

Franklin Távora: o nacional por meio do regional

Ana Marcia Alves Siqueira*
Marília Angélica Braga do Nascimento**

RESUMO:

Este artigo discute o projeto regionalista/nacionalista de Franklin Távora, autor de *O Cabeleira* (1876), delineado no prefácio a esta obra e desenvolvido nos romances da “Literatura do Norte”. A partir da análise da proposta reformista do autor, confronta o pensamento crítico da época que considera Távora como separatista, salientando seus objetivos de valorização do nacional através de elementos regionais e de busca do progresso da pátria.

Palavras-chave: Franklin Távora. “Literatura do Norte”. *O Cabeleira*.

“As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.” (TÁVORA, 1997, p. 12).

Introdução

A epígrafe acima, não obstante tratar-se de um pequeno fragmento, fornece uma noção, ainda que parcial, do projeto literário do escritor cearense Franklin Távora (1842-1888). Suas palavras sinalizam para um contexto ainda de (in)definição de uma literatura nacional e elegem o Norte do país como espaço detentor de aspectos capazes de representar com propriedade a ideia de nação brasileira.

O trecho destacado é parte das reflexões expostas na carta-prefácio ao romance *O Cabeleira*, publicado em 1876. Nesse texto e na série de romances dedicados à “Literatura do Norte”, Távora deixa transparecer uma concepção de literatura como instrumento que se reveste de uma função social, função pedagógica, que visa a um objetivo civilizador, moralizante. Nesse sentido, a literatura assume, em parte, uma tarefa prescritiva de transmitir valores e orientar a conduta do indivíduo. A esse respeito, declara nas polêmicas *Cartas a Cincinnati*: “Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizadora; que moraliza, educa, forma os sentimentos pelas lições e advertências.” (TÁVORA, 2011, p. 114).

Ao lado desse pensamento, Távora também defende valores nacionais, chamando a atenção para aspectos do folclore, das lendas, da tradição oral popular. Por isso declara, no prefácio acima aludido, que seus escritos destinam-se a mostrar “a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais” (TÁVORA, 1997, p. 8).

Em termos de historiografia literária, *O Cabeleira* encontra-se entre as obras do nosso Romantismo, mais precisamente no regionalismo romântico. Insere-se no chamado romance oitocentista, cujo eixo, segundo Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, “é o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa” (CANDIDO, 2006, p. 430).

De acordo com o crítico, a verossimilhança objetivada pelos escritores do século XIX é a verossimilhança da história e da sociologia. Nessa perspectiva, o romance encaminha-se para o estudo

e a descrição das relações humanas no convívio em sociedade, servindo de instrumento de interpretação social. Desse modo, sob o esteio da verossimilhança, observa-se, entre os romancistas, a disposição de sugerir uma causalidade no comportamento dos personagens. Esse determinismo de cunho histórico pode ser visto no modo como são encadeadas as ações e os sentimentos das pessoas do romance.

Esse encadeamento de ações tem a função de estruturar o enredo da obra, sendo este definido por E. M. Forster (2004, p. 101) como “uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade”. Para o autor, o elemento do mistério ou surpresa é vital para o enredo, e este deve ser convincente e requerer memória e inteligência por parte do leitor. De fato, o leitor perspicaz considera os fatos, rearranja-os, atenta para as pistas que são dadas no decorrer da narrativa, reflete sobre esses elementos e confere um sentido final ao texto. No que tange ao romance romântico brasileiro, neste sentido final, geralmente encontra-se uma ideologia, veiculada ora explícita, ora implicitamente, seja no discurso do narrador, seja no comportamento dos personagens.

Ideologia no romance e opinião da crítica

Para Kenneth Burke, a ideologia constitui o “nó de crenças e juízos que um artista pode explorar para obter seus efeitos” (BURKE, 1969, p. 160). Assim, os efeitos são obtidos através da manipulação de pressuposições ideológicas, que pode ser feita de diversas maneiras.

Sob esse aspecto ideológico, o romance de Távora expressa, por meio do discurso da voz narrativa, uma intenção de veicular a tese de que o homem sertanejo está entregue à condição de barbárie quando não tem acesso à instrução e sofre os efeitos da desigualdade social do meio no qual está inserido. Observamos, ao mesmo tempo, o propósito estético do criador de *Lourenço* de erguer uma “Literatura do Norte”.

Muito embora os debates sobre regionalismo intensifiquem-se, no contexto brasileiro, somente nas décadas de 1920 e 1930, podemos afirmar que a proposta literária de Franklin Távora já traz em seu bojo uma consciência regionalista. Mas a crítica contemporânea do autor e mesmo críticos posteriores não compreenderam sua proposta, interpretando-a ora como sentimento bairrista, ora como uma intenção separatista.

Para José Veríssimo (1977, p. 74), que foi amigo e confidente de Távora, havia, na concepção deste, “com uma parte mínima de verdade, uma ilusão de bairrista e de romântico”, ou seja, uma visão limitada e relativa turvada por um bairrismo e um provincianismo. Na opinião do crítico, viria de preconceitos provincianos a ideia do autor de *Um casamento no Arrabalde*, classificada como “infeliz”, “da repartição da literatura brasileira em ‘literatura do Norte’ e ‘literatura do Sul’, conforme a região brasileira que lhe fornecia a inspiração e o tema” (VERÍSSIMO, 1963, p. 238).

