre, como é apontado durante a narrativa. Luísa está prestes a morrer devido a um ferimento grave sofrido na tentativa de escapar do incêndio; sabe, portanto, que seu tempo é curto para redimir e evangelizar Cabeleira (tal fato, numa outra interpretação possível, aproxima Luísa de uma representação feminina de Jesus Cristo). Ela dá pistas de seu fim próximo e da inviabilidade da efetivação do amor no plano terrestre nas circunstâncias que cercavam a vida do casal: "estou prestes a morrer", "não poderei resistir a minha desgraça, que eu considero bem maior que a sua", "a morte está mais perto de mim do que...", "na terra não há felicidade, Cabeleira", "a desgraça aí está para desmentir o seu sonho".(TÁVORA, 2003: 127, 131, 133, 134). No entanto, só ela tem consciência de sua situação. Ensinar o ex-criminoso a rezar é o ponto final de sua trajetória na narrativa:

> Reconhecendo a cruel realidade, o bandido deu um grito de dor que atroou a imensa solidão como um urro de touro selvagem.
> — Morta! Morta! Luisinha!
> [...] dobrou-se enfim e deu larga prova da fragilidade humana. Dos olhos do bandido irrompeu uma torrente de lágrimas. Soluços, como animal bravio, escaparam de seu peito e ecoaram pela imensidade ainda em grande parte adormecida. Havia quinze anos que esses olhos não choravam diante dos mais tristes e lastimosos espetáculos.
> — Que noivado o meu! É o noivado do assassino! Oh! meu Deus!
> (TÁVORA, 2003:138-139)

A perda da agressividade, da força impulsionante e o agravamento de suas desilusões vêm com a morte da mulher amada, que o deixa completamente perdido e inerte, o que contribui para a sua captura. Por meio de tais acontecimentos, Cabeleira adquire traços provenientes do relevo naturalista-realista, pois a mistura destes elementos evidencia o conflito da visão de mundo do herói e a que se tem dele, que passa a ser representado como títere

influenciável da realidade e do meio implacável que o cerca. Cabeleira paga o preço: a morte salda o imenso débito de seus crimes. A morte é perda, todavia também é sua libertação: a descrição de sua morte, seu caminhar para o cadafalso e seu comportamento diante do povo é o de um mártir, eleva-o estabelecendo uma estranha aproximação com o episódio da crucificação de Cristo, invertido na figura de um bandido.

Por outro lado, o relacionamento amoroso com final trágico é moldado pela ótica estritamente romântica. Ao cumprir essa purgação pelo sertão juntamente com Luísa, Cabeleira consegue superar seu grande problema individual, revelando suas grandes virtudes neste percurso ritualístico que promove a renovação que o transforma em herói e mártir. Acaba sendo legitimado como herói histórico na medida em que sua vida é exemplar, inspiradora – é um representante da condição humana, porque agrega todas as características as quais todo o ser humano é suscetível. A história de Cabeleira ganha, assim, a dimensão da tragédia humana.

Influências do romance histórico tradicional

Como tem sido exposto até aqui, várias características permitem aproximar *O Cabeleira* das características da ficção com perspectiva histórica, uma vez que contém muitos elementos próprios do romance histórico do século XIX. A temática de suas narrativas contém efeitos expressivos, o que lhes confere o privilégio de algumas peculiaridades, como algumas cenas dramáticas que transmitem uma conotação religiosa: mulheres que morrem rezando, o protagonista que é resgatado através de uma conversão, a denominação de algumas personagens como anjos ou demônios etc. A riqueza que a diversidade nacional tem como principal característica é bem explorada e bem delineada tanto nos romances aqui estudados quantos nas outras obras do autor. É necessário relembrar que é Távora quem começa a traçar de modo consciente e programático o percurso do que se poderia chamar de um desvio para o passado por meio de um recorte regional, a partir do estudo do conjunto das tradições e documentos, relacionando esses dados sob um caráter evolutivo. Percorrendo o caminho do presente para o passado, busca decifrar, demonstrar e explicar os traços culturais, sociais, econômicos etc. que marcam a região ao longo do tempo.

A temática histórica vem traduzir seus anseios de escritor (e) nordestino e é eleita como conteúdo principal de seu projeto literário. Tendo trabalhado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o autor assimilou uma sensibilidade especial para a disciplina e conscientemente pretendeu conectar essa visão à criação romanesca. Em prefácio à obra em questão dirigido a

um amigo (que pode ser entendido também como o leitor), Franklin Távora assevera: "inicio esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com *O Cabeleira*" (2003: 18), e mais adiante completa: "n'*O Cabeleira* ofereço-te um tímido ensaio sobre o romance histórico, segundo eu entendo este gênero de literatura." (idem: 22). Portanto, fica clara a intenção do autor e o modo como classifica sua composição, assim como fica evidente em que noções vai se pautar: as que incluem a valorização da informação histórica, que vem permeada por uma visada extra-literária. O narrador curiosamente expressa a consciência *histórica* da sua narração: "As procissões eram então atos majestosos e dignos. Uma delas produziu tão viva e salutar impressão no espírito do povo daquele tempo, que o historiador se julgou na obrigação de transmitir sua memória à posteridade" (TÁVORA, 2003: 46-47). Sublinha repetidamente a importância da transmissão e resgate dos acontecimentos e episódios do passado: relembrar, fixar no presente, transmitir e atualizar o passado.

Como mais de uma corrente literária se dilui nos ideais e resultam por isso em textos híbridos, aqui entendidos desta maneira por reunirem mais de uma característica genérica, mais de uma tendência (histórica e regional), não é tarefa fácil tentar organizar características que pressupõem uma certa complexidade, contrariamente ao que pode parecer, e isto é algo bem demarcado na voz dos censores de Távora. Ou uma coisa ou outra: é assim que sua obra costuma ser tomada pela análise canônica. Crônicas ou regionais, históricas ou literárias, novelas ou romances, separatistas ou inclusivistas etc. - possivelmente encontram-se diluídos em seus textos todos esses aspectos, como numa composição gangorra, elevando ora uma extremidade, ora outra. N'*O Cabeleira* essas dualidades são ainda mais nítidas.

Uma das características scottianas deste romance é a crença no progresso como força motriz para o desenvolvimento: "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 água, ilhas, planícies, seringais sem fim." (TÁVORA, 2003: 22). Observa-se que, como Walter Scott, Távora afirma esse progresso, pois "é um patriota, ele acredita no desenvolvimento de seu povo"[13] (LUKÁCS, 1965: 56). Lukács destaca que este sentimento é "absolutamente necessário para a elaboração de um genuíno romance histórico, aproximando-nos do passado e permitindo revivê-lo em sua verdade e em sua realidade."[14] (1965: 56). Deste modo, o escritor estabelece uma relação sensível com o presente (ou uma relação com o passado a partir de sensações provocadas pelo estado de determinadas

[13] "c'est un patriote, il est fier du développement de son peuple" (a tradução para o português é nossa).
[14] "absolumment nécessaire pour la création d'un véritable roman historique, rapprochant de nous le passé et nous permettant de le revivre dans sa vérité et sa réalité." (a tradução para o português é nossa).

coisas, no presente), sem a qual a figuração histórica tornar-se-ia impossível (idem, ibidem). Ao passo que o escocês representa e defende o progresso, o cearense representa a barbárie e a "des-naturalização" como seu inverso, sua ausência.

A preocupação em estabelecer o estatuto de verdade à narrativa histórica ficcional é bem característica do romance histórico tradicional, em que, só aparentemente, não há consciência do fato de a produção artística ser representação. Em *O Cabeleira* existem dois movimentos narrativos simultâneos: primeiro aquele que distancia o narrador dos fatos históricos, como alguém que narra a partir do que pesquisou - "autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição" (TÁVORA, 2003: 25), argumento que serve para absolver e sacralizar José Gomes ao final da sua saga romanceada. O segundo, curiosamente, aproxima o narrador dos fatos através de um recurso que atribui a eles o valor da *recordação*:

> Mas desgraçadamente *estas cenas não são geradas pela minha fantasia*. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição, que no-los legou, antes como *límpido espelho*, que como tenebrosa notícia do passado. *Não estou imaginando, estou sim, recordando*; e recordar é instruir, e quase moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo. (TÁVORA, 2003: 90, grifos nossos)

Talvez nenhum trecho do livro pudesse melhor sintetizar e desnudar o esquema narrativo de *O Cabeleira* e, ao mesmo tempo, através dos aspectos presentes, posicioná-lo tão próximo do romance histórico oitocentista. Ora, primeiro a fantasia a um só tempo é declarada e escamoteada, literalmente empurrada para os bastidores, não sendo admitida sua mediação. Segundo: é estabelecida a exata relação temporal entre o presente e o passado – mais de um século. Terceiro: afirma tanto seu propósito didático-moralizante quanto o de resgate, além da versão do passado como tradição e espelho do presente; portanto, exemplar. Em quarto lugar, e mais importante: o passado é evocado e nomeado como recordação, mas tal afirmação nada mais é que escancarar o fato de que aquilo cujo percurso de volta ao tempo pretérito não foi preenchido através dos dados (as famosas e implacáveis lacunas, ausências de pegadas em determinados trechos passados), a imaginação completa. Aqui, a recordação nada mais é do que a imaginação preenchendo essas lacunas e forjando seu novo significado. Para usar a expressão de Heloísa Costa Milton, *a imaginação está sitiada*: através dela é fomentada a história do menino pobre, desvirtuado pelo pai, que o transforma no maior cangaceiro do século XVIII, mas que antes de morrer é redimido pelo amor de uma donzela que é quase uma santa. A

tentativa do escritor é a de constituir o romance *stricto sensu* nos moldes das fontes históricas e, sobretudo, das populares – folclóricas. Mesmo que as afirmações sejam contrárias; e neste sentido, é preciso lembrar sempre que todos estes aspectos (a tentativa de fazer com o que o discurso histórico-ficcional seja tomado como verdadeiro, o didatismo etc.) estão em perfeito acordo com as tendências vigentes na época do autor; portanto, não devem ser tomados como incoerentes, contrariando o discurso crítico que não considera tais aspectos.

CAPÍTULO II

UMA GUERRA NO TEMPO, OUTRA GUERRA NA VIDA:
O MATUTO

"a escrita representa o papel de um *rito de sepultamento*;
ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso.
Por outro lado, tem uma função *simbolizadora*;
permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem,
um passado, abrindo assim um espaço próprio para o presente."
(Michel de Certeau, *A escrita da história*)

Traços comuns: escolhido o excluído – os desviados no caminho da ficção

O Matuto[15] trata da história da primeira fase da Guerra dos Mascates, a de 1711, – quando começam a ocorrer os primeiros acontecimentos de relevo na narrativa – em Pernambuco, e foi resultado de um conflito principalmente político – mas que também envolveu interesses econômicos – que ocorreu entre, de um lado, senhores-de-engenho de Olinda, os "nobres", e, de outro, comerciantes de Recife, os "mascates", cuja maior parte era de portugueses. Coincidiu com a derrocada da cultura canavieira e a prosperidade do comércio, que aguçou a concorrência entre nobres e comerciantes, e teve seu estopim porque os olindenses não queriam a emancipação político-administrativa de Recife, que até então era subordinada a Olinda. Outro agravante da crise é que os nobres ficaram à mercê dos mascates, pois a nobreza latifundiária contraiu muitas dívidas junto a estes por meio de vários empréstimos, sobre os quais eram cobrados juros muito altos. Seguros de sua importância econômica, os comerciantes recifenses solicitaram ao rei de Portugal que o povoado fosse elevado à condição de vila. Por fim, Recife foi elevada à condição de capital de Pernambuco.

No entanto, esta guerra serve como pano de fundo para a história de um menino, delinqüente temido, aspirante a cangaceiro, de nome Lourenço, e de uma família de matutos, muito humilde, que resolve adotá-lo. Personagem central, sua história é traçada desde a meninice, quando ainda era um órfão de má natureza, até se tornar o adolescente já em amplo processo de recuperação, que será concluída na idade adulta. Francisco, o traz para casa para tê-lo como filho, mas é sobretudo sua esposa, Marcelina, quem cuida de reeducá-lo. Contudo, a maior característica do protagonista é relutar em sublimar seu verdadeiro gênio, inclinado para o mal, o que configura uma ótica naturalista mais forte e específica do que em *O Cabeleira*, pois sublinha no caminho inverso em relação a este, o mal natural da personagem e a influência do meio. Assim, neste romance, como é via de regra na obra do autor, o foco da narração está centrado nas personagens mais humildes e nos elementos e atividades que envolvem o seu cotidiano, seu ambiente, sua cultura. Lourenço se vê envolvido num compromisso de casamento com Marianinha, firmado entre os pais de ambos, e a partir de então começa uma problemática amorosa que só se resolverá em outro romance, *Lourenço*. Embora Lourenço seja visivelmente a personagem principal, em *O Matuto*, como o próprio título sugere, através do universo do menino, amplia-se o olhar para as famílias sertanejas, para o peso e a força de sua moral e sua vida agrária, apresentada como edificante através da valorização do trabalho.

[15] Preferimos atualizar a ortografia presente no exemplar usado para a análise.

Novamente neste livro, como em *O Cabeleira*, o narrador se dirige a um amigo, podendo ser compreendido como o leitor, uma vez que esse tipo de referência é feita tanto no seu pequeno prefácio, quanto durante a narrativa: "Meu amigo, eis o *Matuto* prometido há perto de dois anos, e só agora publicado, por circunstâncias que não vêm ao caso revelar", "Entristeço-me, meu amigo, a qualquer indício de que a cultura de planta diferente [*da cana-de-açúcar*]" (TÁVORA, 1878: 1, 37). Neste romance, o autor também frisa a censura sobre o seu projeto literário, reflexo das críticas que surgiram após a publicação de *O Cabeleira* e seu manifesto regionalista: "fica fora deste livro a carta que escrevi, tendo em vista as objeções de amigos e inimigos à fundação, ou antes, ao reconhecimento de uma literatura que suponho, se não formada, em trabalho de formação a que denominei – *Literatura do Norte*" (TÁVORA, 1878: 1), repisando, em toda oportunidade, a má receptividade deste tipo de produção a que Franklin Távora se propõe. Nas primeiras linhas ainda se notam resquícios da quizília regionalista. Há sempre uma comparação entre os costumes e a moral do campo (entenda-se também o norte) e os costumes da cidade (do mesmo modo, o sul). Além disso, existem breves referências a José Gomes, sendo que a crença na educação como respaldo para a boa índole volta a ser um dos parâmetros principais nos três romances da série da literatura nordestina de Franklin Távora.

Fica expresso o ar solidário do narrador para com os matutos, através do seu enaltecimento e de críticas esparsas a sistemas institucionais que os prejudicam, e este papel também está diretamente ligado à guerra que é descrita na narrativa. Singularmente, este romance traz de forma veemente o valor da educação e da base familiar na vida do indivíduo, destacando principalmente o papel da mulher nesta empreitada, o que é muito demarcado no processo de reeducação da personagem principal, Lourenço. A partir disso, é demonstrado como este recurso da educação pode ser útil à família, a sua comunidade, a um acontecimento histórico.

As personagens criadas por Franklin Távora costumam ser muito peculiares, e, em *O Matuto* e *Lourenço*, essa característica se acentua e se torna um pouco mais complexa no que tange a personagem principal. Do mesmo modo, as particularidades que envolvem as personagens e o enredo associam-se diretamente ao recorte de um acontecimento situado no tempo, o evento histórico. Além de servirem algumas vezes de porta-vozes do autor, a escolha e a configuração das personagens dentro da produção romanesca não são apenas interessantes porque encerram um arcabouço ideológico persistente e elaborado. Também porque os protagonistas que dão título aos romances fazem parte da gente do sertão e, ao mesmo tempo, figuram como os recusados do convívio daqueles sertanejos são desamparados e preteridos (na

época, o sertanejo pobre, latifundiário ou dependente do regime escravocrata, castigado por pestes e pela seca). Assim, configura-se um duplo grau de exclusão. Lourenço é o protagonista de *O Matuto e Lourenço,* tipo peculiar de delinqüente juvenil com gênio difícil; José Gomes, o Cabeleira, é a personagem principal de *O Cabeleira*, espécie de cangaceiro, célebre no folclore por suas maldades, são os famosos *sujeitos* que deram certa notoriedade a esses três romances, destacando-se o último. Estas personagens representam, de certa forma, os párias de um grupo social que era igualmente mantido à margem do todo que formava a nação.

Embora a posição ideológica do autor tenha relevância na análise de suas obras, não é apenas isso que conta na criação literária de Franklin Távora. Suas personagens encerram peculiaridades interessantes de personalidade, são sujeitos destacados por sua conduta maléfica ou, de outro modo, acima de qualquer suspeita ou reprovação, em detrimento até dos senhores-de-engenho, de quem são empregados, como é o caso da família e dos amigos de Lourenço. Dessa maneira, como em Walter Scott, a narrativa firma-se porque "sua força consiste precisamente nesta apresentação da vida popular, no fato de que os acontecimentos e as personagens da história oficialmente notórias não recebem uma posição central"[16] (LUKÁCS, 1965: 59). O jogo romanesco é completado pela psicologia ambivalente do protagonista que, por sua vez, é realçada pelo caráter e retidão de atitudes de outras personagens, que acabam por influenciá-lo positivamente.

Embora o autor procure camuflar seus ideais nas obras, é possível notar que, servindo-se do narrador, na maioria de seus romances, seus traços ideológicos aparecem de forma latente ou manifesta. Talvez por esta razão tenha criado personagens tão marcantes e insubordinadas. Os protagonistas de suas histórias primam por um caráter de revolução, insubordinação e revolta contra os padrões sociais e políticos. Deste modo, chamam a atenção por serem os excluídos da sociedade e conseguirem de alguma forma interferir no tecido social, benéfica ou maleficamente. Lourenço e Cabeleira, as personagens principais das obras aqui estudadas, possuem uma insubordinação atávica, encerram um caráter dúbio: são boas e más, insubordinadas e subordinadas, frias e ao mesmo tempo passionais. Porém, são conduzidos por uma forte influência romântica: basta observar como o amor torna-se um componente decisivo em suas vidas. Isto está de acordo com as tendências da época do autor, fato que deve ser considerado sempre. Por outro lado, algumas concepções românticas são refutadas, na esteira do romance histórico tradicional scottiano, pois "toma partido de maneira mais contundente contra a concepção romântica de romance histórico, segundo a qual as grandes figuras da

[16] "sa force consiste précisément dans cette présentation de la vie populaire, dans le fait que les événements et les personnages de l'histoire officiellement grands ne reçoivent pas une position centrale".

história devem servir de heróis principais"[17] (LUKÁCS, 1965: 85). Por meio da condição que lhes é estabelecida, da maneira como são movimentadas na narrativa e da marca ideológica que carregam, estas personagens tornam-se figuras marcantes. Principiam por causar antipatia ou aversão no leitor, além de levantarem polêmica em razão de suas ações violentas e do olhar solidário do autor ao enaltecê-los. Mas, de algum modo, acabam fazendo com que ele compreenda e identifique as agruras, apesar de seus aspectos dissonantes.

O contexto histórico em que estão inseridas também está intrinsecamente ligado à idéia de percepção, criação e comportamento revolucionário destas personagens. Um fator que as aproxima da narrativa histórica é o fato de que, em um outro sentido, elas representam tipos marginais de todas as épocas, de modo que são sempre atuais, como coloca Lukács acerca do romance histórico scottiano, destacando a atualidade das questões e das atitudes que envolvem a história narrada. Tal aspecto pode ser remetido, por exemplo, à figura do marginal e do conflito psicológico que se instala no indivíduo, à dificuldade de integração social, à importância do alicerce familiar etc., itens que são plasmados em maior grau e complexidade em Lourenço, e de forma mais elaborada. Trabalhando ao mesmo tempo com o folclore e com a história, neste romance Franklin Távora novamente insere atributos que levam não só a uma forçosa releitura e reinterpretação da realidade sertanejo-nordestina, com suas peculiaridades, mas também a uma mudança de ponto-de-vista sobre o indivíduo que nela está inserido.

Se para Távora o descortinar da natureza é um ritual rico em detalhes que convidam a fincar os pés no ambiente sertanejo fictício para sentir o seu cheiro, o seu clima e seus efeitos e travar conhecimento com a gente simples que mora no coração do sertão, tanto mais o explorar das individualidades do sertanejo lhe é interessante. Para ele, os matutos do sertão muitas vezes são mais interessantes e valorosos do que os comerciantes e senhores-de-engenho. Por isso, contrariando a "norma" da época – que se inclinava a reservar uma participação totalmente secundária ou pejorativa das classes menos favorecidas e seus equivalentes – esses bons matutos, quando não estão ao menos em pé de igualdade, são colocados numa posição/descrição superior àqueles de quem são subordinados, se não socialmente, no caráter e na moral. Na produção tavoreana esta é uma visão que cada vez mais se fixa e se aprimora em não beneficiar ou privilegiar grupos restritos, pois se coloca a serviço dos excluídos. Tais quesitos são importantes por resultarem em personagens que acabam se configurando como "tipos antropológico-históricos" ou sócio-históricos.

[17] O autor "prend position de la manière la plus vive contre la conception romantique du roman historique, selon laquelle les grands figures de l'histoire doivent servir de héros principaux" (a tradução para o português é nossa).

Em *O Matuto* e *Lourenço*, sob um aspecto simbólico, pode-se dizer que Távora monta um grande banquete, com gente "nobre", senhores-de-engenho, políticos, coronéis etc., mas escolhe seu anfitrião na multidão: quem senta na extremidade da mesa é o marginal. É ele que recebe o leitor no abrir das portas da ficção romanesca tavoreana, guarda-lhe o casaco e o chapéu, convida-o a se acomodar e prestar muita atenção no jogo que mostra a história com a roupagem ficcional que visa à mímese, sob um sentido crítico e revolucionário, o que não deixa de ser mais um ato de provocação de Távora. José Gomes, o Cabeleira, não é só um marginal – é um facínora. Lourenço não é só um bandido em formação – é um rebelde imprevisível – traços negativos que são acentuados através da descrição do narrador. Embora as personagens do povo, representadas nos três romances, tenham os melhores atributos para serem heróis e, sobretudo, heroínas – dada a personalidade forte das mulheres de sua obra –, Távora prefere retirar dos marginalizados o seu herói romanesco. Portanto, as personagens de extração ficcional são as protagonistas e agem diretamente dentro do tecido histórico, através de um recorte social. Um dos motivos que podem ser observados nesta escolha é o propiciar da construção efetiva deste herói: tirá-lo das vicissitudes em que vive e dar-lhe uma redenção, mostrando o seu lado bom e os motores reais de suas atitudes. Uma contribuição a mais na fixação do mito regionalista tavoreano.

Embate no herói

Lourenço é um pequeno marginal de 12 anos quando aparece pela primeira vez na história. Desde menino já mostra que é muito malvado, maltrata os animais e, por prazer de judiar do irmão menor, acaba matando-o (TÁVORA, 1878: 14). Todos lhe têm verdadeiro terror, e já ganhava fama quando Francisco, que não tinha filhos, resolve ir contra os conselhos de todos e leva-o para a mulher, Marcelina, de modo que os dois adotam Lourenço. O narrador descreve a vida e o caráter de Francisco e Marcelina que, amando-se e sendo humildes, são constituídos como uma família modelar:

> Vivia assim feliz, sem ter coisa alguma que lhe causasse inquietação nem tristeza, aquele casal pobre, mas honrado e discreto, só pedindo a Deus que lhe desse chuva e sol nos tempos oportunos [...] e que não lhes mandasse doenças graves que os privassem do trabalho, sua distração e prazer de todo dia. (TÁVORA, 1878: 26)

Estas características, contudo, se estendem para os amigos do casal, também "matutos" como eles, reiterando com freqüência que a dignidade não está somente em famílias da alta sociedade, mas também, e sobretudo, entre os humildes. Este conceito é reforçado de forma direta ou alusiva durante todo o decorrer do texto, e são estabelecidas comparações que apontam para a perda do eixo familiar e da conduta que tende a dissolver cada vez mais costumes e comportamentos tradicionais.

Deste modo, Lourenço é levado para um lar de paz e felicidade, mas não sem dar muito trabalho. O narrador projeta, então, com poucas mas eficazes palavras, a grande luta travada entre dois seres diferentes, ou seja, homem e mulher, mãe e filho, dois gênios opostos em todos os sentidos. Nota-se que existe nesse verdadeiro embate entre o bem e o mal uma visão religiosa que forma a personalidade de Marcelina, virtuosa em tudo – desde a beleza até o caráter. Impossível não nos remetermos à visão bíblica da Virgem Maria, que pisa e vence a serpente, ou seja, o símbolo religioso do mal, que neste caso seria representado por Lourenço. O narrador traça um perfil de Marcelina que corresponde à visão do cristianismo: mulher perfeita, abnegada e que serve de instrumento para a conversão e a expiação do pecado. Sob este ângulo, a educação que ela dá a Lourenço também ganha ares de redenção, (não na mesma proporção e conotação de *O Cabeleira*), e a mudança do caráter de Lourenço adquire uma dimensão de recuperação e reeducação. Em *O Matuto* o papel da educação ganha maior tonalidade, sendo destacado como fator imprescindível na transformação da personagem.

Se, por um lado, o narrador expõe os maus instintos do garoto como o de alguém perverso, por outro, também destaca que, apesar disso, existe o lado bom que supostamente todo ser humano tem, embora o lado mau de Lourenço pareça mais forte. Desta maneira, a crença no homem volta a ser reiterada neste romance. Contudo, ao contrário do cangaceiro do romance anterior, que se redime e se torna um homem bom, em Lourenço as coisas são um pouco mais complicadas. O narrador frisa que "Ele era de índole má", uma vez que nele, o que imperava eram "as fatais leis do instinto" (TÁVORA, 1878: 30), ao contrário do Cabeleira, que fora corrompido. Contudo, também aqui, como nos outros romances, existe a crença na recuperação do homem, que, no caso de Lourenço, se dá através da educação e da base familiar.

Apesar da reabilitação propiciada pela mãe adotiva, nos dois romances, Lourenço vai dar provas de que terá de lutar contra o mal dentro de si mesmo. O jogo propiciado pelo narrador nessa dualidade do caráter faz com que o leitor se posicione diante da história, oscilando entre a simpatia e a reprovação ao acompanhar a construção, a mudança e a oscilação da personalidade da personagem:

> Tantas tinha feito, que não houve aqui alma caridosa que não temesse tê-lo perto de si. O mais compadecido de todos os moradores, a velha Aninha, recolheu-o um dia em sua palhoça. Pelo correr da noite, acordou debaixo de labaredas. Lourenço tinha posto fogo na casa da velha.
>
> Vendo-o exercitar tão bem a sua atividade espontaneamente, como que tocado de celeste inspiração, Marcelina não pôde suster as lágrimas. Lourenço, a seus olhos, acaba de dar testemunho de emenda, resultado da constância e paciência com que ela o dirigia para o bem desde o dia de sua chegada.
>
> Lourenço, que assistiu à solene entrega desses objetos, filhos das suas mãos, viu com lágrimas nos olhos eles passarem de seu poder para o daquele cuja vida pusera em perigo, e a quem dera tanto o que padecer. [...]
> Nunca ele tinha compreendido tão bem, como nesse momento, que o homem que menos mal faz, é o que está menos sujeito ao mal. (TÁVORA, 1878: 14, 40, 50-51)

Nota-se, durante a narrativa, que a reeducação de Lourenço ultrapassa o universo da personagem para atingir diretamente o leitor, através de perspectiva e linguagem moralizantes. Através desses subsídios, promove-se a reflexão sobre determinadas questões, como, por exemplo, a da índole natural e da importância do respaldo educacional (seja social, familiar, institucional) na vida do indivíduo. No caso de Lourenço, a família é o grande diferencial em sua vida – sob este aspecto, pode-se entender que neste romance ela representa uma espécie de pilar social. Não por acaso Francisco e Marcelina possuem dotes heróicos, legado que transmitem a Lourenço: Francisco é "homem de trabalho e paciência, forte de constituição física, [...] animado pela energia de seu espírito [...] habilitado a levar a efeito prodígios semelhantes, e outros ainda maiores e mais admiráveis" (TÁVORA, 1878: 17). Ao passo que Marcelina, além de características semelhantes às do marido, também possui traços marcantes – é a mãe modelar: "aquela mulher era digna do estudo das mães de família, e de ser por elas imitada. Era o *modelo vivo* da mãe pobre, boa e virtuosa" (idem, ibidem: 25, grifo nosso).

A descrição da personalidade de Lourenço se dá de maneira diferente, e é quase que contínua durante *O Matuto*, uma vez que sua personalidade é oscilante. Narrando com minúcia gradativa e em ritmo acelerado as maldades das quais Lourenço é capaz, na descrição fisionômica lenta e detalhada, cria um efeito de claro-escuro, crueldade-pureza, bondade e maldade, formando um sujeito dúbio, paradoxal:

> Esta oncinha, que já então tinha mostrado para quanto havia de dar, quebrando as pernas dos cachorros a pedradas, furando com espeto quente os

> porcos da casa a ver se lhes derretia o toucinho, segundo ele mesmo dizia e pondo carvões abrasados na rede onde dormia um irmão menor que veio a morrer desta e de outras *malignidades.*
> [...]
> A limpa corporal tinha sido completa.
> Desapareceu o cabelo sórdido e especado, que fora cortado rente, as rajas que desfiguravam a cara, as unhas que se podiam comparar com as garras dos carcarás. Lourenço se mostrava, agora, outro que viera. O banho geral que lhe foi dado por Marcelina lhe pôs ao natural. [...] Os vasos azuis desenhavam-se sob a cútis das faces, murchadas pouco antes, agora porém refrescadas pela ablução saudável, e como remoçadas pela pronta reação que é natural da meninice.
> Conheceu então que o menino não era feio. Tinha a fronte espaçosa, os olhos rasgados e negros mas de desvairado brilho [...] Lia-se porém, no semblante móvel e no olhar sorrateiro, [...] a desconfiança, que é uma das manifestações naturais de quem se afez a obrar ações reprovadas, a cuja prática se não animaria, se lhe não fossem propícios os esconderijos, as trevas, os ermos. (TÁVORA, 1878: 14, 30, grifo do autor)

O caráter dúbio de Lourenço fica bem marcado através de expressões como estas: "ablução saudável", "olhos de desvairado brilho", que destacam o seu lado bom, ao passo que "garras de carcará", "olhar sorrateiro", "esconderijo", "trevas", "ermos", revelam de maneira clara seu lado mau. No entanto, tais "predicados", unidos, também conferem à personagem um caráter especial, pois são responsáveis pela constituição heróica que ela adquire em *Lourenço*, que sucede o romance em questão.

Aos poucos Lourenço sai da condição de marginal e vai vestindo a roupagem de herói. O banho revela um homem bonito e a educação persistente e rigorosa, e ao mesmo tempo amorosa, revela um filho bom e abnegado, mas de gênio explosivo e imprevisível, o que acaba concorrendo como diferencial para a psicologia do herói. Além disso, ele é filho de padre – o que não é visto de forma negativa, ao contrário do costume de muitas obras literárias de época. Em o *Matuto* e *Lourenço,* o padre Antônio, pai de Lourenço, é um homem bom e muito respeitado. Ele chega mesmo a assumir a paternidade depois que reencontra o filho em casa dos pais adotivos. Curiosamente, mesmo a própria Marcelina se sente abençoada ao saber que criou o filho de um padre. O que seria visto como pecado ganha uma outra conotação: acaba sendo um diferencial que contribui qualitativamente como um dote a mais para o caráter de Lourenço e na sua constituição de herói.

Outra particularidade é o cerco amoroso que envolve a personagem. Lourenço se vê envolvido em uma tríade amorosa feminina. A primeira, Mariana, é aquela com quem assume compromisso de um noivado arranjado, ainda adolescente. Contudo, a atração que sente por ela não é tão forte quanto a que experimenta pela irmã desta, Bernardina, mais expansiva e sensual.

A terceira, Damiana, após o termino da guerra, será a jovem viúva do senhor de engenho, proprietário da fazenda onde moravam. De um lado, como num verdadeiro romance-folhetim, Lourenço enfrenta um duelo para resgatar Bernardina das mãos do chefe dos mascates, de outro, num rompante, tenta matar a noiva, Mariana. Destarte, Lourenço, em "situações-chave", é sempre marcado pela duplicidade de suas ações – agressivo e heróico. Damiana se sente atraída por ele, mas este é o tipo de amor impossível, dada a diferença social que separa os dois, uma vez que ela é a viúva do dono do engenho onde a família da personagem reside. Essa característica também faz parte do romance histórico tradicional: a frustração amorosa do herói histórico ou não histórico. Neste sentido, incluído no discurso histórico, aparece caracterizado física e moralmente desde o início da narrativa que envolve a guerra, e está implicado em uma trama sentimental, o que é mais uma aproximação com o romance histórico tradicional e scottiano. Estes traços de Lourenço serão determinantes em sua atuação na Guerra.

Estes e ainda outros fatores vão rechaçando a tese de alguns críticos que atribuem ao romance de Távora um valor meramente histórico ou documental. Um fator que descaracteriza totalmente este tipo de opinião sobre a obra está no simples fato de que a reconstrução da infância (e isso também vale para o Cabeleira) só é possível na ficção – a história não dá conta da dimensão humana, em seu arcabouço individual. A ação narrativa, embora se refira, em sua quase totalidade, à Guerra dos Mascates, em muito favorece a personagem principal, pois nela está centrada. O acontecimento acaba sendo utilizado também na formação do comportamento heróico de Lourenço. O senso de urgência, a resolução de situações intricadas, o socorro em horas extremas, a responsabilidade da proteção, todas essas características, que atestam uma função heróica, são conferidas tanto a ele quanto a seus pais adotivos.

A escolha por introduzir o fato histórico da Guerra dos Mascates na ficção está intimamente relacionada ao ideal romântico de nacionalidade. Levando em consideração que este era um dos principais projetos ideológicos do autor e que por isso esta guerra "foi o primeiro grito contra as metrópoles européias", segundo as palavras do próprio autor (TÁVORA, 1972: 2), Lourenço está inserido em um cenário de revolta e revolução que reforça o ideal heróico de nacionalidade na personagem. A escolha e o foco no indivíduo comum dentro de um acontecimento histórico colocam em destaque na criação romanesca a importância do cidadão (o que está de acordo com os moldes do romance histórico criado por Walter Scott) na realização de um ideal revolucionário para se libertar da influência econômica estrangeira, ou seja, o povo como parte integrante de uma ação que promova um resultado efetivo na mudança de sua própria realidade. Nesse sentido, o cidadão comum torna-se indispensável como dínamo na firmação da identidade e da independência econômica e política nacional.

Os que existiram e os que surgiram: outras marcas – personagens

Antes de tudo, é preciso esclarecer que as considerações sobre as personagens envolvidas na narrativa têm como propósito apenas identificar outras marcas que compõem o a criação histórico-ficcional dos romances de Távora, e como se dá esse processo na narrativa, ou seja, mostrar a presença de personagens de extração histórica junto aos ficcionais, uma das exigências do romance histórico. Sejam as personagens de extração histórica *ou* ficcional, uma vez inseridas *no universo romanesco, tudo é ficção.* No romance histórico não é diferente. Nesta obra, encarregada de narrar o primeiro período no qual tem início o conflito entre os senhores-de-engenho e os mascates, o autor mistura personagens fictícias a personagens que realmente existiram. Esta diferença é bem demarcada no que diz respeito a oficiais e governadores, alguns sargentos e capitães, uma vez que estes últimos têm sua existência comprovada através da descrição de trechos documentais ou que exprimem caráter de veracidade: "o governador a que alude o cronista na passagem supramencionada era Sebastião de Castro Caldas" (1878: 63), "contava-se neste número Cosme Bezerra dentre todos os que ali se achavam o mais ardente membro da nobreza [...] maior nome deixou nas crônicas do tempo porque, degredado para a Índia em 1713, daí não voltou mais à sua pátria. Era juiz ordinário e capitão de ordenanças." (1878: 71-72). Sobre Tunda Cumbe, contra quem Lourenço luta várias vezes por causa de Bernardina, o narrador informa:

> em poucas palavras poremos o leitor a par deste sujeito, que tão importante papel desempenhou na Guerra dos Mascates. E para que o retrato venha com o cunho de severa autenticidade, preencheremos a nossa promessa trasladando aqui as próprias palavras em que um cronista pernambucano o descreveu para conhecimento da posteridade. (TÁVORA, 1878: 85)

Assim, a relação entre as personagens evidencia que a interação entre ficção e história é clara, formando um amálgama. As ficcionais compreendem Lourenço, sua família e amigos, que formam o núcleo dos matutos que moram na estrada do Cajueiro, pois não há referência histórica sobre eles e tampouco o intento direto e explícito de comprovar que existiram de fato – neste caso, fica a cargo do leitor tomá-los como verdadeiros ou não. Não é feita qualquer alusão à ficcionalidade ou à existência "real" destas personagens, o que nem por isso faz com que seja tão fácil definir a qual instância pertencem. Supõe-se que sejam de fato inventadas devido à

trama que as envolve. Dificuldade maior está nos casos do representante dos nobres senhores, dono do engenho Bujari e conseqüentemente das terras que incluem aquelas em que os matutos da região moram, João da Cunha, e de sua esposa, Damiana, bem como o representante dos mascates, Antônio Coelho: fica difícil saber se são inventadas ou se realmente existiram, mesmo porque boa parte da ação e da trama histórica gira em torno delas.