Comparando, porém, a produção (de 1869 a 1881) de Távora com a de Alencar, Veríssimo destaca, no primeiro, uma maior exatidão, senão uma maior expressividade, na representação da natureza e da vida. Observa uma “língua mais simples, menos enfeitada, atingindo mesmo às vezes, [...] uma singeleza encantadora”, que o livra “da retórica sentimental que Alencar nem sempre evitou”. Afirma, ainda, que Távora “escreve todavia com mais apuro e observa com mais fidelidade” que o autor de *Iracema* (VERÍSSIMO, 1963, p. 238).

Lúcia Miguel Pereira, por sua vez, enxergando no escritor cearense “O homem que primeiro quis dividir a literatura brasileira em dois campos opostos” (PEREIRA, 2005, p. 314), lança ásperas críticas contra algumas de suas obras. Segundo a autora, a produção de Távora abrangeria duas fases distintas: uma escrita antes dos vinte e cinco anos; outra na qual o autor julgara fundar a “Literatura do Norte”, de maior significação.

Em seu ponto de vista, *O Cabeleira*, por exemplo, é prejudicado pelas “contínuas intervenções do autor”, importando apenas como “documentação folclórica” para a crônica do cangaço, pouco valendo, no entanto, como obra de ficção (PEREIRA, 1988, p. 49). A pesquisadora afirma categoricamente ser este livro “uma biografia romanceada, mal romanceada, e mal escrita”, o mesmo, em sua opinião, podendo dizer-se de *Lourenço* (PEREIRA, 2005, p. 313). Tal afirmação é feita no ano de 1941, em texto veiculado na *Revista do Brasil*, ocasião na qual a escritora confessa não poder dar sobre Távora “uma opinião segura”. Talvez em virtude mesmo dessa “insegurança”, Pereira entre em contradição, dizendo, anos mais tarde, ser *Lourenço* “o mais bem escrito e mais realizado como romance dos livros históricos de Franklin Távora”, sendo a personagem principal “talvez a única figura verdadeira da galeria histórica do autor” (PEREIRA, 1988, p. 49-50).

No texto de 1941, a pesquisadora vai adiante com suas críticas. Apesar de reconhecer em Távora “algumas qualidades de escritor”, nega-lhe as de romancista. Para ela, não há no autor “nem vida, nem arte”. Classifica *O Cabeleira* como “um péssimo romance histórico”. Aliás, recusa-se mesmo a conferir-lhe o estatuto de romance, chamando-o “um livro de crítica social”. Em sua ótica, “a vida do bandido Cabeleira não representa nada para o leitor de romances”, servindo apenas “para quem pretenda escrever uma história do cangaço” e, para ela, o escritor cearense mostra-se “tão medíocre pensador como mau romancista”. (PEREIRA, 2005, p. 313-315). E, após sumária análise do romance que julgou como “péssimo”, declara:

Considerado como escritor regionalista, ele tem, força é reconhecer, o mérito de haver, n’*O Cabeleira*, estudado uma das figuras mais célebres desse banditismo nordestino que é um aspecto característico da região; cento e muitos anos depois do Cabeleira, o Lampião reproduziu-lhe as façanhas; o meio permitiu a existência do segundo como facilitara a do primeiro. (PEREIRA, 2005, p. 316).

Nas afirmações de Pereira, podemos perceber um posicionamento crítico que se estende, de modo geral, à crítica literária da primeira metade do século XX. Os críticos desse período incorreram no equívoco de considerar o romance do século XIX fora de seu contexto e das expectativas de leitura da época, julgando-o conforme critérios e adequações do século XX. Segundo Valéria Augusti, o romance moderno nos séculos XVIII e XIX “parece ter servido de guia de conduta, ou seja, ter sido investido de um caráter pedagógico”, mostrando ao leitor modelos “virtuosos e viciosos” de comportamento (AUGUSTI, 2000, p. 91). Para os críticos daquele período, o fato de o romance veicular valores morais, assemelhando-se a um catecismo, consiste numa virtude e não num defeito. Mas, a partir do século XX, “os críticos literários passaram a considerar ruins os romances com características pedagógico-morais acentuadas” (AUGUSTI, 2000, p. 98). Ao final de sua análise do início da produção dos romances brasileiros, a pesquisadora conclui:

Ao analisar negativamente a dimensão moral das obras do autor, a crítica literária do século XX perde de vista que essa mesma dimensão era, no século XIX, extremamente valorizada em um romance. Por outro lado, ela revela o surgimento de uma nova expectativa de leitura, típica de um momento histórico em que ninguém mais acredita que os personagens sejam reais e que o romance seja, por excelência, um guia de conduta para o leitor em sua vida cotidiana (AUGUSTI, 2000, p. 99).

Em contrapartida, o parecer de Sílvio Romero, ao contrário do de Pereira, foi mais favorável ao criador de *O Matuto*, atribuindo-lhe o título de “grande romancista”. Depois de afirmar a importância

do escritor, o crítico reivindica para este “um posto notável entre os mais distintos romancistas do Brasil” e aponta-lhe como “o chefe do *naturalismo tradicionalista e campesino* na novelística brasileira” (ROMERO, 1960, p. 1485, grifo do autor). Acreditando que Távora foi um escritor maltratado pelos literatos de sua época, o crítico sintetiza o seu valor no seguinte parágrafo:

Os méritos de Franklin Távora consistem na acertada intuição que teve de fazer das classes populares no passado e no presente, máxime no passado, a base de seus romances; no peculiar carinho com que despertou a atenção para aquelas populações que melhor conhecia, as do Norte, que vieram a constituir o assunto predileto de seus trabalhos de escritor; no cunho naturalístico que infundiu nas cenas, tipos e caracteres que descreveu; dramatização enérgica com que articulou suas narrativas. (ROMERO, 1960, p. 1488).