Ao identificar a origem de determinadas personagens, sejam elas realmente históricas ou não, o autor utiliza um recurso a mais para a verossimilhança, para atestar a pesquisa histórica buscando reforçar a credibilidade erudita. É uma *estratégia* que possui interesse em convencer ao forjar a pretensa veracidade dos fatos e da plausibilidade da versão narrada. Enfim, essa identificação das personagens atua como um *complemento auxiliar*, tanto em *O Matuto* e *Lourenço*, quanto em *O Cabeleira*. De um modo geral, no que tange a algumas personagens de destaque das duas primeiras obras, (com algumas exceções, como Tunda Cumbe, cuja "existência real" é comprovada na narrativa, como se verificou anteriormente) e, sobretudo no que diz respeito às que ocupam o primeiro plano, não é possível afirmar com certeza se são históricas ou ficcionais. Tudo leva a crer que neste caso o escritor procura escamotear a verdadeira "origem" destes entes, facilitando a mistura de outros itens que conferem outra dinâmica para o acontecimento histórico, tornando-o mais interessante, sem, contudo, descaracterizá-lo em seus pontos primordiais. Esta identificação de algumas personagens como reais serve apenas para atestar a seriedade da pesquisa histórica e da relevância do resgate do acontecimento, *não tem o propósito de fazer com que a narrativa se identifique com o discurso da historiografia*. Assim, através de determinadas personagens, insere outras tramas e problemáticas ao cenário e ao acontecimento histórico. Munido desta e de outras estratégias, o autor procura, usando a expressão de Cartelle e Ingelmo (1994: 22), exprimir algo mais do aquilo que é "dito" apenas pelos feitos históricos. Igualmente, a criação de figuras ficcionais integradas às históricas é uma forma de dar passos além e já de antemão armar o esquema reflexivo que, ao longo da narrativa, se encarregará de contar uma face da história, ao mesmo tempo em que não se limita a mostrar apenas uma feição dela.

A composição do texto contendo figuras históricas e ficcionais é, portanto, dado fundamental na caracterização do romance histórico, seja ele tradicional ou não. Célia Fernández Prieto esclarece que os nomes próprios possibilitam ao leitor identificar as figuras "reais" da trama, por meio do acionamento da competência cultural. Mas no caso da distância temporal que aumenta com o passar dos anos, dificultando o reconhecimento deste traço, informações que situem o leitor são fundamentais:

> A utilização no mundo ficcional de entidades históricas destacadas e presentes na enciclopédia dos leitores formula certas restrições ao romancista. O desenvolvimento e desenlace de um acontecimento histórico assim como a trajetória biográfica fundamental de uma personagem estão traçados de antemão, e os leitores esperam vê-los confirmados no romance.[18] (FERNANDEZ PRIETO, 2003: 184).

Tais requisitos estão presentes tanto em *O Matuto* quanto em *Lourenço*, e ao leitor é possível identificar boa parte destes elementos não apenas através das informações sobre determinadas personagens presentes no texto, mas também através da evolução da trama. Porém, nem tudo é deslindável, o que, não obstante, é fundamental para garantir a ilusão narrativa.

As personagens de extração histórica ou que desempenham tal função são humanizadas, ou seja, têm o caráter bem delineado e detalhes da sua vida particular são colocados à mostra, como a demonstração de sentimentos e fraquezas ou pequenos incidentes da vida familiar que entram juntamente com a caracterização das personagens no tecido textual: "Quando Damiana punha sobre ele seus grandes olhos negros e ternos, João da Cunha sentia no intrínseco de sua alma uma impressão de brandura, [...] reflexo da benevolência da esposa penetrando na dureza natural do coração do marido" (TÁVORA, 1878: 67). Ou mesmo a inclusão de anedotas correntes na tradição popular, como o caso do bandido Valentão da Timbaúba.

A constituição das personagens e o modo como ganham destaque durante o texto seguem a linha do escritor escocês, que "se esforça para figurar as lutas e os antagonismos da história por meio de personagens que, em sua psicologia e em seu destino, permanecem sempre representantes de correntes sociais e de forças históricas"[19] (LUKÁCS, 1965: 34). Neste sentido, a família de Lourenço é a representação dos matutos e das dificuldades pelas quais passam no dia-a-dia, subjugados ao senhor de engenho, ganhando a vida no cotidiano através do esforço do trabalho na lavoura e do artesanato, aliando-se à guerra para não verem sua proteção ameaçada juntamente com o engenho, do qual são parte. O sargento-mor João da Cunha representa a nobreza agrícola e o cultivo canavieiro em crise, perdendo espaço, poder e influência para o comércio, domínio dos portugueses, e desta forma também se assemelhando à função que Célia Fernandez Prieto aponta no romance histórico de Benito Pérez Galdóz, que

[18] "la utilización en el mundo ficcional de entidades históricas destacadas y presentes en la enciclopedia de los lectores plantea ciertas restricciones al novelista. El desarrollo y desenlace de un acontecimiento histórico así como la trayectoria biográfica fundamental de un personaje están trazados de antemano, y los lectores esperan verlos confirmados en la novela." (a tradução para o português é nossa).

[19] "s'efforce de figurer les luttes et les antagonismes de l'histoire au moyen de personnages qui, dans leur psychologie et dans leur destin, restent toujours des représentants de courants sociaux et de forces historiques. » (a tradução para o português é nossa)

consiste na "construção de personagens que funcionam como intérpretes dos acontecimentos narrativos na medida em que são porta-vozes do sistema de valores preconizados no texto"[20] (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003: 117). Outra demonstração desse papel que determinadas personagens desenvolvem está no didatismo que compõe a função familiar de Francisco e Marcelina, que são impecáveis em sua conduta, exemplos de matutos:

> Não tinha medidas o amor que Francisco votava a Marcelina, exclusiva possuidora do seu coração.
> Os matutos não casam por mera conveniência. Suas uniões ordinariamente precoces, não deixam por isso, em regra, de ter o principal fundamento na estima recíproca daqueles que as contraem. Grandes desgraças têm procedido das junções prematuras, mas no mato não constituem a regra geral. Ao reverso, tais junções são o princípio de moralidade no lar e no povoado do matuto.
> Causava inveja e admiração a harmonia e a felicidade desses dois entes rudes, que dispensavam lições de gente civilizada para viverem com honra e conveniência e que da beira de um caminho deserto, do pé de uma mata, sem saberem ler nem escrever, davam edificativos exemplos de moral doméstica, amor ao trabalho e fé no Criador. (TÁVORA, 1878: 21,27)

Também no sentimento do narrador evidencia-se esta função didática, que acaba explicitando sua posição ideológica a respeito do conflito que, na sua voz, adota não somente a função de expressar valores econômicos e políticos, mas também nacionalistas – através de sua ótica, o narrador revela que a guerra passa a ser não só uma briga entre senhores-de-engenho e comerciantes: é também uma briga entre a nação e a dominação estrangeira, entre a cana-de-açúcar e o café. Assim, o texto tavoreano, que tanto prima pela dimensão social, é incrementado também por questões de ordem política. O leitor se depara com a narrativa que não é isenta no descortinar dos eventos. Contudo, é preciso lembrar, novamente com Célia Fernandez Prieto (2003: 77), que, embora Walter Scott tenha como ponto de partida a Revolução Francesa, a proposta do romance histórico é uma resposta artística para variadas situações políticas, culturais, de contextos particulares, não se atendo, portanto, a uma única causa. Nem os romances aqui analisados seguem rigorosamente o molde scottiano, uma vez que assimila desde os pilares básicos por ele instaurados (narração de episódios nacionais, realismo histórico), até alguns outros mais específicos (representação de momentos de crise, crença na grandeza do passado e do homem, enquanto agente no/do evento histórico etc. – de acordo com as teorias lukacsianas).

[20] "construcción de personajes que funcionam como intérpretes autorizados de los acontecimientos diegéticos en la medida en que son portavoces del sistema de valores preconizados en el texto." (a tradução para o português é nossa).

Essas produções de Távora possuem suas particularidades, são intimamente ligadas a questões e tendências de época, além das particulares ao autor, como o seu olhar regionalista, suas idéias polêmicas, seu gosto por valores tradicionais, vale lembrar mais uma vez. Assim, o narrador de *O Matuto* não mantém distância nem imparcialidade. Pelo trecho citado a seguir pode-se entender por que a narração favorece os senhores-de-engenho (o que motiva o destaque para João da Cunha e seu grupo):

> A vista da moagem produz em mim gratas alterações, e traz-me saudades da infância; recordações veneráveis dos tempos felizes em que, levando a vida entre a vila e os engenhos, entre a casa paterna e os painéis que a natureza expõe gratuitamente aos que para ela têm os seus principais afetos e a sua primeira admiração...
> *Para o homem do norte o engenho de açúcar é o representante de imemoriais e gloriosas tradições*. Especialmente o pernambucano nasce vendo com amigos olhos aquelas grandes propriedades que são como os seus castelos feudais. O engenho é o solar do norte. A nobreza do país principiou por ele; não conheceu outro solar. Ele figura nas maiores páginas da historia daquela parte do vasto império. Sua importância é lendária, histórica e santa. (TÁVORA, 1878: 37-38, grifo nosso)

Embora procure apresentar uma narração "objetiva" dos fatos, este narrador sempre demonstra uma visão subjetiva do momento histórico. Como assevera Ingelmo e Cartelle, "a idiossincrasia do romance histórico faz com que amiúde ele seja utilizado como instrumento para outros fins, porque o autor que se volta para o passado interpõe sua própria visão na hora de o transmitir ao leitor de sua época."[21] (1994: 32). N*'O Matuto* acontece o contrário do que na epopéia, tal como observa George Lukács, uma vez que "na epopéia, o indivíduo é, por assim dizer, assujeitado ao acontecimento; o acontecimento eclipsa a personalidade humana por sua grandeza e importância, desviando dela nossa atenção, pelo interesse, pela diversidade e pela multiplicidade de suas imagens"[22] (1965: 35-36). Neste texto pode-se dizer que tal artifício aparece de forma peculiar. O evento histórico tem o seu momento de destaque, mas é possível perceber que as figuras dramáticas têm a prioridade das cenas na maior parte da narrativa, aprofundando seu relevo, muitas vezes "roubando a cena" a partir de certas atitudes e aspectos de personalidade. As personagens de primeiro plano possuem uma personalidade forte ou marcante, e mesmo as que são desenhadas com pincel de cores mais brandas costumam ser

[21] "la idiosincrasia de la novela histórica provoca a menudo que se la utilice como instrumento para otros fines, porque el autor que se remonta al pasado interpone su própria visión a la hora de transmitirlo al lector de su época." (a tradução para o português é nossa)
[22] «dans l'epopée, l'individu est, pour ainsi dire, assujeti à l'événement; l'événement eclipse la personnalité humaine par sa grandeur et son importance, détournant d'elle notre attention par l'intérêt, la diversité et la multiplicité de ses images.» (a tradução para o português é nossa)

decididas, persistentes e fortes, como as personagens femininas, cujos exemplos são Marcelina e Damiana. Possuem quase sempre traços que, se não as transformam em heroínas, tornam-nas muito próximas dessa tipificação. Ambas participam da guerra lutando junto com os homens, pegando em armas contra os inimigos, inclusive. Damiana, a nobre senhora de engenho, por ser exímia atiradora, é apelidada de "a escopeteira". Estas duas são responsáveis por resistirem aos ataques inimigos e dar grande respaldo no momento mais crítico da guerra, quando sofrem uma traição de um escravo.

Tal como aponta Lukács acerca das principais figuras dos romances scottianos, que possuem "características nacionalmente típicas, mais no sentido de uma virtude mediana do que da superioridade eminente e global."[23],(idem, ibidem: 33) tais figuras tavoreanas representam o cidadão nacional, na medida do que se entende por isso o sertanejo, o mestiço, como representante da nacionalidade brasileira, tese defendida pelo autor. Portanto, enquanto no texto scottiano o romance é construído "em volta de um herói 'comum', somente honesto e jamais heróico"[24] (idem, ibidem: 33), no tavoreano ocorre justamente o contrário. Retomando o exemplo, é em virtude desta diferença que Lourenço foge totalmente do parâmetro do herói mediano, possui uma personalidade dúbia, que o faz agir por impulsivamente, muitas vezes sem refletir sobre seus atos; sua constituição física e psíquica é a de um herói nato, impulsionado sempre pela rebeldia, em detrimento da ponderação, e pela passionalidade, fazendo regredir parte do progresso de sua reeducação. As personagens que formam a sua família adotiva, além do dono do engenho onde mora, também não fogem muito a essa regra, mesmo sendo mais "equilibradas", como as heroínas citadas.

A psicologia de Lourenço é construída deste modo principalmente porque ele será o herói da maioria das ações no segundo romance, que narra o último ano da Guerra dos Mascates. Mesmo que seus atos sejam secundários, atuando nos bastidores da guerra, seu desempenho terá efeitos importantes no cenário como um todo. Lembrando que Távora parte da formação de seus protagonistas desde a infância, é interessante citar algumas considerações feitas por Sidney Hook sobre o papel do herói na história, dentre as quais observa que "outra fonte de interesse no herói é encontrada nas atitudes desenvolvidas no curso da educação e da juventude" (1962: 15). Com isso, no caso dos romances que tratam do conflito entre nobres e mascates, o escritor não descreve a trajetória de seu protagonista desde a infância apenas como mero apetrecho narrativo. A ação histórica também está atrelada tanto às transformações de

[23] "des caractères nationalement typiques, mais dans le sens de la moyenne vertueuse plutôt que de la supériorité émintente et globale" (a tradução para o português é nossa).
[24] "autour d'un héros 'moyen', seulement correct et jamais héroïque" (a tradução para o português é nossa).

vida do povo de modo geral como à vida particular de Lourenço e sua evolução enquanto indivíduo inserido nos dilemas da guerra, "devido ao efeito dramático da forma de narrativa, o qual cresce, naturalmente, quando se trata a História como uma sucessão de aventuras pessoais" (HOOK, 1962: 15). Isso pode ser observado não apenas nesta personagem, mas também nas demais, devido a outros ingredientes inseridos no arcabouço narrativo, que pode ser tanto a questão dos conflitos amorosos que acontecem no bojo da guerra, quanto os mais "práticos", como o caso da libertação dos escravos envolvidos.

Por outro lado, é preciso lembrar que este romance leva o título de *O Matuto*, que não se dá com a continuação daquele cujo título é *Lourenço* – e os motivos para a intitulação deste são evidentes. O título do primeiro pode se referir particularmente ao pai do menino, Francisco, com quem Lourenço divide seus momentos de bravura. Francisco está diretamente ligado à resolução dos acontecimentos de primeiro plano: a condução das tropas até o engenho Bujari, bem como a libertação de João da Cunha e dos outros nobres das mãos dos mascates estão entre as ações decisivas que garantem a vitória dos senhores-de-engenho neste primeiro ano da guerra. Vale lembrar que, além disso, a narração começa e termina com o "foco" nesta personagem: o início está no momento em que resolve levar Lourenço para casa, adotando-o como filho. O fim, no gesto de Francisco ao repreender o filho por mais um rompante de sua "natural má índole": queimar vivo e crucificado o ladrão que roubara o cevado de Victorino, pai de sua noiva, morto por Tunda-Cumbe durante o confronto. Ou seja, se a Lourenço cabe proteger as mulheres e o engenho da ação dos inimigos, a Francisco cabe participar ativamente da guerra e de seu importante desfecho. O romance confere a cada personagem do círculo de Lourenço seu momento de projeção, realçando a ação de pessoas comuns no combate. De outro lado, a reeducação de Lourenço ocupa o centro dos interesses do autor, portanto possui particular relevo os conflitos sofridos pela personagem durante este processo.

Demarcando pegadas

O cuidado com a exatidão cronológica é outra marca da narrativa historiográfica presente neste romance. O tempo, neste caso, é muito bem demarcado, com datas bem definidas e linearidade na narração dos fatos referentes à Guerra. O ambiente no qual ocorrem as contendas é igualmente bem descrito, e os traços de época bem delimitados. A seleção e organização dos itens históricos obedecem ao rigor que pressupõe a demonstração do conhecimento histórico da época narrada, fazendo com que se evidencie o cuidado com a

pesquisa histórica que antecede a criação romanesca e serve de arcabouço para a constituição e a fixação do enredo:

> Numeroso foi o concurso de pessoas de alta e distinta hierarquia durante a noite da véspera e o dia de S. João de 1711 no engenho do sargento-mor João da Cunha.
>
> O São João, do mesmo modo que o Natal, é festa essencialmente popular e campestre. ...
>
> O engenho Bujari dava em 23 de Junho de 1711 testemunha dessa verdade. Raiava enfim o dia 23 de Agosto de 1711, que ficou sendo memorável nos fatos de Goiana. (TÁVORA, 1878: 61, 76, 168)

Por conseguinte, o tempo da narração não é o mesmo que o da narrativa, o que é outra marca primordial para a caracterização do romance histórico. Durante este processo, é nítida a tentativa de reconstrução primando pelo "mais real possível", e dando a ilusão de trazer o passado para o presente, que em *O Matuto* conta com pequenas e secundárias referências: "*Ainda hoje* a maledicência não é qualidade característica do povo; naqueles tempos ainda o era menos"; "No mato *ainda hoje* se contratam casamentos com grande facilidade e antecipação" (TÁVORA, 1878: 41-42, 52). Assim, os fatos são invariavelmente datados e, sempre que possível, atestados com transcrições, citações ou paráfrases indicadas como documentais, ou o forjar dos dados inventados são colocados *como se fossem* documentais. Além disso, também são considerados registros informais, transmitidos oralmente e que foram se perpetuando pelo tempo de modo a preencher as lacunas das quais os documentos não deram conta:

> O engenho Bujari estava situado em um ponto de que inteiramente se perdeu a memória. O que se sabe ainda, pela tradição oral, é que, tendo ele ficado, pelo tempo adiante, todo em capoeira em conseqüência do longo desamparo, veio a confundir-se com a mata virgem. O engenho que traz hoje esse nome fundou-se muito depois do desaparecimento do primeiro.
>
> Eis algumas das quadras com que o rapaz gratificou a companhia. Muitas delas ainda hoje em dia têm extensa voga entre os matutos de Pernambuco, aos quais as ouvi mais de uma vez, jornadeando, entre fins de novembro e princípios de dezembro, do Recife para Goiana nos meus tempos escolares. Elas pertencem exclusivamente ao povo, e eu aqui as dou com a exatidão com que as recebi da grande musa que as produziu. (TÁVORA, 1878: 68, 82)

A narrativa oferece detalhes da guerra, procurando deixar o leitor a par do maior número possível de informações, de modo que os acontecimentos tornam-se bem delimitados. Aqui existe a intenção de narrar os acontecimentos "como de fato se passaram", o que denota o realismo literário, ou o contrário do romance histórico moderno, que admite e demonstra a "impossibilidade de reconstruir a verdade histórica" e, por isso, "não conduz a uma verdade objetiva e sim a interpretações conflitantes." (FIGUEIREDO, 2003:137). Ou seja, nesta narrativa histórica oitocentista não existe espaço para a dúvida: todas as possíveis lacunas são pretensamente preenchidas pelo romancista deste período, que "vai tratar o passado como a pré-história objetiva do presente, e como tal, considerá-lo passível de conhecimento do homem" em sua totalidade (idem: 128). Além disso, novamente, tenta-se autenticar o real: "esse mesmo real passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que pretende relatar 'aquilo que se passou realmente': que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote 'aquilo que se deu'; o 'real concreto' torna-se justificativa suficiente do dizer." (BARTHES, 1988: 163).