A declaração de Romero soa-nos mais compatível com os propósitos de Távora. Com efeito, nas palavras do crítico, percebemos uma melhor compreensão da concepção literária do defensor dos valores nortistas. Pois este, de fato, teve a preocupação de retratar as camadas desfavorecidas em suas obras, chamando a atenção para os problemas que assolavam o sertão nordestino. Foi, a propósito, pioneiro ao eleger bandidos para protagonistas de suas narrativas, como se comprova em *O Cabeleira*. E, através dessas escolhas, Távora desejou mostrar os valores e os costumes do povo nortista, na tentativa de erguer, no seu entender, uma feição mais brasileira da literatura.

A aspiração literária de Távora foi tida também por Antonio Candido como “separatista” (Norte/Sul), sendo encarada como uma traição, de certa forma, ao projeto maior do Romantismo de definir uma literatura nacional. Conforme o crítico, o regionalismo do escritor cearense teria fincado base em três elementos: “o senso da terra”, da paisagem como condicionante da vida da região; “o patriotismo regional” e “a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte” (CANDIDO, 2006, p. 615). Apesar de não considerá-lo como um grande escritor em termos de imaginação e manejo artístico, o crítico sublinha como grande virtude sua capacidade de perceber a importância do levantamento regional para a literatura, de captar os benefícios, para a ficção, do contato com uma realidade bem demarcada no tempo e no espaço, de sentir, enfim, a relevância de uma visão da realidade local.

Desfazendo o equívoco

Discordamos, no entanto, dessa visão separatista. Conforme nossa compreensão dos argumentos levantados, os adeptos dessa perspectiva parecem ver na proposta tavoreana dois aspectos determinados: uma visão redutora, restrita à observação dos tipos e costumes de uma região em detrimento do todo nacional; um sentimento de rivalidade disposto a colocar em confronto a produção literária dos escritores (os do Norte e os do Sul) da época.

Entretanto, se formos verificar os depoimentos do escritor cearense em relação ao seu projeto literário, veremos que sua visão se revela mais ampla do que se concluiu, e seu pensamento mostra um zelo pelo elemento nacional em rejeição ao estrangeirismo. Por conseguinte, na valorização do regional e no anseio pela projeção deste no contexto nacional, podemos notar a tentativa de afirmação de uma identidade. O exame de algumas das declarações que reforçam esse ponto de vista podem contribuir para um melhor entendimento dessa questão.

No prefácio a *O Cabeleira*, depois de situar o destinatário sobre as circunstâncias em que se encontra, de suas instalações no Rio de Janeiro, do clima, da paisagem, o autor começa a falar dos

livros que está a escrever, uma “série de composições literárias, para não dizer estudos históricos” (TÁVORA, 1997, p. 8). Fala, também, da sua preocupação em construir uma “Literatura do Norte”. O primeiro volume da “série de composições literárias” seria justamente o romance supracitado:

Em *O Cabeleira* ofereço-te um tímido ensaio do romance histórico, segundo eu entendo este gênero da literatura. À crítica pernambucana, mais do que à outra qualquer, cabe dizer se o meu desejo não foi iludido; e a ela, seja qual for a sua sentença, curvarei a cabeça sem replicar (TÁVORA, 1997, p. 12).

Observa-se, nessa passagem, que o próprio autor classifica sua obra e deixa a cargo da crítica (especialmente a pernambucana, pois o enredo centra-se em Pernambuco) o juízo de valor, prometendo aceitar, sem questionamentos, a opinião dos críticos. Com efeito, o autor lança mão de dados históricos na elaboração de seu romance. Afirma, no posfácio, que “A parte propriamente histórica [do romance] foi escrita de acordo com passagem das *Memórias históricas da província de Pernambuco* por Fernandes Gama” (TÁVORA, 1997, p. 159). Além de recorrer a essa documentação histórica, Távora empenhou-se também em recolher trovas populares que tiveram por assunto a vida e a morte do bandido Cabeleira, transcrevendo-as em sua obra. O escritor preocupou-se, inclusive, em explicar, no citado posfácio, certos termos regionais e oferecer informações sobre instituições e personalidades históricas que figuram na narrativa.

Para José Maurício Gomes de Almeida, o prefácio de Távora “pode ser considerado o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira” e nele aparecem “os sintomas de indecisão estética e ideológica, que fazem do seu autor figura característica do período” (ALMEIDA, 1999, p. 91). Na opinião do crítico, essa “indecisão” do autor de *O Matuto* é resultado da “influência do novo ideário estético e filosófico que se faz sentir, “de forma ainda conflituosa”, na “geração intermediária que conduz a ficção brasileira do Romantismo declinante ao Realismo e Naturalismo da década seguinte” (ALMEIDA, 1999, p. 83).

Na verdade, não poucos críticos viram no projeto literário de Távora e em sua concretização ficcional contradições que atestariam as dificuldades em se afinar o idealismo romântico com o discurso científico então em voga. Não negamos as evidências do embate sofrido pelo escritor no período de transição em que se encontrou, mas acreditamos que esses paradoxos devem-se ao desejo de Távora de ver o País civilizado, livre da barbárie a que estavam submetidas as populações sertanejas, sem deixar, contudo, de valorizar os elementos nacionais, representados nos costumes, no primitivismo dessas mesmas populações.