O recorte histórico tenta abranger toda informação possível – desde a listagem de todos os nomes envolvidos no episódio até o modo como o narrador informa o leitor sobre as primeiras centelhas que fariam eclodir a guerra. De modo que a história começa em 1706, quando o leitor encontra Francisco reunido com outros matutos. Os dez primeiros capítulos dão conta destes primeiros anos que antecedem à guerra, e que envolvem a reeducação de Lourenço. Até aí os eventos particulares da vida dos matutos parecem não se confundir com os históricos propriamente ditos. Mas a participação deles na guerra desmente esta primeira impressão Quando iniciado o relato destes eventos, na composição da Guerra dos Mascates, o narrador faz um retrocesso e vai de 1706 a 1711, cuidando para que os detalhes mais importantes e decisivos estejam à mostra, o que contribui cada vez mais para dar a ilusão de que o texto não é uma mera imitação ou fruto da imaginação (ou não deve ser tomado como tal). O que comprova que tanto *O Matuto* quanto *Lourenço* são obras fundamentadas na necessidade de obter do leitor a crença no relato histórico forjado na narrativa. Acerca destas proposições basta verificar como o narrador se vale de discursos de cronistas e, mais uma vez, como em *O Cabeleira*, da memória popular: "não há no que aí fica relatado, invenção de romancista" (TÁVORA, 1878: 111).

Entretanto, essas marcas não se apresentam de maneira apelativa como em *O Cabeleira*. O compromisso com a verdade, numa época em que se julgava possível a reconstrução do passado "tal como foi", configura-se primeiramente como um tipo de pacto de leitura e, em outro âmbito, comprova a seriedade da pesquisa histórica que deu vazão à composição

romanesca. Sobretudo está de acordo com o projeto estético do autor (lembrando que este está ligado às tendências de época, ainda que sob uma ótica regional).

No intuito de "contribuir para a criação de uma consciência nacional, familiarizando os seus leitores com as personagens e os fatos que marcaram o passado"[25] (MENTON, 1993: 36), o narrador tavoreano é alguém que se dirige a um leitor citadino, que não tem conhecimento dos sucessos narrados, mas também do ambiente em que ocorrem, um leitor que não é nordestino, portanto. A narrativa inclui o descortino de costumes, tradições folclóricas, expressões regionais... O cuidado com o pormenor histórico faz com que o autor organize os fatos com o maior rigor possível, mas, às vezes, peca no detalhamento quase exaustivo, principalmente na enumeração de vários nomes de personagens de extração histórica que participaram da guerra, sendo que apenas algumas são realmente relevantes na evolução da narrativa.

Além do rigor cronológico e "factual", ou seja, a inserção de textos que supostamente teriam validade documental, há ainda outra característica: uma espécie de delgado contorno no esquema narrativo entre realidade (o evento histórico e seus elementos) e fantasia (as ações e personagens imaginadas), através do qual, de certa forma, permite identificar alguns de seus traços. O maior exemplo está na divisão da narrativa. O capítulo onze, onde todas essas marcas se concentram, representa o caminho que conduz diretamente ao passado histórico, como uma clara e inopinada viagem no tempo. Desta forma, a conjunção entre ficção e história são distinguíveis neste romance até determinado ponto. Sob este aspecto pode-se observar que o texto segue um esquema narrativo bem delimitado. Ainda que no romance tudo seja ficção, é possível perceber alguns pontos que revelam o processo, a técnica e as estratégias de criação. Os dez primeiros capítulos apresentam as personagens e a trama que não são de extração histórica, têm papel principal – ao partir da hipótese de que, como não existe nenhum indício de que sejam históricas, não existiram de fato. Os dois capítulos que se seguem apresentam personagens e trama históricas, ocupando o foco secundário e o cenário da narrativa – aí quase todas as personagens são indicadas como "reais", isto é, que existiram.

Tais aspectos podem ser facilmente percebidos pela diferença descritiva, como, por exemplo, no primeiro capítulo:

> estavam reunidos, por uma noite de 1706, à roda de um fardo de fazendas, vários matutos... entre eles havia dois almocreves... um por nome Francisco, e outro Victorino";

[25] "contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado" (a tradução para o português é nossa).

e no décimo primeiro:

> e se seu nome [*João da Cunha*] não vem apontado nas incompletas crônicas do tempo, como muitos outros... a tradição ainda o não deixou desaparecer...” (TÁVORA, 1878: 4, 66),

numa clara demonstração de que no primeiro trecho (o que se aplica aos capítulos em questão) não existem marcas de uma pretensão histórica, ao contrário do segundo. Nos capítulos seguintes os dois universos se fundem proporcionando um ritmo novo à narrativa e envolvendo todos num só objetivo: no caso, como o narrador posiciona-se claramente a favor dos nobres, o objetivo é vencer os mascates, como de fato ocorre no romance. O autor traça dois percursos identificáveis na narrativa, através dos quais se firma o romance histórico (sempre observando que uma vez inseridos no universo romanesco, tudo é ficção): aquele que remeteria à história e aquele que é puramente inventando, como dois rios que correm paralelamente, para unirem-se cumprindo um só percurso. Ao adotar tal esquema, Franklin Távora parece fragilizar aquele pacto que pretende que o leitor aceite, vendo o seu romance como próximo da realidade, da verdade. Távora, de certo modo, acaba deixando as costuras de seu texto à mostra, quase que totalmente reveladas as cartas de seu jogo para o leitor – o que, para o novo romance histórico, é uma das artimanhas fundamentais. Como são inseridos trechos de supostos textos oficiais: “O governador a que alude o cronista na passagem supramencionada” (TÁVORA, 1878: 63), ao afirmar a existência histórica de determinadas personagens, especialmente as que estão diretamente envolvidos na guerra, acaba aguçando a curiosidade do leitor de sobre a “origem” dos outros atores da narrativa, causando a impressão de que todas realmente existiram.

CAPÍTULO III

A GUERRA COMO PRENÚNCIO DE NOVOS TEMPOS E COMO RECUSA: *LOURENÇO*

Diferenciais de uma perspectiva

A ambientação de *Lourenço* se apresenta a partir de um clima tenso. Um novo governador chega a Pernambuco e prefere se instalar no Recife, e não em Olinda, o que já basta para esquentar os ânimos dos nobres senhores-de-engenho e desenhar-lhes a nova situação: desta vez, os mascates é que estão com a vantagem, dado que esse simples gesto do governador deixa claro o posicionamento pelos comerciantes recifenses, e não pelos senhores-de-engenho olindenses. O pano de fundo passa a ser elaborado já com os primeiros momentos da guerra, diferentemente de *O Matuto*, que narra o primeiro ano do conflito, e a situação vai se delineando ao longo do texto até atingir o seu estopim e clímax. Em *Lourenço* esta chegada do novo governador já se constitui como um evento deflagrador, agravado com a perseguição paulatina aos nobres, seguindo-se depois de perseguições e prisões, mesmo não havendo reação desta parte. Tendo que enfrentar a opressão política desta vez, eles muito mal conseguem elaborar qualquer ataque ou mesmo se defender: o momento é de desforra para os mascates.

Assim, esta narrativa marca a queda da nobreza setentrional, do cultivo e da economia em torno da cana-de-açúcar, das relações de poder baseadas no servilismo, enfim, representa mudança de época no campo social, político, cultural e até religioso. Depois deste golpe, os senhores-de-engenho perdem a hegemonia, e poucos conseguem recuperar a bonança nos negócios depois da guerra e de um momento de crise, aliás, bem anterior, com o gradativo endividamento junto aos comerciantes burgueses, como foi visto anteriormente. Tais aspectos demarcam como a trajetória das personagens está vinculada "de modo irrecorrível ao destino da comunidade histórica de que fazem parte" (BASTOS, 2007:12), pois definem "a natureza dos eventos e da sorte das personagens" (idem, ibidem). Lourenço e seus pares, João da Cunha, sua família e seu império são diretamente afetados por uma avalanche de acontecimentos que transformam suas vidas de maneira definitiva.

Neste caso, os elementos de extração ficcional são inseridos em um cenário que já está desenhado de antemão, aliando-se ao romance anterior como uma continuação. Embora possam ser tomadas individualmente, ambas as obras se complementam, pois em conjunto, além de tratarem de toda a problemática que envolve a guerra, tratam também da vida das personagens presentes nas duas narrativas, sendo que *Lourenço* representa o desenrolar final de embates, existentes em ambos os casos. Este objetivo é declarado pelo próprio escritor no prefácio do livro: "conquanto cada uma das duas narrativas tenha ação própria, conquanto cada uma delas possa subsistir sem a outra, para melhor conhecimento da guerra dos mascates em que ambas se inspiram, a leitura do *Matuto* sem a do *Lourenço*, e vice-versa, não é bastante" (TÁVORA,

1972: 1). Uma vez que se trata de um evento histórico, são importantes também como meio de conhecimento da Guerra dos Mascates. Os conflitos principais presentes em *Lourenço* continuam sendo esta contenta regional, resultando na queda da nobreza canavieira e a psicologia da personagem, desta vez mais elaborada enquanto herói romântico. Nesta narrativa também chama a atenção o conflito amoroso, que se torna mais complexo, enquanto na outra isto é representado apenas como bosquejo. No entanto, entende-se que, enquanto lá, em *O Matuto*, a personagem principal, Lourenço, ainda não despertou para o sentimento amoroso, aqui ele é um jovem de dezoito anos, propenso aos sonhos e anseios próprios da idade. Encontra-se, por isso, mais maduro e tão inclinado a paixões que as experimenta intensamente. Por outro lado, seus amores se desfazem como a fugacidade e o repente que as fizeram surgir. O desenvolvimento da personagem se dá de forma gradativa, de modo que neste romance a psicologia da personagem é mais estruturada e menos conflitante, favorecendo-a no desempenho de suas ações.

Lourenço também é marcado por uma forte consciência histórica, que vai do narrador às personagens – é como se inclusive elas em alguns momentos tivessem plena consciência do seu papel histórico. Aqui também o autor procura preencher os espaços vazios deixados pela história: a narração acontece de forma comprovadora, lançando mão, por exemplo, de citações e referências históricas, subentendidas ou não. Apoiando-se também nestes subsídios de modo a utilizá-los conforme os seus interesses, mais uma vez a posição do narrador é favorável aos nobres, empregando sempre uma tônica que tende a elevá-los em relação a seus adversários. A maneira como os descreve procura conferir às suas ações uma conotação de heroicidade. Ressalta a nobreza não apenas do título que possuem. São adjetivados como corajosos, dignos, ilustres, mas, sobretudo, patriotas e legítimos filhos da nação: "havemos de ver qual dos dois sangues deixará primeiro de correr em Pernambuco, se o teu sangue de *bicho da outra banda*, se o da *nobreza de minha terra*, o sangue azul daqueles que te mataram a fome e agora cobres de lama e desaforos" (TÁVORA, 1972: 41, grifo nosso). Os mascates são representados como os portugueses usurpadores e escravizadores da terra, *bichos* que caçam e destroem, ao passo que os nobres são os *filhos* da nação que proporcionam grande desenvolvimento econômico com o cultivo da cana, agora perseguidos, subjugados e levados à falência por aqueles. A partir deste viés comprova-se mais uma vez que, dentre as pretensões de Távora no trato da literatura sob um ângulo histórico-regionalista, interessa destacar o estabelecimento e o fortalecimento do sentimento nacionalista, o que se dá retomando um processo histórico entremeado conflitos políticos.

Um outro diferencial neste romance é o "desvelo histórico" mais contido, ou seja, apresenta-se mais livre da preocupação em mostrar o conhecimento dos fatos do passado através de um acúmulo de informações, como datas que antecedem ou são ulteriores ao acontecimento histórico narrado. Isto acontece vez ou outra em *O Matuto*, onde o autor coloca alguns itens históricos fora da época em questão e que não acrescentam nada de mais à narrativa, como ocorre em *O Cabeleira* no momento do roubo da igreja e do enforcamento de José Gomes e seus comparsas, por exemplo. Em *Lourenço*, última obra artística de Franklin Távora, o narrador deixa de fazer referências a outros eventos históricos que aconteceram numa outra data do que é então narrado, nem menciona fatos de outras épocas a partir de determinado monumento ou lugar onde se passa a ação romanesca no momento da enunciação, evitando interrupções desnecessárias. Agora o foco prende-se mais rigorosamente à época e ao evento histórico em questão. Ao mesmo tempo, este evento é descrito e representado com a destreza que impede a enumeração demasiada e informações irrelevantes, tornando o romance mais fluido, bem dosado e com várias cenas interessantes.

Outro diferencial a ser destacado, principalmente em relação a *O Matuto*, mostra-se nos inícios da narrativa. Compreende os acontecimentos e as personagens que cumprem um papel histórico no romance. Os sucessos que resultam na segunda fase da guerra dos mascates é que abrem a narrativa para se voltar, posteriormente, para Lourenço e sua família. Não obstante, os fatos históricos partem de uma escolha que parece ser bem mais seletiva, trazendo somente os fatos marcantes, o que resulta numa representação muito objetiva destes episódios e, na mesma medida, rica de contornos. Este romance possui também um diferencial na fixação de tipos humanos, costumes, paisagens da época setecentista, etc. Curiosamente, desta vez, esta última obra ficcional da carreira de Távora e de sua pretendida "trilogia" da Literatura do Norte apresenta-se mais desprendida da ótica naturalista, que passa a ser apenas uma sombra nesta narrativa – adquire, ou melhor, retorna/assume abertamente uma tônica mais romântica, traço que sempre esteve enredado nas tramas tavoreanas, como já mencionado anteriormente. O conflito amoroso vivido por Lourenço é um exemplo.

O foco narrativo se detém um pouco mais nas personagens que formam o círculo estreito de convivência do protagonista, ou seja, nas ações, percalços, comportamentos e psicologia de Lourenço, o que não concorre em prejuízo do enlace entre história e ficção, ou seja, os elementos ficcionais e os históricos são permeados de forma equilibrada. O discurso ficcional segue problematizando o encontro de tensões econômicas e sociais do tempo e das personagens, do qual Lourenço, juntamente com a guerra, permanece sendo o grande exemplo de *O Matuto* e *Lourenço*. A personagem homônima algumas vezes passa a ser o grande

intérprete dos efeitos que tais mudanças operam na vida das pessoas. Através do seu olhar é possível experimentar as fendas que vão se abrindo e engolindo algumas certezas, crenças, a tradição rural etc. Tudo começa a ser tragado, juntamente com o poder dos nobres, depois de ter servido como apoio e segurança – não sem tirania – por tanto tempo. Um exemplo disso está na fala de Lourenço, que, num atentado, tenta matar Tunda-Cumbe, não só seu principal opositor, como também, tal como é caracterizado, grande vilão da guerra: "– Será possível que tanta gente, tanto fidalgo limpo, tanto homem rico e que sabe onde tem as ventas, esteja a sofrer as ousadias de labregos sujos, que deviam ser botados para fora à peia?" (TÁVORA, 1972: 41). Como família que contava com a predileção, o respeito e a confiança do mais poderoso senhor de engenho, João da Cunha, o jovem matuto se acostumou a ver tanto nele quanto em outros nobres um tipo de herói ou semi-deus – poderosos e invencíveis, a quem o respeito e a obediência eram senão quase uma devoção, no mínimo uma obrigação incontestável. Para ele, vê-los na posição degradante de perseguidos e fugidos é algo difícil de digerir, sequer de imaginar. Assim, ocorre a perda do referencial que fora longa e previamente fixado. Lourenço e sua família traduzem todo o despeito regional (talvez, mais particularmente do autor) contra a burguesia e sua crescente ascendência.

A despeito disso, o narrador não consegue omitir que muitos estão cansados de tanto tempo a servir aos senhores-de-engenho, outros sentem a insegurança da eminente falta de proteção, devido ao longo costume do trabalho baseado no servilismo, e há aqueles que vislumbram o liberalismo a partir da extinção da nobreza canavieira, do desenvolvimento econômico, e assim a população fica dividida entre apoiar uns ou outros. Embora o privilégio da perspectiva e do posicionamento do narrador seja conferido aos nobres, nota-se o quanto esta guerra mexeu com o povo, além de sua notável importância como divisor de águas: a transição da economia rural e patriarcal para a economia burguesa. Por meio disso, a associação da guerra com o projeto estético de Távora e como escolha temática torna-se clara: é também a partir deste momento histórico que a importância da região começa a degringolar, resultando, posteriormente, na mudança da economia e da sede da corte portuguesa para o Sul do país, que passa a ser o centro. Mudança tão radical e decisiva que permanece até os dias de hoje.

O sentimento histórico ao qual o autor está ligado e que vai sendo reforçado ao longo de seus textos é o do nacionalismo, uma espécie de "patriotismo regional" que não se cansa de levantar o pendão de matutos e nobres, ou seja, figuras e costumes típicos do Norte. Este sentimento é o propulsor de um tipo de romance que resulta em ficção histórica investigativa. Volta ao passado para responder a questões do presente que se resumem basicamente em interrogações sobre perda de hegemonia, pobreza, abandono, atraso, de cuja regra *Lourenço* não

foge. Parte do olhar magoado que só consegue enxergar a terra e seu povo degradado e usurpado de algo que talvez nem mesmo Távora soubesse exatamente o que é. Pregava que o seu torrão regional precisava de progresso, mas a tônica de seus romances é declaradamente saudosista. Busca, então, resgatar o passado a fim de comprovar a importância de eventos históricos da região que se converteriam em transformações importantes para toda a nação, mas não consegue esconder a reverência retrógrada (já que ansiava tanto pelo progresso regional, como demonstra em prefácio de *O Cabeleira* e *Os índios do Jaguaribe*) de uma economia rural e patriarcal. Por outro lado, é visível ainda que estes sentimentos confusos sejam sintomáticos, pelas questões que suscitam. São originários de um mal-estar recorrente que, conjugado ao sentimento naci(regi)onalista, permanece indignado com a invasão paulatina do estrangeiro e pela troca de/com suas culturas, costumes, modismos, ou seja, o esmagamento que parecia não permitir a chance de ser "eu mesmo", o eu nacional brotado da terra sufocado em sua epiderme. Enfim, a velha história da identidade e do Outro (o colonizador estrangeiro), o novo e o velho mundo, que vem trilhando a literatura é algo proeminente na produção tavoreana, sendo que a narrativa aqui analisada representa o maior referente.

Esta sem dúvida é uma forma de posicionamento crítico diferenciado naci(regio)nalista frente à historiografia consagrada, como coloca Fernando Ainsa: "Ao reler a história 'criticamente', a literatura é capaz de mostrar com franqueza e sentido crítico aquilo que não pode ou não quer a história que se pretende científica."[26] (1997:115). Este sentido crítico, inquieto e altercador, por si só é uma marca que permeia *O Cabeleira*, *O Matuto* e também *Lourenço*. O narrador não mantém a isenção e a distância necessária de um historiador que pretende contar os fatos equilibrando os lados entre mascates e nobres, e com isso ele garante a função ficcional que introduz, sobretudo, a expressividade e a compreensão. Estendendo a acepção para a liberdade que a criação literária concede, levando muitas vezes a esclarecimentos que seriam difíceis em outro sistema, é possível verificar que "o imaginário individual, especialmente a criação literária, é utilizado como fonte documental ou complemento indispensável para compreender a *mentalidade* e a sensibilidade de uma época."[27] (AINSA, 1997: 114, grifo do autor). Tal assertiva é cumprida no romance em questão, mesmo quando este senso de distância e isenção pretende ser resgatado:

[26] "al releer 'criticamente' la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica." (a tradução para o português é nossa)

[27] "el imaginário individual, especialmente la creación literaria, es utilizado como fuente documental o complemento indispensable para entender la *mentalidad* y la sensibilidad de una época" (a tradução para o português é nossa)

> Reproduzindo estas palavras, não sou levado por intuito de picar a nacionalidade irmã, intuito que não teria o menor fundamento, e contra o qual, muito ao contrário, não me seria difícil aduzir provas, tomadas de mim mesmo. O meu fim único *é dar idéias dos costumes e paixões dominantes naquele tempo*; é *autorizar a narrativa com a tradição, junto da história.* (TÁVORA, 1972: 201-202, grifos nossos).

Neste trecho do romance o narrador esclarece não ter nada contra os portugueses, sejam eles mascates ou não, apontando de modo direto para a idéia de que ao leitor é apresentado nada além dos ânimos e da mentalidade da época em questão. Contudo, é difícil não relacionar a época da narração e a da narrativa: uma se desenvolve em torno de uma problemática que via nos comerciantes europeus os deflagradores de um conflito e de um tempo de crise, outra associa esses acontecimentos a uma postura estritamente nacionalista. Em outros termos, paira a indução/afirmação que responsabiliza esses estrangeiros pela "tragédia" regional da perda hegemônica e do estrangeirismo que sufocou o nacionalismo utópico. A configuração é, invariavelmente, aquela do invasor, do intruso. O mais importante neste trecho está na justificativa lúcida do narrador para o seu verdadeiro papel dentro da diegese no momento em que se manifesta junto ao leitor: o de *garantir* a *autoridade* da criação literária através *da tradição* e *da história*. Tal afirmação é a chave do romance, já que se refere à intencionalidade textual e a sua afirmação genérica, tornando evidente a natureza ficcional do texto apoiada em formas discursivas pares. O texto tavoreano não é estritamente histórico, pois não é reputado como científico nem documental e tampouco pretende a neutralidade, ainda que pareça forjado neste sentido. Em lugar de retratar a época narrada, faz uma representação e interpretação particular por meio de *costumes* e, sobretudo, *paixões*, utilizando o eixo ficcional. Entretanto, está sempre em posição de compromisso e de reverência para com o passado, característica proeminente do pensamento histórico-literário do século XIX.

Em *Lourenço* há também um cuidado maior com *as fontes históricas* de onde são extraídos os dados para a inventiva. O prefácio é próprio de algumas obras em que existe um recorte histórico: conta o percurso e a técnica que levaram a efeito a sua realização. Primeiro ele esclarece que houve um aumento de informações e minúcias e uma adaptação para os leitores da *Revista Brasileira*, onde foi publicada a obra pela primeira vez para seguir em volume *O Matuto*, do qual *Lourenço* "é a conclusão lógica e natural". Após fornecer algumas informações gerais sobre a guerra, destaca o quão prejudicial foram os quatro anos em que perdurou, arrasando famílias, instaurando a barbárie, a derrocada econômica característica deste tipo de situação e os abusos políticos. O grande destaque a ela atribuída é a sua importância como semente "donde pululou a planta da nossa independência política", como afirma o autor em

prefácio da obra (1972:3). As fontes "oficiais", no entanto, estão presentes em notas de rodapé no romance, e os trechos extraídos destas fontes também são destacados no texto com aspas ou referenciadas pelo narrador, e até são incluídas nas falas das personagens. As fontes de onde são retirados trechos ou informações aos quais o autor recorreu são do Memorial Histórico de Pernambuco, das "crônicas daquele tempo", da tradição oral e de Abreu e Lima, no texto "Synopsis".

O interessante é que autor também utiliza *O Matuto* como fonte para o esclarecimento ou informações complementares. Tal recurso não é apenas usado para evitar repetições, comprovando um desvelo maior na seleção dos dados a serem inseridos. No primeiro capítulo do livro, quando esta referência aparece pela primeira vez, além do "vide *O Matuto*", acrescenta-se: "segundo livro da *Literatura* do *Norte*" (TÁVORA, 1972:8, grifos do autor). Tal artifício serve tanto para incentivar a leitura do conjunto desta obra literário-nortista, como de destaque para o conteúdo programático que une as duas narrativas em *uma literatura* de caráter diferenciado das composições realizadas na corte carioca, onde *Lourenço* saiu a lume. Além disso, projeta o caráter didático de ambas, de modo que juntas servem de referência enquanto *meio literário* de conhecimento dos sucessos históricos da guerra.

A narração histórico-literária tavoreana é sempre uma forma de discurso que procura organizar e representar aquilo que, embora não tenha sido *visto*, foi experimentado e vivenciado de alguma forma. Por exemplo, nos efeitos deixados pelas ações dos eventos do passado, ou nos ecos de seus acontecimentos, cujo rumor atravessa o tempo e perpassa outras formas discursivas, outras formas de plasmar os passado.

A centelha *chamejante*: um sonho de liberdade

Há um objetivo bastante direto em *Lourenço* que não está presente ou é apenas sugerido no antecessor ao qual está vinculado. É verdade que *O Matuto* também se pauta na defesa dos nobres senhores-de-engenho e da cana-de-açúcar. Esta merece até os devaneios do narrador que associa a planta não só à tradição, ao ambiente, ao tempo, como até a suas lembranças de infância, e é sobre tal impressão de um poder agrícola que nunca deveria ter sido maculado que conduz a narrativa culpando os indesejados mascates-portugueses com seu comércio ou com o café. Contudo, no romance no qual nos detemos agora, essa visão favorável ganha mais fôlego devido a uma perspectiva inteiramente nova. Claro que tudo vem pautado historicamente, mas, como na ficção a regra é a verossimilhança alcançada por meio de diversos jogos e estratégias, não é possível verificar se este apoio de fato vem registrado nos anais da História de Pernambuco. E ainda que o fosse, a verificabilidade destes fatos é algo totalmente secundário, pois são mais um elemento auxiliar para a inventiva, seja ficção moderna ou não. Tampouco por ser romance histórico ou se aproximar deste gênero, signifique que tudo seja verdade, do contrário não poderia ser *romance*. "O romance histórico não vale como história."[28] (ALONSO, 1984:55).

Neste sentido, a manifestação positiva sobre os nobres tem como objetivo colocá-los como os primeiros representantes do ideal da Independência. A Guerra dos Mascates agora entra não apenas como um conflito econômico, e neste âmbito teria menor importância, mas adquire importância estritamente político-nacionalista, como é possível constatar no prefácio:

> Antes da emancipação das colônias americanas (1776), antes da conjuração mineira (1789), reunida a nobreza com o Senado da Câmara de Olinda em 1710, tratou de dar à capitania de Pernambuco outra forma de governo, independente de Portugal: *foi a guerra dos mascates o primeiro grito do novo mundo contra as metrópoles européias. Não imitou Pernambuco a França nem os Estados Unidos. Pensou e obrou por si muito antes de nesses países se pensar em independência e república.* (TÁVORA, 1972: 2, grifo nosso)

Em *Lourenço*, categoricamente a guerra passa a valer mais do que uma simples luta entre fazendeiros e comerciantes lutando para defender seus próprios interesses, ou, ainda, entre olindenses e recifenses, como em *O Matuto*. Passa a significar uma luta entre colônia e metrópole, entre brasileiros do *novo mundo* e lusos do velho mundo: "o que têm feito os *portugueses europeus* [...], nunca havemos de esquecer" (TÁVORA, 1972: 176). Os nobres são

[28] "La novela histórica no vale como história." (a tradução para o português é nossa)

vistos, na verdade, como os primeiros a se rebelarem contra o jugo da coroa portuguesa, passam a ser considerados os precursores da luta pela independência – e em escala maior do que a guerra regional, pois forjaram seu ideal de libertação antes mesmo até do que outros países europeus. Mais ainda: foi *o primeiro grito do novo mundo*, cansados do papel ultrajante de colonizado, *contra as metrópoles européias*, que administravam seus domínios de forma subjugante e arbitrária. Gradativamente, o conflito exclusivamente regional se estende para a nação e Pernambuco vai se transformando em Brasil. Exemplo dessa transição está na carta que o Padre Guerra, escondido junto com os nobres, envia a Dom Manuel, figura que no primeiro ano da guerra e no começo da segunda tinha as rédeas do governo de Pernambuco:

> *O que nós queremos é a independência de Pernambuco* [...]: esse meio é a revolução.
> Aos que nos disserem, Revdmo. Senhor, que, não procedendo de el-rei, mas de seu governo, os males que padecemos, haveria excesso do recurso indicado, responderei que não se podendo compreender sejam bons reis aqueles que sustentam maus governos, não há excesso, antes há justiça, na projetada providência.
> *Não é de hoje que na separação do Brasil do reino de Portugal* eu vejo o único remédio para os nossos males. (TÁVORA, 1972:52)

Deste modo, o reduzido conflito regional se estende politicamente. Doris Sommer discute esta combinação entre "política e ficção na história da construção nacional" (2004:20) em romances nacionalistas da América Latina no século XIX. As produções romanescas de Távora traduzem muito bem essa mistura de patriotismo, história e a visão positivista que tende a apoderar-se do romance como um meio de manifestação no qual é colocada toda a expectativa de um projeto literário que se elege nacional nas entrelinhas. Porquanto, na realidade, tenta uma legitimação frente a uma sociedade de âmbito bem maior que aquela à qual está embrionariamente vinculado ou de compromisso firmado. Franklin Távora escreve sobre/a partir de um meio social, o nortista, mas buscando atingir e ganhar o reconhecimento de outro – a então corte carioca. *Lourenço*, como outros, segue tentando cumprir esta meta.

Propositalmente, durante o percurso da narrativa que vai sendo traçada, são inseridas evidências da pesquisa e da seriedade histórica da narrativa, característica recorrente nas narrativas tavoreanas em questão, pois "para o escritor/estadista não era possível haver uma distinção epistemológica clara entre ciência e arte, fato e narrativa e consequentemente entre projetos ideais e projetos reais." (SOMMER, 2004: 22). A narração dos fatos passados era para ele um meio de conhecimento e ensinamento. Para tanto, apóia-se algumas vezes numa

pedagogia histórica, pelo viés literário. Távora, como outros escritores de seu tempo, também se aproveita da narrativa histórica para comprovar a importância da região num cenário mais amplo, ao associar a guerra dos mascates do século XVIII a eventos futuros e decisivos para todos os séculos seguintes: a Independência e a Proclamação da República. Neste caso, a necessidade de preencher uma história que conferisse legitimidade à nação e, em contrapartida, à região emergente, visa a uma oportunidade de direcionar e *associar* aquela história para um futuro ideal (idem, ibidem: 22), obedecendo a uma lógica inversa, traduzida do regional para o nacional. Mais do que nos outros romances, confere ao povo do norte do país o advento de uma transformação efetiva da história, alargando seu desempenho e importância aos destinos de toda uma nação, bem ao gosto de Michelet e sua valorização da consciência histórica como manifestação de grupos, seus maiores agentes.

Para constituir este novo ângulo sobre a Guerra dos Mascates, *Lourenço* passa por algumas mudanças em relação a *O Matuto*. Além do tratamento da guerra como um conflito visto de forma mais estritamente rural e comercial, neste o maior representante dos mascates, como já foi visto, é o senhor-de-engenho e sargento-mor João da Cunha. Como já foi visto na análise do romance anterior, sua figura é a mistura de poder e severidade que causam temor, generosidade e paternalismo que garantem a defesa dos moradores de seu engenho e da nobreza, sendo, por isso, seu maior líder. Por estes motivos ele é classificado como o herói histórico da narrativa, sua força e liderança contra os inimigos, mesmo na maior adversidade, é triunfal. No entanto, não é o que ocorre nesta segunda fase da guerra na qual *Lourenço* se detém. Logo nos primeiros capítulos, o nobre senhor já não tem mais o poder de um ano antes:

> O malvado governador jurou acabar com a nobreza de Pernambuco [...] vem aí uma grande força para prender os fidalgos de Goiana. [...] Os nobres, que não caem nas prisões, perdem-se nos matos. [...] Não há esperança de salvação. Lá se foi o tempo em que eu podia castigar tão grandes ousadias. Hoje tudo me falta. A guerra levou-me as economias que eu tinha juntas. Há um ano que o meu engenho não mói uma cana, e as minhas lavouras mal dão para o gasto da casa. A nossa fábrica está reduzida pela morte de uns escravos, pela fugida de outros. (TÁVORA, 1972: 23)

O fidalgo é um dos primeiros grandes representantes da nobreza a sucumbir à perseguição dos mascates. Chega mesmo a ser o responsável pela prisão de um grande grupo de nobres que estavam refugiados em um esconderijo junto com ele. O lugar foi delatado por outro nobre, cunhado de Falcão d'Eça que, pressentindo a armadilha, tentou dissuadir todos a fugirem dali. João da Cunha, numa atitude bastante ingênua, não acreditou que um nobre fosse capaz de

cometer qualquer delito, principalmente contra seus pares, simplesmente por achar que à nobreza do título seguia-se irrefutavelmente a do caráter. Contrastando com o sucesso obtido de outrora, sua queda é total. Preso, acaba morrendo e nem esse fato é descrito com tanta importância e minúcia como no outro romance, onde lhe é atribuído o papel de maior destaque entre as personagens de extração histórica. Basta apenas uma breve carta para avisar a jovem e bela esposa Damiana de seu definhar na prisão causado pelas torturas que sofreu. Após isto, todos os bens que possui são confiscados em nome da coroa portuguesa e a viúva vai morar na palhoça dos empregados de confiança do marido, que são Lourenço e sua família. João da Cunha, antes o maior símbolo de tradição e força, acaba terminando por simbolizar toda a desventura que se abate contra a economia rural e patriarcal da nobreza, no apagar das luzes dos engenhos açucareiros – terminam quase que totalmente arruinados, em meados do século XIX, em contraste com o brilho e a ascensão contínua e inevitável do comércio e da burguesia, tanto no Norte quanto em outras partes do país.

O orgulho do patriarcado açucareiro é então manchado e perde o viço de outrora, abrindo margem a esse resgate nostálgico e supervalorizado do passado, embebido de um lado pelo sonho e, de outro, tocando no documentário, para lembrar uma expressão de Antonio Candido[29]. Visão que à primeira vista parece demasiadamente simplória, está solidamente fincada numa permanente resistência contra a perda e um enorme esforço de estagná-la. Perda: na pena de escritores tanto da geração nordestina de Franklin Távora, quanto nas posteriores, tem imenso valor simbólico e abrangente, difícil de divisar. Uma palavra, um termo, um significado traz sempre outro e outro. A identidade, vinculada à tradição e, por sua vez, à cultura, à história, até chegar à imensa sensação de lugares vazios.

A opção pela perspectiva histórica em Távora mostra essa necessidade de uma reconstrução permanente do Nordeste, que se resolve indo em defesa do passado, como observa Durval Muniz de Albuquerque Júnior: "o medo de perder espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvair, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste." (2006:76). A reverência ao patriarcado, ao latifúndio, ao moralismo etc. é um meio de preservação, visto que na "manutenção de tradições" está "a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados" (idem, ibidem). A cena de maior valor simbólico na compreensão do choque que deve ter causado determinadas mudanças vem filtrada pelo olhar da personagem principal, Lourenço. Ao escoltar João da Cunha até o esconderijo, o jovem matuto adormece devido à grande jornada enfrentada debaixo de um

[29] CANDIDO, Antônio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

temporal. É o momento que o primeiro esconderijo é descoberto. Quando acorda, vê uma grande tropa de soldados:

> Quando menos esperava, *impressão mais violenta* deixou o rapaz *atônito*: descobrira, entre os prisioneiros, João da Cunha. Uma corda ligava-o com outro nobre pelo braço direito. *Trazia ele a fisionomia decomposta* por aflição íntima, por desgosto mortal, antes *vergonha* filha do desdouro em que se via posto.
> Em toda a sua vida, Lourenço nunca sentia dor tão atroz. *Afeito desde menino a ver no sargento-mor representada uma instituição, que ele não sabia explicar, mas que impunha a seu espírito a força de lei fatal e quase divina – a instituição da nobreza*, foi *com verdadeiro assombro* que testemunhou agora aquele claro pulso *aviltado* pelo instrumento destinado aos réus vulgares, que só despertavam compaixão. A filosofia da vida, dava pela primeira vez a ler ao bisonho almocreve uma das páginas tristes, que *o homem versado em letras encontra aos milhares no imenso livro da história.* (TÁVORA, 1972: 36, 39, grifos nossos)

Vencido pelo infortúnio, o sargento-mor nada conserva de sua altivez, é vencido pela *vergonha* e dele nada mais resta que uma *fisionomia descomposta*, típica dos fracos, diminutos em sua queda, réus vulgares, como afirma o narrador. Nesta cena bem descrita está a medida do impacto causado pela prisão do senhor-de-engenho aos olhos de Lourenço, que no fundo pode ser ampliado para a maioria daqueles que partilhavam de sua condição naqueles tempos. Muitas vezes, o costume/deslumbramento ilusório e ingênuo, e mesmo a situação ou a imposição, transformam aquele que possui determinado status de poder em *uma instituição,* alguém místico, falsamente autorizado por uma força superior, *uma lei fatal quase divina*, que não o dinheiro ou o despotismo, na grande maioria os reais motivos. Tal é a lógica causadora da surpresa quando se descobre que tal poder, na verdade, é transitório. A *instituição* opulente *da nobreza*, há tantos anos no comando, simbolizava o poder absoluto, título que desde a Idade Média vinculava quem o possuía a um representante divino na terra.

Afeito desde menino a ver em João da Cunha todos esses falsos preceitos, a reação de Lourenço é construída com adjetivos impactantes: *impressão violenta*, *verdadeiro assombro*, *aviltado*. Exprimem o choque causado pelo estalar dos anelos de toda essa corrente tradicional que de repente se quebra com a fragilidade de um sopro. O trecho acima expressa de maneira clara a visão aurática que os menos favorecidos tinham da nobreza. Isto se dá através do abalo provocado pela imagem degradante do fidalgo preso. Seu título e sua figura são desnudados do símbolo que lhe confere superioridade quase divina, revelando-o tão comum como qualquer outro. Neste momento ocorre uma desmistificação súbita e reveladora, o reconhecimento da

falsidade/fragilidade deste símbolo de nobreza e superioridade. Mais ainda: ocorre uma perda de referencial.

Lourenço é o intérprete da consciência repentina desta perda:

> A perda é o processo pelo qual estes indivíduos tomam consciência da necessidade de construir algo que está acabando. O fim do caráter regional da estrutura econômica, política e social do país e a crise dos códigos culturais desse espaço fazem pensar e descobrir a região. Um lugar criado de lirismo e saudade. Retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006: 77)

Talvez não somente através dos olhos de Lourenço, mas também do próprio autor, a quebra do símbolo e da visão aurática de João da Cunha e de tudo aquilo que vem representando pelo sargento-mor e nobre senhor-de-engenho é o primeiro sinal dos escombros do monumento que se dissolve diante deste choque. Afinal tudo o que está relacionado à terra, ao tempo, ao ambiente nordestino é visto como monumento, (ou, no caso de Távora, é, igualmente, monumentalizado). A noção deste processo está presente tanto em *O Matuto* quanto em *Lourenço*, compondo-se como um dos motivos principais que norteiam a temática e a perspectiva nas obras de Távora, mesmo as que não se compõem estritamente pelo resgate histórico. Boa parte do regionalismo nordestino de modo geral visa ao resgate da tradição nordestina por outros mecanismos de busca do passado e de textualidade.