Como assinala Aguiar, o idealizador da “Literatura do Norte” não se limitou à aceitação das novidades estéticas (correntes científicas em voga no período), pois “estava convencido de que havia um conjunto de fatores sociológicos, políticos, geo-econômicos, religiosos, etc., que interferia mais além nas obras literárias. Não só das suas, insistia ele, mas da própria literatura brasileira” (AGUIAR, 1997, p. 246).

O anseio do autor de *Um casamento no arrabalde* de ver conhecidos e projetados no cenário nacional os valores da região Norte torna-se evidente nas palavras seguintes, do prefácio anteriormente aludido:

[...] têm os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão, o dever de levantar ainda com luta e esforço os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada no próprio templo onde se sagram

as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias (TÁVORA, 1997, p. 13).

É perceptível aqui o que Almeida chama de “uma consciência orgulhosa dos valores locais e um desejo de vê-los afirmados, reconhecidos, no plano nacional” (ALMEIDA, 1999, p. 54). Essa consciência configura o posicionamento regionalista, que procura dar ênfase aos aspectos distintivos de uma região em oposição às outras, reivindicando para aquela o papel de legítima representante do todo nacional. Porém, segundo declaração do escritor, não devemos ver nesse posicionamento “um baixo sentimento de rivalidade, que não aninho em meu coração brasileiro” (TÁVORA, 1997, p.13). O seu intuito era proclamar o que se lhe afigurava como “verdade irrecusável”: “Norte e Sul são irmãos, mas são dois” (TÁVORA, 1997, p.13). Em outras palavras, Távora queria demonstrar, através de seu projeto literário, a existência de diferenças regionais. E, com essa finalidade, elegeu o Norte, conforme declara: “todo o Norte, enfim, se Deus ajudar, virá a figurar nestes escritos, que não se destinam a alcançar outro fim senão mostrar, aos que não a conhecem, ou por falso juízo a desprezam, a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais” (TÁVORA, 1997, p. 8).

Declarações dessa natureza levaram a crítica a ver, equivocadamente, no projeto de Távora, a intenção separatista citada anteriormente. Queremos, no entanto, desfazer tal equívoco, enfatizando o objetivo do autor de *O Cabeleira* de divulgar os elementos e as tradições nacionais, os quais, em sua opinião, existiam em maior abundância na região Norte, conforme a declaração da epígrafe que encabeça este trabalho. A razão levantada por Távora, e tida por ele como óbvia, é a de que “o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro” (TÁVORA, 1997, p. 12).

Para o escritor, o Norte (que inclui o Nordeste) guardava um primitivismo capaz de expressar uma feição genuinamente nacional, e se impunha aos escritores dessa região o “cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica em feitos heróicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua” (TÁVORA, 1997, p. 12).

Esse “edifício literário” e essa “biblioteca” aos quais o escritor se refere constituiriam justamente a “Literatura do Norte”, ainda em formação. Como constata Aguiar, em cartas endereçadas ao amigo José Veríssimo, Távora forneceu esclarecimentos sobre seu projeto. Em missiva datada de 1º de novembro de 1881, o escritor cearense declara ser a divisão (Literatura do Norte/Literatura do Sul) fruto de observação e exame, não de seu próprio arbítrio ou de vaidade, mostrando-se ciente da polêmica que sua postura havia suscitado. Com isso, não quis o escritor dizer que já havia uma literatura nortista formada, mas que havia uma tendência para esse objetivo.

Observamos, portanto, que o regionalismo de Távora fundamenta-se em convicções relacionadas à existência de diferenças regionais (Norte/Sul); à feição primitiva da região Norte, rica em costumes e tradições; à necessidade de se erguer uma literatura capaz de exprimir e representar o nacional em sua forma mais genuína, depurada de interferências estrangeiras. Uma vez compreendidos esses fundamentos, desvanecer-se-ão os “temores separatistas” e ver-se-á no projeto tavoreano não uma traição, como se pensou, mas a insistência mesma em buscar e defender uma literatura de índole mais nacional.

Trata-se, é claro, de um regionalismo nascente, diferente da ideia de regionalismo que se assentou posteriormente na história da literatura brasileira, mas que já traz em suas bases uma consciência das diversidades regionais. Segundo José Aderaldo Castello, o regionalismo brasileiro tem como ponto de partida “o reconhecimento, desde o Romantismo, de três grandes linhas de ambientação ou condicionamento temático da nossa narrativa ficcional: a urbana metropolitana, a rural e a urbano

provinciana”, sendo que “as duas últimas corrigiriam, na sua evolução, as distorções da realidade brasileira, que seria alimentada sobretudo pela primeira” (CASTELLO, 1997, p. 111).

A coordenada rural, conforme Castello, caracterizou-se inicialmente por tomadas de posição, registros de traços distintivos da paisagem física, do patriarcalismo rural, das tradições locais, de hábitos e costumes, mas não chegou a dar forma a uma perfeita integração entre o homem e sua respectiva ambientação. Para o crítico, o amadurecimento da ficção regionalista viria mais tarde, quando a investigação e a recriação passaram a favorecer um tratamento universalizante, com exemplos significativos em José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Desde o século XIX, porém, “acentua-se a preocupação de fidelidade ao conhecimento da paisagem descrita, desde o seu aspecto físico aos hábitos, costumes, alimentação, vestuário, moradia, em pleno sertão, em fazendas, até ao meio urbano-rural” (CASTELLO, 1997, p. 112). Por apresentar muitos desses aspectos em seus romances, somados a outros, podemos ver em Távora um antecipador das gerações de regionalistas que vieram depois.