Contudo, o papel do herói histórico não acaba com a morte de João da Cunha. Uma outra personagem, o capitão-mor Leão Falcão d'Eça, assume o seu papel neste momento desfavorável que se abate sobre a nobreza pernambucana. Não sem algumas peculiaridades interessantes. "Falcão d'Eça era a égide dos expatriados, a providência dos perseguidos" (TÁVORA, 1972: 183); de acordo com o narrador, ele merece tal distinção por der deixado seu nome "tão conspicuamente inscrito nos anais pernambucanos" (idem, ibidem: 42). Falcão d'Eça se torna o responsável por tentar formar um exército para libertar os nobres presos. A situação adversa confere mais grandeza à "façanha" do capitão. Muitos ou não querem lutar, ou estão do lado dos mascates que detêm naquele momento maior poder econômico e, portanto, influência sobre a maior parte da população. Chegam mesmo a distribuir dinheiro, armas, títulos militares, fidalguia e bebidas finas. Falcão só consegue formar o contingente já quase no fim do romance. No entanto, essa empreita consegue reunir um grande número de nobres e pessoas comuns.

Concomitantemente a este processo várias diligências são enviadas na tentativa de descobrir o esconderijo e prender os que aí se refugiavam, mas sem sucesso. Portanto, Falcão vai se transformando na personagem responsável por simbolizar a *resistência*, em todos os sentidos já aqui mencionados (a tradição, o nacionalismo, a fixação da identidade etc.). Durante um ano reúne homens, formando a "Liga de Tracunhâem", sem nunca terem sido descobertos, de modo que uma espécie de "aura" se forma em torno de Falcão e da Liga, que intimida até mesmo o governador, responsável direto pela perseguição aos nobres: "coisas maravilhosas diziam-se sobre o ponto. Exagerando as forças e recursos dos asilados, o povo propalava e acreditava que o inimigo, por mais poderoso, que penetrasse ali estaria irremissivelmente perdido." (TÁVORA, 1972: 184). O principal objetivo do chefe da Liga no princípio é derrotar os mascates novamente e retomar Olinda.

O discurso histórico veiculado através de Falcão d'Eça transforma-o no maior ícone do "patriotismo regionalista" em *Lourenço*. A personagem homônima até tem suas cenas de heroísmo histórico, mas suas preocupações mais íntimas são de outra ordem. É na fala e no sentimento sincero de Falcão, mais que nas ações, que a guerra é configurada como uma metáfora da liberdade e da defesa do legado regi(naci)onal. Seu papel parece fixar a idéia de que este conflito seria a marca inicial da Independência no século seguinte. Como não poderia deixar de ser, neste romance de Franklin Távora, a caracterização da personagem contribui para formar nele um tipo de herói histórico: possui "majestoso e insinuativo aspecto", "comunica aos amigos grande e heróica firmeza"; o narrador chega mesmo a afirmar que nele "se encontram qualidades de dois dos mais admiráveis representantes do espírito revolucionário – Crowmell e Mirabeau" (1972: 209). A comparação não é casual. O primeiro foi o líder inglês da causa parlamentar que, com um grande e exemplar exército, derrotou o rei Carlos I, pondo fim à monarquia absolutista britânica. O segundo foi grande ativista e teórico da Revolução Francesa que ficou conhecido como orador do povo. Deste modo, a atribuição destes predicados a Leão Falcão d'Eça acaba distinguindo-o das outras personagem de extração histórica ou que possuem este papel na narrativa, fazendo com que sua figura, seu desempenho e suas idéias sejam equivalentes aos dos grandes líderes revolucionários da história. Todas essas características são verificáveis nas falas da personagem, que muitas vezes parecem discursos inflamados:

> – *Que víamos antes da luta? Dois interesses, um estrangeiro, outro brasileiro*. [...] *o amor à pátria*, fazendo-nos pulsar os corações, proclamou a necessidade de tornarmos Pernambuco independente da metrópole, madrasta e não mãe. O amor à pátria [...] é uma paixão grande que gera [...] do *ajuntamento dos povos*, [...] que nasce como [...] os sentimentos imortais,

> trazendo à face dos patriotas o sangue vivo do coração, porque o amor da pátria não é uma paixão vergonhosa, e sim uma paixão egrégia que dignifica os que nela se abrasam.
>
> O meu intento não é outro, senhores! *O meu intento é libertar a terra que nos viu nascer. Eu quero a liberdade de Pernambuco, ou do Brasil,* eu quero acabar, de uma vez por todas, com o jugo dessa metrópole ingrata que nos traz em baixa vassalagem. (TÁVORA, 1972: 203, 210, grifos nossos)

Como é possível verificar, só nestas palavras destacadas de Falcão d'Eça estão presentes vários dos elementos que já foram antes mencionados: por exemplo, a tônica nacionalista nas expressões "ajuntamento dos povos", "estrangeiro e brasileiro"; o alargamento do conflito regional na afirmação "o intento é libertar a terra que nos viu nascer"; o patriotismo exacerbado no "amor à pátria" etc. Indiretamente, talvez esta personagem seja o grande difusor dos ideais presentes no projeto literário do autor, neste romance. É possível notar, novamente, ecos de Michelet, na importância que dá ao povo como agente de transformações, e da influência de Walter Scott, na narração de feitos que transformam a nação.

À primeira vista, pode-se interpretar tudo isto como excedida utopia, separatismo, regionalismo ingênuo etc. Por outro lado, *Lourenço* contém alguns elementos que permitem vislumbrar o amadurecimento literário positivo em relação a determinadas concepções de Franklin Távora. É possível perceber em determinado momento da narrativa o esvaziamento de expectativas criadas por/em torno de Falcão d'Eça. No quarto capítulo, a fim de convencer o Padre Guerra de que enviasse carta a D. Manuel chamando-o para chefiar pelos nobres, Falcão d'Eça diz: "convidardes a vir colocar-se entre nós, ser o nosso general, levantar conosco o pendão da liberdade do meio destas solidões, que por si sós aterram a tirania?" (TÁVORA, 1972: 51). Em seguida o narrador faz o seguinte comentário: "nas palavras do capitão havia o que quer que *era de majestoso e patético*. O sentimento nacional subira-lhe até aos lábios, e dali se derramava, comunicando a todos que o escutavam, os tons desta paixão excelsa." (idem, ibidem, grifo nosso). Destacar a puerilidade presente nas palavras d'Eça é o primeiro sinal de que tais convicções talvez já não sejam tão sólidas, ou antes, prenuncia o começo da desilusão em relação a elas, junto ao autor. Hipótese que parece se confirmar no modo como o desfecho da guerra e o fim da Liga de Tracunhâem são narrados. Após o esconderijo ser descoberto por um espião, o líder faz outro discurso inflamado de patriotismo, quase deslizando na demagogia, decidido de que é hora de sair do esconderijo e atacar. Já preparados para empunhar as armas, chega Lourenço com a carta avisando do perdão concedido por el-rei, notícia que logo foi seguida de vivas ao monarca que, instantes atrás, convencidos por seu líder, era visto como o

vilão diante do qual a pátria não deveria mais se curvar. Eis a descrição e o comentário do narrador nesta cena:

> O ruído, o burburinho produzido pelos que celebravam e comentavam a nova; os sorrisos de uns, os gracejos de outros, os braços e as alegrias gerais indicavam que a idéia da separação política, há pouco aceita e proclamada por todos os homiziados, não tinha grandes raízes senão em Falcão d'Eça, o qual emudecera, triste e eclipsado, quando o júbilo dava brilho a todos os semblantes, e eloqüência a todas as vozes. (TÁVORA, 1972: 211)

A alegria impetuosa e sincera dos quinhentos integrantes da Liga com o fim da guerra, a ovação instantânea dedicada ao rei de Portugal, o alívio e o júbilo de todos enfim, contrastam duramente com a tristeza de seu líder. O desejo de revolução parece ser sufocado por anseios bem mais simples e menos danosos para quem se arrisca na luta. Todo o patriotismo inflamado, todo o nacionalismo de repente arrefece deixando o revolucionário só na trincheira que cavou, num campo de batalha vazio, apenas idealizado. Uma repentina quebra de expectativas, fazendo tudo o que foi sonhado cair no ridículo, no discurso vazio. Falcão d'Eça perde a sua aura de imponente comandante e, diante da alegria de seus soldados, transforma-se em apenas mais um visionário. Pode ser uma metáfora para esse sonho de liberdade construído em terreno setentrional, por isso, insólito – o nacionalismo regionalista, de repente, perde o fôlego e todo o brilho. Faz parecer também que a personagem, juntamente com seu discurso, era apenas um títere. Arriscando um pouco mais, Falcão d'Eça, seu discurso e o malogro de seus ideais podem ser a representação da perda de ilusões do próprio autor.

Inversões e trocas de papéis

Na narrativa o resultado da guerra é mostrado de forma contrária ou propositalmente dúbia. Boa parte dos senhores-de-engenho é presa ou assassinada, suas famílias são ultrajadas e poucos escapam da falência. Historicamente, os mascates são os vencedores definitivos do conflito; já em *Lourenço* a narração parece conceder a vitória aos nobres, pois o leitor fica confuso, sem saber se o segundo perdão concedido derrota os mascates, como no primeiro período da guerra. Neste sentido, embora despojados do poder e desdenhados em seus títulos e cargos de nobreza, é aberta uma nova vereda que algumas vezes livra os aristocratas do açúcar de serem representados como simples perdedores, mesmo na situação mais vexatória (com

exceção de João da Cunha). O autor se utiliza de estratégias que produzem resultados curiosos. Numa situação em que os perdedores é que possuem o privilégio da simpatia do narrador e carregam o pesado símbolo de prováveis precursores da revolução e da independência, inicialmente parece não haver maneira de elaborar um modo de vingança ou de superioridade que preserve suas integridades ideológicas, suas figuras de representação nacional. Mas, em determinadas cenas a consciência histórica por parte das personagens, a inversão ou troca de papéis torna possível elevar os nobres na adversidade da derrota, mantendo, até certo momento, o status de nacionalistas revolucionários que lhes é conferido, como é o caso de Falcão d'Eça, que experimenta a efervescência da liderança e do idealismo, logo depois a ironia da frustração.

O primeiro exemplo a ser visto é a questão da consciência histórica. Além de a narração dos eventos contar com o respaldo ficcional, exime-se de ser tomada como documental por existir esta percepção dentro das personagens que desempenham papel histórico, que se dá sempre de forma inquieta em relação aos feitos que ficaram impressos no tempo, se fixaram como exemplos e, por isso, serão lembrados. Existe uma manifesta preocupação de determinadas personagens em não macular a imagem ou as páginas da história. Ao mesmo tempo em que este senso sobre a importância dos acontecimentos da época estabelece uma forma de elevação moral, também cria momentos de humor, no sentido de rebaixamento do tom idealista adotado dentro da narrativa, exemplificado pelas trovas que satirizam os mascates. Luis Vidal e os irmãos Cavalcanti são capturados depois de resistirem contra mais de dezesseis homens. Eis o que um deles diz ao ser conduzido algemado:

> – Estou preso como um cativo, mas no meu crime há um protesto em favor da liberdade dos pernambucanos [...], *meu nome passará, com meu ânimo, ao grande quadro da história* de Pernambuco, onde vêem desenhados vultos tão ilustres, que basta ocupar um lugar ao pé deles *para* ter *seguro o respeito dos pósteros*. (TÁVORA, 1972: 71-72)

De acordo com o interesse da narrativa que privilegia os senhores-de-engenho por condensar em suas figuras o "legítimo" sentimento e compromisso de nacionalidade, as personagens têm a exata medida da importância do papel que desempenham no cenário histórico, mas isso só acontece por parte dos senhores-de-engenho, de modo a manter o ajuste com a situação vivenciada na narrativa, ou ainda, ressaltar o compromisso histórico nela postulado. Esse último também é visto como uma forma de notoriedade que reduz o logro da derrota, na crença de "ter o respeito seguro dos pósteros". Igualmente, no trecho acima existe a afirmação de que a história tratará de separar os heróis dos vilões, denunciando uma ótica estritamente maniqueísta sobre esse arquivo do tempo, com suas épocas e seus eventos.

Semelhante confiança nasce da consciência de historicidade efetiva da vida, resultado da "possibilidade concreta para os homens de compreender a própria existência como algo historicamente condicionado, de ver a história como algo que afeta profundamente suas vidas cotidianas e que lhes afeta imediatamente."[30] (LUKÁCS, 1977: 23).

Mais adiante, quando os presos passam pela cidade são recepcionados com desprezo pela multidão que os espera; não obstante o narrador os distingue: "nunca haviam mostrado tanta nobreza no gesto e no porte. Tinham a serenidade dos *mártires*." (idem, ibidem: 82). A descrição lembra o caminho do calvário, e a comparação não deixa dúvidas: o narrador quase mitifica os presos. Esses guardam a certeza de que o respeito negado naquele tempo seria revertido ao passar para o "grande quadro da história", que distingue as figuras imortais, como se a história figurasse como um tipo de "reino das divindades", um outro plano acima dos mortais. Não deixa de ser uma forma de reflexo agudo de temporalidade, seu transcurso e seus reflexos nos tempos futuros. Tudo é traduzido, enfim, numa conceituação heróica da história, na qual as personagens em destaque nesta cena se fiam, elegendo-se heróis. Cabe mencionar aqui, a título ilustrativo, um trecho do texto de Sidney Hook, *O herói na história*: "a crença que as massas consagram antes que ele atinja o poder nasce do desespero da miséria e se nutre de promessas ilimitadas." (1962:16). Adequando à situação, o desespero da miséria, nutrindo-se de promessas ilimitadas, traz a crença de que as massas, até as futuras, farão os que se colocam no lugar de mártires atingirem o poder e o reconhecimento póstumo e mítico.

Outra situação digna de nota remete ao momento em que o esconderijo principal da Liga de Tracunhâem é descoberto por um mascate que faz as vezes de espião. Os nobres não querem matar o invasor. Preferem lhe dar um castigo exemplar para que "longe de ocultar o nome de quem lhe aplicara o castigo, fosse depois o espião revelá-lo àqueles cujo era mandatário [*sic*]. Havia nisto o particular sabor de vingança..." (TÁVORA, 1972: 201), pois, conforme o narrador, é a melhor maneira de desdenhar o fracasso de um ardil. Neste ponto até relaciona tal artifício à outra revolução, do século seguinte. A escolha do castigo e o modo como é aplicado produz uma curiosa inversão:

> Chegado o momento, em uma aberta da mata, *seis escravos formaram uma roda*, como se se aparelhassem para certa dança circular que usavam os nossos índios.
> Ao meio do círculo fora arrojado o espião, nu, da cintura para cima, com as mãos atadas atrás das costas. Alguns dos refugiados mais animosos, os mais

[30] "possibilité concrète pour des hommes de comprendre leur propre existence commme quelque chose d'historiquement conditionnée, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement" (a tradução para o português é nossa)

> duros, de pé, ou sentados junto das árvores que formavam o desigual anfiteatro – *grosseira semelhança dos circos romanos* onde prisioneiros de guerra combatiam para divertimento do público – testemunhavam a punição cruenta que talvez terminasse com a morte do delinqüente. Sobre este, que umas vezes implorava perdão, outras soltava imprecações injuriosas, descarregavam os executores os instrumentos da *infame e infamante pena*.
> Era a isto que chamavam *roda de pau*[31], castigo muito praticado naqueles tempos, por naturais de Pernambuco, *especialmente contra portugueses europeus*.
> [...]
> Terminado o atroz suplício, mandou Falcão d'Eça pôr um pano nos olhos do supliciado, e conduzir este para fora do pouso. Inútil, senão irrisória precaução. Gregório, mole, esquálido, metia horror. As alvas costas, para onde, por especial recomendação, tinham convergido os golpes dos executores, *haviam enegrecido: não se notava diferença de cor entre os algozes e a vítima.* Somente as mãos e os pés atestavam, pela brancura, a raça do infeliz. (TÁVORA, 1972: 200-202, grifo nosso)

Esta é uma das estratégias utilizada pelos fidalgos para ridicularizar os comerciantes, como artifício para se elevarem e se vingarem. A melhor forma de vingança encontrada é a do rebaixamento: a surra executada por escravos e o nivelamento racial na frase "não se notava diferença de cor entre os algozes e a vítima", reduz Gregório, português, europeu, à menor condição que havia na época: àquela reservada aos escravos. Invertem-se os papéis. O branco é castigado pelo escravo, e o português por aqueles que se enquadravam na condição de, digamos assim, colonizados, pois trata-se de uma punição destinada "especialmente contra portugueses europeus". A comparação de maior valor simbólico pode ser a que aproxima todo o quadro cênico à "grosseira semelhança dos circos romanos".

A fim de abster-se, o narrador destaca o lado abjeto e aviltante do suplício: "infame e infamante pena". Num outro momento, acrescenta que a "roda de pau", diferentemente do castigo denominado "saco de areia", não é "filh(a) de país estrangeiro". O primeiro era aplicado para *ensinar*, enquanto o segundo tinha a finalidade de matar. Atribuir caráter didático ao suplício para distingui-lo de outro não menos cruel é risível por tentar atribuir uma significação/ justificação didática para um ato violento. Não obstante a guerra seja representada através da ótica da nacionalidade, tanta distinção entre "brasileiros" e europeus, até na maneira como cada qual aplica suas torturas, por exemplo, tende a cair invariavelmente num perigoso separatismo xenofóbico. Mesmo para a época e para os objetivos plasmados em *Lourenço* – evidencia que este momento da guerra era principalmente de luta entre pernambucanos e portugueses. Por isso, neste deslize da narrativa, vale a comparação com os circos romanos, pois o que salta aos olhos na cena é a barbárie que a guerra instala. Se por um lado o nivelamento entre o europeu e

[31] Grifo do autor

o negro tende à comparação para humilhar, o rebaixamento, em outro sentido, sai frustrado, acaba se revertendo. Tencionando nivelar o espião com os escravos, acaba por elevar o primeiro e rebaixar aqueles que o segundo representa através do cruento castigo: os nobres.

Ainda em relação à dura forma que os portugueses, ou europeus de modo geral, são criticados, tem-se a "revalorização evasionista do passado e o nacionalismo exaltatório dos valores, das figuras e das tradições locais" (BASTOS, 2007: 62). Incorporados de forma tão contundente nas obras tavoreanas, pecando pelo excesso em alguns momentos, sempre podem ser lidos como formas de recusa, de busca por unidade, identidade etc., que frequentemente são atribuídas a outros universos literários: "a idéia de 'unidade latino-americana' aparece, pois, ligada indissoluvelmente à luta contra a condição de colonizado."[32] (CAMPRA, 1982: 19). Todavia, no século XIX, tentativas brasileiras partilham igualmente de tais sentimentos, ainda que sejam vistos como bastante embrionárias. O desdém por algo visto como estranho à nação ou à região também partilha desta busca de ser, como afirma Rosalba Campra: "a necessidade de reconhecer a própria identidade parece ser uma obsessão para o latino-americano."[33]; e se "o primeiro modo de ser, é ser contra."[34] (idem, ibidem), *Lourenço* traz na hostilidade ao domínio estrangeiro uma forma de boicote, de negação e de proteção.