A matéria do romance e o discurso autoral

O posfácio a *O Cabeleira* acrescenta elementos delineadores do posicionamento do autor em relação à própria obra. Nesse texto, Távora fala das fontes de que se valeu para a construção de seu romance: trovas populares e passagens das *Memórias históricas da província de Pernambuco*, de Fernandes Gama.

O autor declara que seu protagonista realmente existiu, não se tratando de ficção ou de sonho. Além disso, insere uma série de notas explicativas acerca de dados históricos e de certos termos e expressões que aparecem na narrativa. Essas informações paratextuais servem não só para fornecer esclarecimentos sobre certos pontos do romance e proporcionar uma maior compreensão aos leitores, mas também para reforçar o desejo de mostrar a realidade (realidade literária que se inspira na realidade histórica) de seu relato. Para Aguiar, quando Távora “decidiu incluir o prefácio e o posfácio no texto do seu romance [...] abria, de maneira um tanto abstrusa e fora do lugar próprio, uma trincheira para discutir questões não só de estética literária, mas até de história e de economia política” (AGUIAR, 1997, p. 246). Neste sentido, o prefácio e o posfácio do romance são textos importantes para a compreensão das ideias do escritor em relação à criação literária e a questões de outras ordens.

Germana Maria Araújo Sales, analisando os discursos de prefácios de romances oitocentistas brasileiros, considera que o prefácio “torna-se parte essencial do texto que o segue, pois tem por finalidade estabelecer um diálogo entre autor e leitor.” (SALES, 2003, p. 15). No caso de *O Cabeleira*, para compor seu prefácio e empreender esse diálogo, Távora vale-se da estratégia de endereçá-lo a um amigo distante, alguém íntimo, cúmplice, com quem tem a liberdade de falar sobre seu projeto literário, sua concepção de romance e suas ideias acerca das diferenças regionais e mesmo da política e da economia do País. O posfácio, como dito, oferece ao receptor informações adicionais sobre as fontes de pesquisa para a confecção do romance.

De acordo com Sales, “A presença de um texto introdutório nos romances oitocentistas verifica-se desde 1826 na novela *Statira, e Zoroastes* [de Lucas José d’Alvarenga] e é comum em boa parte das obras desse período.” (SALES, 2003, p. 18). No que se refere ao papel dos prólogos, a pesquisadora declara:

[...] os prefácios desempenham função essencial no espaço dos romances em que estão presentes, funcionando também como área de debate e definição das idéias que começam a surgir e como composição que legitima a palavra de seus

criadores. Funcionam, outrossim, como lugar onde são exercidos os debates que buscam dar forma à estética romanesca que vai sendo reconhecida ao longo do século (SALES, 2003, p. 15).

Com efeito, Távora utiliza sua carta-prefácio para expor suas ideias sobre a “Literatura do Norte”, diferenciada, a seu ver, da produção dos escritores do Sul, para apresentar seu ponto de vista sobre a necessidade de se construir uma literatura de feição mais nacional, pautada na exaltação das tradições, dos valores próprios do povo brasileiro, mais representativos, para ele, na região Norte.

Devemos assinalar, portanto, o papel de antecipador do idealizador da “Literatura do Norte”, ao qual cabe, nas palavras de Almeida, “a primazia na elaboração de um programa *consciente* de literatura regionalista. Em uma visão retrospectiva, conhecendo o quão fecunda será esta corrente na ficção brasileira, seu mérito de precursor não pode ser minimizado” (ALMEIDA, 1999, p. 97).

Em *O Cabeleira*, deparamo-nos com um narrador que se encarrega de apresentar, logo no início, o protagonista da narrativa, José Gomes, que recebeu a alcunha de Cabeleira e é descrito como uma espécie de herói legendário cuja fama foi propalada pelos versos da tradição oral e pela história. A nosso ver, deixa-se transparecer, desde o primeiro momento, uma conjunção do pensamento determinista com a tese rousseuniana de que o homem nasce naturalmente bom, mas acaba sendo corrompido pelo meio social no qual se insere, o que comprova a receptividade, por parte dos escritores do período, das ideias estéticas e filosóficas advindas da Europa. Tal fato torna-se evidente nas palavras seguintes:

Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos da gratidão, da pátria pelos nobres feitos com que a magnificaram, alguns vultos infelizes, em quem 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 coevas e algozes de si mesmos. Entra neste número o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais (TÁVORA, 1997, p. 15).

Nesse trecho, podemos perceber, conforme o ponto de vista do narrador, a concepção de que José Gomes tornou-se bandido pelas “circunstâncias de tempo e de lugar” e pela “crassa ignorância” que o envolvia, levando-o a dar vazão aos instintos selvagens. O protagonista apresentado nesse momento inicial é, portanto, alguém que não sofreu o processo de civilização proporcionado pela educação.

Para o narrador, essa carência é uma das principais causas da desnaturação da personagem, a qual poderia ter recebido destaque não como vilão, mas como herói nacional. A falta de instrução não é, porém, a única razão do ingresso de Cabeleira na vida criminosa. As “circunstâncias de tempo e de lugar” mencionadas pelo narrador relacionam-se ao fato de as populações sertanejas não receberem a devida assistência das autoridades públicas, o que redundava em desigualdade social, pobreza e violência.

A voz narrativa surge, assim, portando um discurso ideológico que busca conduzir o leitor e alertá-lo para os problemas que atingem determinadas regiões do país ainda não alcançadas por certos benefícios do progresso civilizacional. Observa-se o desejo de mostrar que a história de Cabeleira tem algo a ensinar, ou seja, explora-se um fato do passado com o intuito de trazer lições para o presente:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se lêem. Aperta-se-me naturalmente o coração quando me vejo obrigado a relatá-las. [...] Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas

pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição, que no-los legou, antes como límpido espelho, que como tenebrosa notícia do passado. Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo (TÁVORA, 1997, p. 79).

O trecho acima refere-se não só à descrição da morte cruel da personagem Matias, mas também a todas as atrocidades cometidas pelo bando de Cabeleira até aquele momento. Vemos aí alguém que dialoga com o leitor, procurando justificar as cenas repulsivas que descreve e, ao mesmo tempo, por meio delas, transmitir uma mensagem de ordem moral: “recordar é instruir, e quase sempre moralizar”. O narrador mostra-se constrangido e triste por ter de contá-las e apresenta suas razões: a ele repugna e entristece a fraqueza moral do homem, que se deixa dominar pelas “circunstâncias de tempo e lugar”. Aproveita, portanto, para realçar o desequilíbrio moral do gênero humano e para aprofundar a verdade das cenas descritas. Nessa atitude, percebemos uma voz que insiste em emitir seus valores, que procura instruir seu interlocutor, solicitando sua atenção, compreensão e benevolência. O “leitor benévolo” funciona como leitor-modelo, disposto a cooperar, seguindo as indicações de leitura, deixando-se persuadir por aquele que lhe dirige a palavra.

Ao afirmar que não está “imaginando” mas sim “recordando”, o narrador aponta para a concepção de literatura defendida por Távora. Conforme observação de Eduardo Vieira Martins, o autor das *Cartas a Cincinnati* compreende a arte literária como imitação,

finalidade passível de ser obtida por meio de três fontes: em primeiro lugar, pela observação direta do modelo ou, na sua ausência, pelo estudo da história; em segundo lugar, pelo conhecimento da tradição literária; e por último, mas não menos importante, pelo concurso da verdadeira imaginação, que, como se viu, forma imagens lastreadas pela memória (MARTINS, 2011, p. 18).

Eis as linhas mestras de orientação da produção tavoreana. Como vimos, o escritor utiliza-as para elaborar a narrativa do bandido pernambucano, explicitando-as em declarações feitas no posfácio e no próprio texto ficcional. Távora valeu-se dos registros da crônica histórica, da poética popular dos trovadores e, é claro, da imaginação pautada nos dados recolhidos. Tais linhas norteiam não só o eixo de sua produção ficcional, mas também seu pensamento crítico, fato notório nas críticas lançadas contra *Iracema* e *O gaúcho* de Alencar nas *Cartas*.

No que tange à “verdadeira imaginação” preconizada pelo autor de *Lourenço*, na segunda carta da série dedicada a *Iracema*, ele faz as seguintes afirmações:

Deve-se festejar e aplaudir a imaginação que reproduz com encantos novos e novas vivacidades os grupos, os acidentes, as atitudes, as cenas da natureza; [...] Isto é imaginar no uso rigoroso e didático da expressão. Em definitiva não há criação; reproduzir, imitar, eis quanto nos cabe (TÁVORA, 2011, p. 135).

Esse conceito de imaginação liga-se, portanto, à ideia de imitação, de reprodução dos dados colhidos pela observação. Por isso Martins declara que “Para Távora, a função da imaginação é *reproduzir* os elementos observados, dotando-os de graça e vivacidade” (MARTINS, 2011, p. 18). Mas essa defesa da imitação do dado observável não implica no abandono total da idealização por parte do escritor. Isso fica evidente na afirmação que se segue, constante na sexta carta da série acima aludida: “Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito

de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza.” (TÁVORA, 2011, p. 185). De acordo com essa concepção, a tarefa do romancista não consiste em simplesmente reproduzir tal qual observou, ele deve filtrar os frutos dessa observação, limando-os, retirando as impurezas, com o objetivo de trazer aos olhos do leitor um quadro digno de apreciação.

No caso de *O Cabeleira*, Franklin Távora vale-se da voz do narrador para emitir seus valores, tentando persuadir o leitor. Nesse sentido, podemos dizer que ocorre uma espécie de fusão entre a voz do autor e a voz do narrador, ou seja, o relato do narrador converte-se na fala direta do autor, “expressando seu projeto sem qualquer mediação” (BAKHTIN, 1983, p. 469). Assim, o narrador do romance expressa opiniões da maneira como o próprio autor o faria. Segundo Bakhtin, nessa modalidade de discurso, não há um esforço de “estabelecer um modo socialmente diferente de observar e relatar observações; nem há sequer o menor esforço de criar um modo individualmente característico.” Nessa concepção, o relato de Távora “contém apenas uma voz, que exprime diretamente o projeto do autor” (BAKHTIN, 1983, p. 469).

O elemento histórico

No que toca ao apreço pelo elemento histórico, marcante na obra de Távora, Candido faz a seguinte afirmação:

E não apenas quanto ao aspecto estético, mas também quanto ao ideológico, a história se tornou elemento importante no seu romance, permitindo-lhe estribar o ardente regionalismo no passado, sempre suscetível de maior prestígio pelo embelezamento; [...] A história é, pois, uma segunda dimensão que vem juntar-se à geografia como componente da estética de Franklin Távora (CANDIDO, 2006, p. 617).