A descrição de algumas personagens representantes dos mascates também cumpre o papel de representá-los como figuras inferiores, próximas do burlesco, como, por exemplo, o governador Félix, caracterizado como grande pândego e glutão. O narrador o descreve em festas inclusive apoiado em citações históricas: "quando chegou a hora da refeição pôs-se a comer tão alambazadamente, que a todos meteu assombro" (TÁVORA, 1972: 46), "é capaz de comer um boi inteiro de uma assentada, [*e*] para exoneração do ventre cheio, à vista dos assistentes, no mesmo tempo de comer, estar em ato contrário." (idem, ibidem: 191). Muito usada é a colocação destes excertos identificados como citações históricas na fala das personagens: "ação tão fidalga pode presumir-se e afirmar-se que teve o nascimento em alguma estrebaria, e a criação em algum chiqueiro." (idem, ibidem).

O texto conta novamente com as trovas populares, que em *Lourenço* são destacadas em sentido zombeteiro:

> Tenho minha cachorrinha,
> Que minha Tatá me deu;
> Tenho um só desgosto dela:

[32] "la idea de 'unidad latinoamericana' aparece pues ligada indisolublemente a la lucha contra la condición de colonizado".
[33] "la necesidad de reconocer la propria identidad parece obsesionar al lationoameicano"
[34] "el primeiro modo de ser, es 'ser contra" (a tradução para o português é nossa)

É ser filha de europeu
Toda moça que é briosa
Não casa com Marinheiro;

Espera para casar
Com os *quindins dos brasileiros.*

Bravo, patusco,
Patusquinho, patuscão,
Marinheiros, pé de chumbo,
Comedor e beberrão.
(TÁVORA, 1972: 57)

Buscar lã veio o Gregório,
Mas volta bem tosquiado:
Se vier, por mais finório,
O Félix José Machado,
O Cutia e o Bacalhau,
Havemos de ter, não uma,
Mas quatro *rodas de pau*.
(idem, ibidem: 202, grifo do autor)

Deste modo, as quadrinhas presentes no romance auxiliam no propósito de negação da presença do estrangeiro, de governos totalitários como a monarquia colonialista, com o diferencial de manterem a perspectiva crítica de maneira espirituosa, sem deixar de veicular o tom nacionalista e todos os elementos que foram denotados até aqui. O que distingue esta inserção de trovas populares daquela de *O Matuto* é que neste, elas são valorizadas mais como um bem cultural e histórico, enquanto em *Lourenço* a valorização fixa mais sua validade também como textos de extração histórica, validando e ilustrando a narrativa através de uma significação estritamente nacionalista, mostrando um conflito provincial como um movimento. contestador da política centralizadora da Corte carioca daquela época. Com *Lourenço*, Távora destaca, na recusa ao estrangeiro e a ordem externa, a província setentrional como a primeira a reivindicar a liberdade política, econômica – e identitária.

PARTE 4

HISTÓRIA E FICÇÃO COMO MARCA GENÉRICA

.

"A criação é uma negação da morte.
Mas é indispensável que a morte se deixe negar."
(Gaëtan Picon, *O escritor e a sua sombra*).

Incompatibilidade de gêne*ros*? Aproximações com o romance histórico

Alguns críticos não conferem validade literária aos romances *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço* por julgarem que são antes *históricos* que literários e, por conta disso, o escritor teria tido o seu projeto literário malogrado, já que se propôs a criar uma "Literatura do Norte" baseada na observação direta da realidade, dos costumes e da gente do sertão. Para estes, o que o Franklin Távora conseguiu realizar são apenas narrações de fatos que ocorreram um século antes, e, portanto, fora do tempo histórico do escritor. Em função desses julgamentos, enfatizam que as obras são válidas apenas como "documentos históricos". Dentre outras considerações, existe ainda a noção de que Távora "não sem indecisão, engaja-se numa linhagem que raramente gera frutos de sabor, visto que Literatura e História são *incompatíveis*," e, portanto, não podem subsistir entrecruzadas na obra literária, "salvo quando o acontecimento histórico se restringe à mera *sugestão* para o fantasiar livre do romancista, – mas neste caso não se trata mais de História, senão de Literatura". (MOISÉS, 1984: 300-301, grifo nosso).

De tal modo, de acordo com tais concepções, o crítico acaba delimitando um dos pontos decisivos que marcam a discussão sobre a narrativa historiográfica e a literária: suas marcas discursivas e suas instâncias disciplinares. E ele tem suas razões para julgar desse modo tanto a obra de Távora quanto a junção de história e literatura que vem concorrendo para a criação de vários romances históricos, tornando o gênero consagrado. Entretanto, o ajuste entre história e ficção vem sendo discutido amplamente e não parece haver total consenso sobre suas instâncias disciplinares, por exemplo. Antes da metade do século XIX não parecia haver uma noção clara dessa junção enquanto gênero: "se a História acompanha o romance desde sua origem, o romance histórico propriamente dito é de origem recente. Ainda que se discuta fervorosamente esta relativa juventude do gênero"[35] (GENGEMBRE, 2006: 22-23). Por isso, levando em consideração o julgamento de Massaud Moisés e de outros críticos em relação à interação entre história e literatura, tais afirmações não são totalmente equivocadas, devido aos olhares diferenciados e influenciados por teorias diversas, no geral menos contemporâneas. Contudo, se consideradas a partir das mudanças recentes que sofreram a literatura e a crítica literária, principalmente no que diz respeito ao tratamento dado ao romance histórico, ou aos fatos históricos como mola propulsora da criação romanesca, esta afirmação pode ser (re)vista através de outro prisma.

[35] "si l'Histoire accompagne le roman depuis l'origine, le roman historique proprement dit est d'apparition récente. Encore que l'on discute fermement cette relative jeunesse du genre." (a tradução para o português é nossa)

Tendo nascido no início do século XIX, o gênero se instaurou não sem divergências e polêmicas que discutem justamente a junção de *fatos historicamente reais* aos *fictícios*. Por isso, embora tenha sido consagrado por Scott, apesar do sucesso evidente que este tipo de gênero tem alcançado desde longa data, "o novo gênero está em crise desde suas origens. O casamento aparentemente perfeito entre discursos histórico e literário não é fácil de manter." (ESTEVES, 1995: 25). Mesmo o surgimento deste entrecruzar de discursos enquanto gênero é complicado de divisar, uma vez que "as origens do romance histórico perdem-se no tempo e estão associadas às origens do próprio romance" (idem, ibidem: 24). Gérard Gengembre, ao procurar distinguir a partir de quando a ficção passou a se ocupar da História (eventos de um povo registrados oficialmente), evidencia tal dificuldade. Para ele, tal fenômeno/manifestação se deu "depuis la plus haute Antiquité" ou mesmo a partir do primeiro século antes de Cristo[36]. Mas quem teria acabado por fixar os parâmetros desse gênero foi realmente Walter Scott, cujo esquema de romance histórico obedece a dois princípios básicos:

> - A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo;
> - Sob este pano de fundo histórico se situa a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiam na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra de verossimilhança. (ESTEVES, 1995: 25).

Távora resolveu buscar no passado – e, nesse sentido, adotou uma visão de mundo claramente romântica – subsídios para a realização de seu propósito literário. As obras que, portanto, viriam a traduzir esses preceitos são *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*, sob a idéia de que é a partir da experiência e da "observação direta da realidade" que se pode chegar a resultados melhores que os obtidos pela imaginação "romântica e excêntrica" da época, exclusivista, o que não quer dizer que se deve desprezá-la completamente. Por isso, em outras palavras, alguns censores chegam a julgar que se Franklin Távora recorreu ao passado,

[36] "Déjà chez les Grecs, le roman raconte une histoire, comme il se doit pour une oeuvre littéraire mettant en scène des personnages vivant des aventures situées dans un cadre quotidien ou extraordinaire, et ce faisant il met souvent en rapport ces histoires individuelles avec un contexte historique, plus ou moins détaillé, expliquant, déterminant à des degrés divers les actions, les comportements, les discours, les mentalités." (GENGEMBRE, 2006 : 17)
"Já na Grécia, o romance narra uma história, como acontece em uma obra literária que põe em cena personagens que vivem aventuras situadas em um contexto cotidiano ou extraordinário e, fazendo isso, frequentemente relaciona estas histórias individuais com um contexto histórico, mais ou menos detalhado, explicando, determinando, em graus diversos, as ações, os comportamentos, os discursos, as mentalidades." (idem, ibidem, tradução nossa).

faltavam-lhe dotes inventivos. Em relação a este tipo de ponto de vista, as indagações feitas por Amado Alonso são exemplos sintomáticos deste tipo de embate: "Será porque no romance histórico a matéria está dada e, portanto, colocamos nela menos do raro dom da inventiva? Será que a história remota impõe resistências que a história contemporânea não apresenta?"[37] (ALONSO, 1984: 9).

Observa-se, então, que o problema incide principalmente no papel que literatura e história exercem, dentro de seus quadros de ação, e que por muito tempo se acreditou serem distintos. A inserção de elementos extraídos de eventos ocorridos em um tempo remoto é interpretada como algo que tolhe a imaginação ou que vem em seu socorro devido a uma deficiência na capacidade de fantasiar, o que é atribuído a Távora.

Assim sendo, verifica-se que o papel da imaginação na reconstrução do passado coloca em causa as fronteiras entre o historiador e o ficcionista, pois ambos lidam com o mesmo gênero discursivo – a narrativa – na composição de seus trabalhos. Além disso, o papel da imaginação acaba sendo incorporado na reconstrução e na representação dos fatos que cada um deles manipula, agora sem prejuízo do historiador, mas como um instrumento que deve ter a sua mediação reconhecida sem preconceitos, o que nos faz ler o famoso trecho de Aristóteles sob esta nova perspectiva: "O historiador e o poeta não se distinguem um do outro por escrever em verso ou em prosa [...]; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder" (ARISTÓTELES, 1999: 47). Do que se conclui que, se há diferença entre historiador e poeta, entre a realidade narrada e a imaginada, esta diferença é, no entanto, muito sutil:

> Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objetivo a atividade humana. "Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século numa página". Seleção e organização pressupõem o que Collingwood chamou de imaginação a *priori*, comum ao historiador e ao novelista. "Enquanto obras de imaginação, não diferem os trabalhos do historiador e do novelista. Diferem enquanto a imaginação do historiador se pretende verdadeira." (NUNES, 1988: 12).

Neste sentido, o fato de Távora partir da observação de uma realidade fora do seu contexto temporal não descaracteriza o valor histórico de sua obra, como muitas outras que se baseiam nos mesmos mecanismos, mas também não lhe tira o valor de ficção. Ele consegue

[37] "Será porque en la novela histórica la materia está dada, y portanto, echamos en ella de menos el raro don de la inventiva? [...] Será que la matéria ofrecida por la historia lejana pone resistencias que la historia actual no pone?" (a tradução para o português é nossa)

tornar concreta a concepção básica de romance histórico, já que "não se pode conhecer o que já foi, através de documentos, senão solicitando da imaginação os seus recursos tropológicos" (NUNES, 1988: 33). Um dos quesitos básicos que compõem este tipo de gênero é ser *romance*, conter fatos imaginados entremeados aos históricos que não necessariamente precisam ser inseridos na narrativa restritamente tal como aconteceram.

Sabendo do papel subversivo da literatura e da importância e da riqueza da história da sua região, Távora vai buscar no passado subsídios para a elaboração de sua obra, mas com os olhos no presente, procurando estabelecer uma ponte que explique este passado como embrião de eventos de seu tempo (marginalização, independência, economia capitalista, transformação cultural etc.) ou de tempos futuros. O que atesta a seguinte afirmação de Benedito Nunes: "a submissão ao passado é também uma preocupação com o futuro, instigada pela força do presente" (NUNES, 1988: 12). Sendo um autor preocupado com a questão social, política e econômica de seu tempo e de sua região, que caminhavam *pari passu* com o seu projeto literário, não há como deixar de constatar, nas obras estudadas, os conflitos sociais e políticos da época, com a apresentação simultânea de personagens e tramas históricas e fictícias.

Sendo assim, *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço* obedecem aos dois princípios básicos do romance histórico sintetizados por Antonio R. Esteves: situam-se num passado não experimentado pelo autor, têm como eixo um evento histórico cujas cenas são rigorosamente reconstruídas, sobretudo nos dois últimos romances, além de a narrativa estar composta por personagens históricas e fictícias, agindo conforme sua época – não rigorosamente, o que faz parte do anacronismo necessário para possibilitar o entendimento do leitor. Exemplos é a atualização ou a descrição das expressões de época numa espécie de glossário que acompanha o romance ou em notas de rodapé[38]. Além destas características, a trama e as personagens inventadas são verossímeis na medida em que dão a ilusão de serem reais, inclusive porque

> O século XIX, por exemplo, marcado pela crença positivista no progresso, acreditava que, graças à ciência, se estava chegando muito próximo da certeza sobre a realidade. Por isso mesmo, a ficção desse período se esmerava em emular os procedimentos científicos na sua prática discursiva, a tal ponto que fingia que não fingia, isto é, fingia que não era ficção. (KRAUSE, 2004: 23)

[38] Vide, por exemplo, o glossário presente no romance *O Cabeleira* (TÁVORA, 2003: 171-180).

Baseada no mapeamento do gênero feito por Celia Fernández Prieto, nossa análise constatou que as três obras possuem características que vão desde o romance histórico romântico resvalando também no realista, contendo os seguintes traços:

a) as personagens históricas intervêm na ação; contudo, as personagens ficcionais são colocados em primeiro plano, além de representarem um determinado grupo social;

b) existem episódios amorosos baseados em peripécias, drama, desafios (sobretudo em *O Cabeleira*); raptos, duelos, suspense (elementos principais de *O Matuto* e *Lourenço*), e em todos o desenlace é infeliz, trágico e desditoso;

c) há a presença do narrador em terceira pessoa, que tem conhecimento de "todos" os sucessos históricos e ficcionais, inclusive dos sentimentos das personagens, mostrando-se como um detentor do saber histórico que transmite ao leitor, situando-o e informando-o. Além disso, as digressões do narrador pretendem atestar a confiabilidade do que está sendo narrado, sendo ele responsável por estabelecer as pontes que ligam o passado ao presente e estando situado no mesmo tempo do leitor, além de veicular um discurso moralizante e didático; o que nos faz constatar que "que não cabe possível diferenciação entre este narrador e a figura do autor implícito"[39] (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003: 102);

d) este narrador pretende preencher os espaços vazios do discurso historiográfico e contribuir para conformar a idéia de nação – no caso das obras em questão, este intuito assume uma característica predominantemente regional, por atribuir a uma determinada porção do país a iniciativa de preservar o pendão nacional;

e) as personagens ficcionais e históricas, em determinado momento, dividem o privilégio do foco narrativo;

[39] "no cabe posible diferenciación entre este narrador y la figura del autor implícito" (a tradução para o português é nossa)

f) ao inserir marginais em seu arcabouço narrativo e fazer deles os protagonistas, o autor abandona a visão histórica "elitista" e dá a conhecer os fatos esquecidos ou ignorados pelos historiadores;

g) vários recursos pretendem provocar o efeito de realidade, apresentado-se como "presente del pasado". Tais recursos são evidenciados desde pelos comentários do narrador, comparando costumes e outros elementos de época com os do presente, até na citação de determinados eventos, personalidades, mudanças das cidades etc. que vão desde o século XVI até o XIX;

h) o narrador apresenta detalhes pormenorizados das personagens não-ficcionais, humanizando-as. O melhor exemplo disto está em *O Cabeleira*;

i) os relatos das três narrativas privilegiam em termos referenciais e temáticos "eventos e personagens pretéritos, cuja relevância comporta uma feição historicista, bem como feitos que no presente de sua produção" podem ser "identificados pela moldagem de historicidade que os caracteriza" (SANTOS, 1996: 75)

Levando em consideração as características básicas desses três romances, pode-se afirmar que Távora utiliza, de maneira inovadora, crítica e consciente, a história como recurso para a criação romanesca, concebendo um projeto literário edificante, além de bastante consciente, como já foi repisado durante as reflexões deste estudo. Ele ainda consegue manipular a contento os elementos básicos que caracterizam o romance histórico, sobretudo em *O Matuto* e *Lourenço*. O traço determinante que faz com que *O Cabeleira* seja diferente dos outros dois romances é seu caráter biográfico: Franklin Távora escreve uma biografia histórica de José Gomes, inserindo fatos reais da vida do bandido – a narração de alguns assaltos efetuados pelo bando do cangaceiro e que constam em documentos. Mas acredita-se que a maior parte dos dados seja inventada, sobretudo os que dizem respeito à redenção do bandido através de Luisinha.

De acordo com todos os aspectos apresentados nesta análise, destacam-se duas funções primordiais que constituem o diferencial do romance tavoreano. Primeiramente, a narrativa de determinados eventos eleva a história ao nível de bem cultural, devendo, portanto, pertencer e fazer parte do conhecimento de todos. A partir dela e da ficção é possível refletir sobre diversos ecos que flutuam sob o percurso do tempo. Tanto a história quanto a ficção são encaradas como

complementos que constroem um legado. Unificá-las é apropriar-se duplamente deste legado, pois uma preserva e outra reinterpreta. Unidas, ambas conduzem através do tempo, fixando o passado como monumento, símbolo, mito e inspiração. Em segundo lugar, a reescrita da história em Távora é uma forma de suprir a ausência de história – ausência de tradição e de referências próprias da nação/região – e de se recusar a adotar a autoridade da referência externa, do outro, em cujo espelho não é possível se reconhecer, porque os traços não foram desenhados com mãos próprias, mas se apresentam como marcas que mais se assemelham a cicatrizes provenientes de imposições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

História e Ficção: uma relação de cumplicidade

A maneira como Távora constitui *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço* atesta a importância dessas obras no cenário da crítica e da estética. Inovações como as que ele instaurou são decisivas literariamente, ainda que o escritor que se proponha a encabeçar tal mudança possa ser muitas vezes mal compreendido, devido a vários aspectos – teóricos, conceituais, estéticos, de época etc., e este risco é quase infalível em determinados casos. É deste pressuposto que são aqui entendidas as asserções críticas a respeito da obra tavoreana, pois afirmam, em síntese, que no fundo as produções aqui analisadas não merecem consagração como obras de arte, não somente em função de uma comparação entre a proposta e a perspectiva que o autor adota. Também em razão de pré-juízos e fatores externos às suas obras e da concepção diferenciada que cada crítico tem do discurso romanesco e do discurso da história, e mesmo da arte. A presença da história nas narrativas literárias não implica que por isso sejam "meros" romances históricos, sem qualquer valor literário. Tampouco oblitera o valor artístico que eventualmente tenham, como colocam, grosso modo, alguns críticos, ao afirmarem também que "o lirismo caboclo, prenúncio do regionalismo moderno, era o veio aflorado por um ficcionista 'distraído' pela História" (MOISÉS, 1984: 303) – esta, portanto, viria a frustrar o projeto de "Literatura do Norte", por ser ligada ao passado e não na realidade conhecida diretamente. A realidade, neste caso, é entendida como sendo o presente.