Sem dúvida, o romancista lançou mão de dados históricos para compor suas narrativas. A série de romances que compôs a sua “Literatura do Norte” dá provas disso. *O Matuto e Lourenço*, que seguiram *O Cabeleira*, inspiraram-se no episódio histórico da Guerra dos Mascates (1710-1711) e sobre eles declara o autor:

Esforcei-me por dar, quer no primeiro, quer no último, uma idéia tão completa quanto possível, dessa guerra, ainda pouco estudada, não obstante a sua originalidade, por si só no caso de convidar a sério exame e meditação o historiador depois do economista e do político. Pouca ou nenhuma importância se lhe tem dado entre nós; é certo contudo que, sem a guerra dos mascates, a qual deixou um valo profundo entre brasileiros e portugueses, não teríamos a revolução de 1817, radiante alva de que fora aquela guerra o pálido crepúsculo precursor do dia da Independência em 1822 (TÁVORA, s/d, p. 10).

Por este depoimento, podemos compreender que o uso do dado histórico não foi feito somente com intuito de conferir maior veracidade ao relato, mas também de explorar e valorizar o caráter nacional na obra, pois, conforme o escritor, “foi a guerra dos mascates o primeiro grito do novo mundo contra as metrópoles europeias” (TÁVORA, 19-- , p. 10).

Aguiar também referenda a presença da história na produção tavoreana. Segundo o pesquisador, entre os muitos ingredientes utilizados pelo romancista, encontra-se uma “elevada dose de elementos históricos” (AGUIAR, 1997, p. 236). E, referindo-se especificamente ao romance enfocado neste estudo, afirma:

A estrutura básica do romance *O Cabeleira*, como quis e pensou o autor, tomou a história como suporte fundamental. Não a história oficial, mas a própria voz do que corria no cancionário popular, vulgarizada pelo cordel que, desde o século XVIII, cantava a história do bandido cabeleira que assustou e agitou a pacata cidade do Recife e seus arredores (AGUIAR, 1997, p. 237).

Verificamos, desse modo, que a dimensão histórica tem certamente um papel relevante na estética de Távora, como observaram Candido e outros críticos. Mas a história introduzida em seus romances é atualizada com vistas a trazer à tona o intuito nacionalista de seu projeto literário.

A recriação da história de vida do bandido e de seu infeliz destino mostra-o como

grande exemplo que afirma a necessidade da instrução e da educação, sem a qual espíritos que poderiam chegar a ser úteis à sociedade, e legar um nome honrado e querido, se convertem em destruição dela e de si próprios, e deixam uma memória execrada, ou lamentável (TÁVORA, 1997, p. 161).

Assim, a opção de fazer figurar um bandido como protagonista mostra também o desejo de refletir sobre a construção da identidade nacional. A recusa de um modelo idealizado sinaliza para a concepção de que a criação literária deve resultar de um olhar direcionado para a realidade social do país.

Conclusão

No capítulo final da narrativa, por ocasião da execução dos bandidos, o narrador reforça a intenção de mostrar que a educação é o instrumento capaz de livrar o homem sertanejo do estado de barbárie e de alçar o país à condição de civilizado. Ele afirma que a pena infligida aos malfeitores não tolheu os delitos nem regenerou os criminosos, pois ainda em seu tempo, o presente em que narra, os arquivos públicos registram diariamente muitos crimes. No seu ponto de vista, os crimes pelos quais Cabeleira e seus comparsas foram executados são provenientes da ignorância e da pobreza, ou seja, da falta de instrução e da desigualdade social, conforme podemos conferir a seguir:

O interrogatório principal devia ter por objeto os precedentes do culpado, o grau da sua instrução literária, a sua educação, os seus teres. À pobreza, que é na realidade uma desgraça, deve a sociedade atribuir o maior número dos crimes que pune e dos erros e faltas que não se julga com o direito de punir. A pobreza nunca foi e nem será jamais um elemento de elevação; ela foi e será sempre um elemento de degradação social (TÁVORA, 1997, p. 158).

Ronaldo Costa Fernandes afirma que “os personagens não são apenas o que aparentam, mas significam além do texto” (FERNANDES, 2007, p. 39). Analisando o herói de Távora sob essa perspectiva, vemos que o Cabeleira não é apenas o bandido cruel e sanguinário, é antes o sertanejo embrutecido pela carência de instrução, pela ausência de civilização. Neste sentido, a culpa pela condição selvagem do protagonista é creditada à sociedade, às autoridades, que têm a obrigação de prover os meios necessários para civilizar o homem, libertando-o do estado de ignorância e miséria.

Távora considera necessária essa postura condutora, pedagógica, justamente para denunciar o universo caótico do homem sertanejo, que, entregue à condição de barbárie por não ter sido lapidado pelos valores da civilização, deixa aflorar com toda a intensidade seus instintos selvagens, instaurando o conflito com a sociedade que o rodeia.

Assim, a narrativa em questão deixa clara a concepção de romance veiculada por seu autor desde as polêmicas cartas de Semprônio a Cincinato. Na última carta crítica sobre *O gaúcho* de Alencar, Távora expõe, de forma explícita, como concebe o gênero. Este, em sua ótica, exerce uma “influência civilizadora”; por suas “lições e advertências”, é apto a moralizar, educar e formar sentimentos (TÁVORA, 2011, p. 114). Vê-se, com efeito, uma tentativa de moralizar, de educar, por meio da lição transmitida pela história do sertanejo que ingressa na vida criminosa por causa das contingências sociais e que, embora arrependido, não consegue o perdão da sociedade, recebendo como punição a privação da própria vida em troca dos delitos cometidos.

Távora vai buscar na tradição oral e na memória histórica a substância de seu relato, trabalha-a ficcionalmente e a transmite com uma finalidade moralizante, como quem aconselha. Tomem-se, como exemplo disso, as palavras finais da narrativa, que parecem mesmo assumir uma feição de moral: “Não sirvam estas verdades de consternação aos pobres. Sirvam-lhe antes de estímulo para que trabalhem, cultivem a terra, as indústrias, as artes, e possam, por seu próprio esforço, vir a ser independentes e felizes” (TÁVORA, p. 158).

Neste caso, o dado observável, o fato histórico em destaque no romance, consiste no problema social da marginalidade, ilustrado principalmente na figura de Cabeleira. A ficcionalidade, por sua vez, apresenta-se em todo o discurso construído a partir do dado histórico esteticamente trabalhado pelo escritor. Esse trabalho ficcional fica mais patente no conflito interior da personagem, que se vê dividida entre a índole criminosa e o sentimento amoroso, tema bastante caro ao Romantismo.

Segundo Afrânio Coutinho “O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético” (COUTINHO, 2008, p. 23). Neste sentido, a literatura pode veicular outros valores, mas seu significado maior reside no aspecto estético-literário, que visa a despertar no leitor o sentimento estético. É, portanto, por seu cunho literário que a obra resiste, permanecendo por tempo indeterminado, sendo apreciada por leitores de diferentes períodos.

Observando as considerações de Susanne Langer em defesa do romance como obra de arte, acreditamos que Távora, atento aos problemas de sua época, toma “um exemplo da vida humana individual para ilustrar uma condição social” e cria “uma experiência virtual, completamente formada e inteiramente expressiva de algo mais fundamental do que qualquer problema moderno: o sentimento humano, a natureza da vida humana em si” (LANGER, 2006, p. 299, 300), uma vez que os conflitos vivenciados pelo protagonista de *O Cabeleira* mostram exatamente isso.

No que diz respeito ao discurso histórico, Jacó Guinsburg afirma que ele “sofre mudança revolucionária” no Romantismo, deixando de ser meramente descritivo e repetitivo para se tornar interpretativo e formativo. “É a história que produz a civilização”. Neste ponto de vista, o herói romântico encarna “uma vontade antes social do que pessoal” (GUINSBURG, 2005, p. 15).

Sendo, portanto, um sujeito histórico, situado dentro de “um fato histórico (o Romantismo) que assinala a relevância da consciência histórica” (GUINSBURG, 2005, p. 14), Franklin Távora lança mão da história, das tradições regionais, da poesia popular, moldando-as conforme seu imaginário criativo, sem perder de vista as inquietações sociais, políticas, econômicas, morais de seu tempo, trazendo à cena um complexo de problemas que reivindicavam soluções.

A história do bandido que poderia ter sido um herói nacional notável, na concepção do autor, ao lado dos costumes, das crenças, dos relatos dos trovadores locais, serve de matéria para uma obra que faz refletir também sobre a identidade e os valores, assim como sobre os problemas de uma nação e de uma literatura que ainda estavam em construção.

Franklin Távora: the national through the regional

ABSTRACT:

This paper discusses the regionalist / nationalist project by Franklin Távora, *O Cabeleira's* author (1876), outlined in the preface to this work and developed in the novels of the "Northern Literature". From the reformist analysis proposed by the author, it also confronts the critical thinking of the time that considers Távora as separatist, emphasizing its purpose of the enhancement of the national through regional elements and the pursuit of progress of the nation.

Keywords: Franklin Távora. "Northern Literature". *O Cabeleira*.

Notas explicativas

- * Professora adjunta do Departamento de Literatura e da Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.
- ** Doutoranda em Letras vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Referências

- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AUGUSTI, Valéria. O caráter pedagógico-moral do romance moderno. *Cad. CEDES*, Campinas, v. 20, n. 51, nov. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622000000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 2 fev. 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 462-484.
- BURKE, Kenneth. *Lexicon Rhetoricae. Teoria da forma literária*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 127-179.
- CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação; O regionalismo como programa e critério estético: Franklin Távora. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo. Regionalismo brasileiro. Uma derivada do nacionalismo romântico? In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (Dir.). *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 109-113.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *A ideologia do personagem brasileiro*. Brasília: EdUnB, 2007.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.
- GUINSBURG, Jacó. Romantismo, historicismo e história. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 13-21.
- LANGER, Susanne K. As grandes formas literárias. In: *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 291-317.

- MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnati: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: EdUnicamp, 2011, p. 9-40.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Ecos românticos, veleidades realistas. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988, p. 33-52.
- _____. Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005, p. 313-323.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. Franklin Távora e o Norte do romance brasileiro. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 583-610.
- ROMERO, Sílvio. Alencar - Agrário - Manuel de Almeida - Pinheiro Guimarães - Franklin Távora - Taunay. *História da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 1464-1498.
- SALES, Germana M. A. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. Tese. 2003. 387 f. (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnati: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: EdUnicamp, 2011.
- _____. *Lourenço*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- _____. *O Cabeleira*. Fortaleza: Verdes Mares, 1997.
- VERÍSSIMO, José. Franklin Távora e a “Literatura do Norte”. *Estudos de literatura brasileira*. 5ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1977, p. 73-78.
- _____. Os últimos românticos prosadores. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1901) a Machado de Assis (1908)*. 4.ed. Brasília: EdUNB, 1963, p. 231-240.

Recebido em: 16 de outubro de 2013

Aprovado em: 03 de julho de 2014