O autor imprime uma marca polêmica ao inserir nestas composições aqui analisadas os debates inegavelmente ideológicos que promoveu. O questionamento religioso vem representado na figura de um padre que teve um filho e o assume tempos depois (o padre Antônio de Mariz e Lourenço, respectivamente). A despeito da quebra do celibato ser considerado pela Igreja como pecado, este padre é descrito como alguém de visão religiosa e caráter impecáveis – isso se configura como uma forma de o autor questionar a validade de certos dogmas, uma vez que destaca indiretamente a conduta religiosa relacionada ao caráter, não aos preceitos que ela impõe. A figura patética de um dos frades que prega no meio de uma guerra da qual eles próprios participavam também é outra forma de provocação. A crítica à legislação vigente na época e à pena de morte vêm representadas por José Gomes: "Ah ! meu amigo, a pena de morte, que as idades e as luzes têm demonstrado não ser mais que um crime jurídico, de fato não corrige nem moraliza." (TÁVORA, 2003: 169). O drama da escravidão é colocado na ação dos escravos que traem seus senhores em troca do sonho de liberdade e na maneira como esse sonho é manipulado em benefício dos interesses de seus próprios carrascos.

E a edificação de uma literatura "genuinamente brasileira", cujas fontes inspiradoras estariam no norte, e não no sul, a seu ver produtor de uma literatura de estrangeirismos e influência européia, ganha significação na tessitura narrativa dos romances, nas personagens simples, no amor aos seus costumes e às suas tradições. Na bravura que atribui a praticamente todas as personagens, como incansáveis defensores do interesse regionalista.

O escritor não se abstém de tomar o partido de causas que julga importantes para o norte e para o nortista. Causas essas que podem ser tanto de cunho social, político e religioso, quanto moral ou literário, e que são direta ou indiretamente inseridas em suas narrativas. Estes posicionamentos podem ser observados nos prefácios dos livros e por meio das opiniões de caráter ideológico das personagens e de seus narradores, que não são apenas "intrusos", mas enunciam vozes que ultrapassam os limites da narrativa, moralizando, debatendo, opinando e interpelando o leitor. A questão norte-sul que Franklin Távora preconizou e representou através de seu regionalismo, na verdade, constituiu-se não como uma forma de literatura com idéias exclusivamente separatistas, mas como uma forma de tentar unificar as duas regiões no interesse de resgatar e preservar a cultura e a história da nação. Afinal, o narrador de seus romances não se refere a um leitor nortista, provinciano, mas ao leitor sulista, citadino – tal postura procura manter um diálogo e o conhecimento entre regiões.

Seus estudiosos afirmam que a concepção de romance do escritor era "demasiadamente elástica" – e não deixam de ter razão em alguns aspectos. A isto se ligam os conceitos de romance correntes à época em comparação com o projeto literário do autor e com a sua realização – levantou-se a hipótese de que entre eles há diferenças consideráveis, tal como a aproximação entre a história e a ficção, entre a idealização e a efetivação, onde poderia existir um evidente conflito. Afinal, o escritor pretendeu edificar a "Literatura do Norte" a partir da "observação direta da realidade", mas suas obras apontam para um exame no passado como meio de reflexão e diálogo com o presente – Franklin Távora almejou criar uma literatura "autêntica", e serviu-se para isso da história. Diante dos aspectos apontados aqui, cabe perguntar novamente a qual gênero pertenceria, afinal, a obra de Franklin Távora, se histórico, literário ou ambos; se é possível estabelecer uma definição genérica. Por fim, qual seria a validade de suas obras e o que elas representariam de fato? Essas são algumas das dúvidas que foram suscitadas em sua fortuna crítica.

Os romances de Távora, embora inspirados em eventos e figuras do passado são termômetros de uma época de contrastes e da diversidade de correntes literárias do século XIX, no entanto vislumbra as contradições e mudanças presentes em todas as épocas. Tais efeitos estão presentes em maior ou menor grau na produção tavoreana. Contrastes entre regiões,

costumes e ideais, internos e externos ao país. Contradições entre o desejo de progresso e a preservação nostálgica desses elementos, no "nacionalismo protetor" algumas vezes verborrágico e ingênuo. A mudança de padrões com a inserção do marginal, de sertanejos e matutos, transformados em heróis, mártires, exemplos enfim. O desvio didático para o passado e para temáticas que envolvem guerra, barbárie, conflitos individuais, singeleza e valores na vida dos matutos, crença no indivíduo e no progresso – e ao mesmo tempo nas tradições sociais, econômicas e culturais – são algumas "*lições*" que bem exemplificam tanto o tempo de transformações da época do autor quanto seus anseios *revolucionários*. Franklin Távora aponta a "necessidade" da elaboração de uma literatura autenticamente brasileira e discute o grau de inventividade na elaboração estética – se através do apelo à "observação direta da realidade" (que inclui principalmente o passado como forma de realidade ainda "atual") ou, no outro extremo, à imaginação irrestrita. Embora o projeto do autor pareça privilegiar apenas uma das alternativas, a maneira como compõe seus textos deixa clara a escolha pela mescla entre uma e outra.

A questão histórica é outro componente fundamental de seus romances que só vem a enriquecer e unificar realidade e fantasia, modalizando os intuitos gerais do seu projeto estético que, por sua vez, não se desvanece por conta da representação de um tempo remoto: a mira está no passado, mas o alvo está no presente. A tônica didática e moralizadora, a apresentação de problemáticas que se referem ou estão ainda presentes na atualidade, a valorização da história juntamente com a memória popular como elementos que possuem a mesma autoridade devido à importância conferida a cada um, validam irrefutavelmente a conexão do passado com o presente. Até porque também a cultura popular sertaneja, como algumas outras, não deixa as tradições se desvanecerem completamente – resgata suas raízes firmemente fincadas no passado: seus festejos e tradições de origem medieval, que celebram grandes batalhas, eventos e fenômenos extremamente marcantes (como foi o cangaço, o messianismo, por exemplo) e, ainda presente em muitos lugares, seu modo de vida baseado numa sociedade patriarcal são exemplos disso. O diálogo entre a pesquisa histórica e a elaboração ficcional faz de *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço* romances históricos que se caracterizam por "uma forma de conhecimento exemplar: não mais a livre e arbitrária evocação do passado para o prazer do espírito e deleite da curiosidade, mas uma investigação indispensável para dar conta do estado presente de todas as coisas." (SALIBA, 1991, p. 53), vinculados a um projeto estético que assume uma postura ideológica desafiadora. Igualmente, o alcance das idéias propostas nesse programa da "Literatura do Norte" repelindo a cultura estrangeira e a subordinação a uma identidade e a moldes externos, não se estanca em definições ou modelos fixos, ao gosto do

clima de transição e do desejo de formar uma identidade própria, traduzida no ideal nacionalista, fontes que geraram este projeto.

A caracterização psicológica e social de Cabeleira e Lourenço simbolizam a *perene* luta entre a ordem e o caos – são personagens que vivem o caos psicológico relacionado também ao momento histórico em que vivem. Estão em busca ou necessitam de uma ordem psicológica e "histórica". O amor e a família, a educação e a luta em prol de um ideal são, essencialmente, os caminhos que podem proporcionar o alcance dessa ordem. Não é sem motivo que, a partir do resultado de uma negociação, o leitor é induzido a aceitar o marginal e o delinqüente como anjos caídos, como vítimas. Ainda que a visão do sertanejo, do matuto, e mesmo da região possa assumir contornos românticos, porque idealizados, a consciência da situação vivida no ambiente rural e sócio-político em que estes vivem corrige os desvios apontados pela crítica, pois Franklin Távora não esconde suas reais misérias. É possível identificar muitos dos problemas presentes nas narrativas como uma realidade que persiste até os dias de hoje. Exemplos disso são a pobreza, a simplicidade, as dificuldades, a linguagem regional, o pensamento e o modo de viver da gente do sertão, notadamente dos que vivem nas regiões afastadas dos centros urbanos nortistas e que vêm servindo de terreno fértil para diversas formas de representação artística. Portanto, trata-se de uma percepção histórica que, invariavelmente, tende a avaliar o presente e, por conseguinte, relaciona-se diretamente com o exame da realidade, pois "a história é um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'." (BENJAMIM, 1985: 229)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

AINSA, F. El Proceso de la Nueva Narrativa Latinoamericana de la historia y la parodia. *El Nacional*, Madrid, 17 dez, 1988. p. 7-8.

_____. Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, Karl (org.). *La invención del passado*: la novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt am Main: Veuvert; Madrid: Iberoamericana, 1997.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance nordestino.* 2. ed. São Paulo: Topbooks, 1999.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos, 1984.

ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Telles. São Paulo: Instituto Nacional do Livro; Ministério da Educação e Cultura, 1980.

BANN, Stephen. *As invenções da história*: ensaios sobre a representação do passado. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar incomum*: o sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro-RJ: Relume Dumará; Fortaleza-CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. In: ____. *Crítica e Verdade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970

_____. *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Obras escolhidas, volume.I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 222-232.

CAMPRA, Rosalba. Razones de la máscara. In: _____. *América Latina:* la identidad y la máscara. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética.* São Paulo: Annablume, 2004.

LUKÁCS, George. *Le roman historique.* Paris: Petite Bibliothèque Payot*,* 1977.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina*: 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MELETÍNSKI, E. M. *Arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MILTON, H. C. *As historias da história*: Retratos literários de Cristóvão Colombo. V.I. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira:* romantismo/realismo*.* São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Dicionário de termos literários.* 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortês. (org.). *Narrativa. Ficção e História.* Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira - prosa de ficção*: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PICON, Gäetan. *O escritor e a sua sombra*: introdução a uma estética da literatura I. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RODRIGUES, José Honório. *História e ideologia*. A moda de 1870 a 1880. In: _____ . *História corpo e tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 133-163.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo V. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance*: relações entre ficção e história. Santa Maria : Editora da UFSM, 1996.

SCHIMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques (org.) *A história nova.* Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOMMER, Doris. Romance irresistível. In: _____. *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia R. Gonçalves e Eliana L. de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador; a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TÁVORA, Franklin. *Lourenço.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. *O Cabeleira*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *O Matuto*: crônica pernambucana. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do Jornal do Brasil, 1878.

_____. *Os índios do Jaguaribe*: história do século XVII. Org. Otacílio Colares. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1984.

_____.*Um casamento no Arrabalde*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

TODOROV, Tzvetan. Entre nós. In:_____. *As morais da história.* Porto: Publicações Europa América, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira:* de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Introdução de Heron de Alencar. 4.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

_____. *Estudos de literatura brasileira*: 5ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

AINSA, F. El Proceso de la Nueva Narrativa Latinoamericana de la historia y la parodia. *El Nacional*, Madrid, 17 dez, 1988. p. 7-8.

KOHUT, K. (org.) *La invención del pasado*. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997.

_____. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana. *Plural*, México, 1991. p. 82-85.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance nordestino.* 2. ed. São Paulo: Topbooks, 1999.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos, 1984.

AMORA, Antônio Soares. *A literatura Brasileira*: o Romantismo. v. 2. São Paulo: Cultrix, s/d.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Sob o signo de Alencar: a crítica. In: BOSI, Alfredo (org.). *Teoria, crítica e história literária*. Livros técnicos e científicos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 81-97.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p.34-75. (Os pensadores)

ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Telles. São Paulo: Instituto Nacional do Livro; Ministério da Educação e Cultura, 1980.

BALANGUER, V. *La interpretación de la narración*. La teoría de Paul Ricoeur. Barañáin: EUNSA, 2002.

BANN, Stephen. *As invenções da história*: ensaios sobre a representação do passado. Trad. Flávia Villas Boas. São Paulo: Editora de Universidade Estadual Paulista, 1994.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar incomum*: o sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro-RJ: Relume Dumará; Fortaleza-CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. In: _____. *Crítica e Verdade.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970

_____. *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In:_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e a historia da cultura. Obras escolhidas, volume.I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Franklin Távora, na planície das mediocridades. *Jornal da Tarde*, s/d.

BOECHAT, Maria Cecília. Os herdeiros: da historiorafia à crítica atual. In: _____. *Paraísos artificiais*: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários FALE/UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultra- românticos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.

_____. *Teatro das letras*. Coordenação Alexandre Eulálio. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

CAMPRA, Rosalba. Razones de la máscara. In: _____. *América Latina:* la identidad y la máscara. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (Orgs.). *Ficção e história*: leituras de romances contemporâneos. Assis: FCL-Assis – UNESP-Publicações, 2007.

CARPENTIER, Alejo et al. *Historia e ficcion en la narrativa hispanoamericana*: coloquio de Yale. Monte Avila Editores, 1984.

CARTELLE, Enrique Montero; INGELMO, Maria da Cruz Herero. *De Virgilio a Umberto Eco*: la novela histórica latina contemporánea. Madrid: Ediciones del Orto, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1994.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*: origens e unidade (1500-1960). 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CASTILLO, José Romera; GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco; GARCÍA-PAGE, Mario (orgs.). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 8, n.15, 1995, p.153-159. Artigo disponível no site: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf >. Acessado em 21 maio. 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreiro Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Org. Saul Yurkievich. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 4. ed. v.4. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.

_____. *A tradição afortunada*: o espírito de nacionalidade da crítica brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1968.

DANTAS, Paulo (seleção e introdução). *Estórias e lendas do Norte e Nordeste*: antologia ilustrada do folclore brasileiro. 2. ed. São Paulo: Edigraf, 1963.

DURÁN LUCIO, J. *Lectura histórica de la novela*. Costa Rica: EUNA, 1982.

ECO, Umberto. *Apostillas a El Nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1983.

ESTEVES, Antonio Roberto. *Lope de Aguirre:* da História para a Literatura. 1 v. (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

_____. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (org). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo-Assis: Arte e Ciência: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2. Ed. Barañáin (Navarra): EUNSA, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Detetives e historiadores. In: _____ .*Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte; Editora da UFMG, 2003.

FONSECA, Alcilton Santana da et al. Uma leitura do romance O Cabeleira, de Franklin Távora. In: BRONZEADO, Sônia L. R. de F. (org.). *Regionalismo e Literatura*. Caderno de textos. PA: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, II série, n. 3, 1990.

FONTANA, Dino. *Literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1972.

FREITAS, Bezerra de. *História da literatura brasileira*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro:* em torno das projeções de tipos sócio-antropológicos em personagens de romances nacionais do século XIX e do atual. Texto organizado e apresentado por Edson Nery da Fonseca. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

FURTER, Pierre. *A dialética da esperança.* Uma interpretação do pensamento utópico de Ernest Bloch. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos*: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCÍA GUAL, C. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.

GENGEMBRE, Gerárd. *Le roman historique*: 50 questions. Paris: Klincksieck, 2006.

GONÇALVES, Márcia C. F.. A recusa da teoria da mímesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVII e XIX e suas conseqüências. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. (Orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p. 289-297.

GONZALEZ ECHEVARRÍA, R. (org.) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*- Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Para uma nova história.* Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

HOOK, Sidney. O herói como acontecimento e problema. In: _____ . *O herói na história.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da Paródia*: Ensinamento das formas de arte do século XX. Tradução Tereza L. Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

JOÃO DO NORTE. *Heróes e bandidos*: os cangaceiros do nordeste. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

JUNQUEIRA, Ivan (Coord.). *Escolas literárias no Brasil.* Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

KOHUT, Karl (org.). *La invención del passado*: la novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt am Main: Veuvert; Madrid: Iberoamericana, 1997.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética.* São Paulo: Annablume, 2004.

LARIOS, M. A. Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia. In: KOHUT, K. (org.) *La invención del pasado*. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt am Main: Veuvert; Madrid: Iberoamericana, 1997.

LE GOFF, J., CHARTIER, R. e REVEL, J. (Dir.). *A nova história*. Trad. Maria HELENA Arinto e Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1978.

_____. *História e memória.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LENHARDT, J; PESAVENTO, S. J. (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*: ensaios sobre Lukács e Benjamim. Trad. De Myriam V. Baptista e Magdalena P. Baptista. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP, 1990.

LUCINI, M. *Tempo, narrativa e ensino da história*. Porto Alegre: Mediação, 2000.

LUKÁCS, Georges. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Le roman historique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1977.

MACHADO, Maria Christina Russi da Matta. *Aspectos do fenômeno do cangaço no nordeste brasileiro*. Coleção da Revista de História sob a direção do Professor Eurípedes Simões de Paula. São Paulo, 1974.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

_____. *Um poço sem fundo*: novas reflexões sobre Literatura e História. Porto: Campo das Letras, 2005

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

MARTÍNEZ, T. E. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de São Paulo*, 05 out. 1996, p. 10-11.

MARTINS, Wilson. Teoria e prática da crítica. In: _____. *A crítica literária no Brasil*. Vol. I, 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

MENEZES, Djacir. *Evolução do pensamento literário no Brasil*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina*: 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MILTON, H. C. *As histórias da história*. Retratos literários de Cristóvão Colombo. V.I. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

_____. *El reverso de la Utopía Americana*: Los perros del paraíso, de Abel Posse. IV COMBRAPES - Curitiba: APEEPR, 1991.

_____. *Notas sobre um romance histórico*: A saga de Cristóvão Colombo na criação de Luisa López Vergara. In: Miscelânea: revista de pós-graduação em letras. v.2. São Paulo-Assis: Faculdade de Ciências e Letras, 1995.

_____. O Diário de bordo de Cristóvão Colombo: discurso da "maravilha" americana. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 32, 1992. p. 169-183.

MILTON, H.C; ESTEVES, A R. O novo romance histórico hispano-americano. In: MILTON, H. C; SPERA J. M. S. (Orgs.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. São Paulo-Assis: FCL UNESP, 2001.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira:* romantismo/realismo. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Dicionário de termos literários.* 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTENEGRO, Abelardo F. *O romance cearense*. S.l.: S.e., 1953.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Os limites da civilização do sertão*: um estudo das categorias civilização e barbárie em alguns romances brasileiros. (Dissertação de mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira*: crítica e antologia. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.

NITRINI, S. *Literatura Comparada, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortês. (org.). *Narrativa. Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira - prosa de ficção*: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TACCA. O. *Las voces de la novela. Madrid*: Gredos, 1973.

TÁVORA, Franklin. *Teatro de Franklin Távora*. Org. Cláudio Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Os índios do Jaguaribe*: história do século XVII. org. Otacílio Colares. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1984.

_____.*Um casamento no Arrabalde*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

_____. *O Cabeleira*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *O Matuto*: crônica pernambucana. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas do Jornal do Brasil, 1878.

_____. *O Sacrifício*. São Paulo: Clube do Livro, 1969.

_____. *Lourenço.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

TODOROV, Tzvetan. Entre nós. In: _____. *As morais da história.* Porto: Publicações Europa América, 1991.

VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1996; Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*: 5ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *História da literatura brasileira:* de Bento Teixeira-1601, a Machado de Assis - 1908. Introdução de Heron de Alencar. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.