

Cristina Betioli Ribeiro

**UM NORTE PARA O ROMANCE BRASILEIRO:
FRANKLIN TÁVORA ENTRE OS PRIMEIROS FOLCLORISTAS**

Tese apresentada ao programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Azevedo de Abreu

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp - Fapesp
Campinas / 2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

R354N

Ribeiro, Cristina Betioli.

Um norte para o romance brasileiro : Franklin Távora entre os primeiros folcloristas / Cristina Betioli Ribeiro. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Márcia Azevedo de Abreu.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Távora, Franklin, 1842-1888 - Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Folclore. 4. Século XIX. I. Abreu, Márcia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: North's popular customs in brazilian novel: Franklin Távora and the first folklorists.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Távora, Franklin, 1842-1888 - Criticism and interpretation; Brazilian fiction - History and criticism; Folklore; Nineteenth century.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

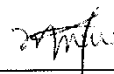
Banca examinadora: Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu (orientadora), Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins, Profa. Dra. Martha Campos Abreu, Profa. Dra. Orna Messer Levin e Prof. Dr. Pedro Brum Santos.

Data da defesa: 29/04/2008.

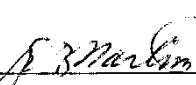
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

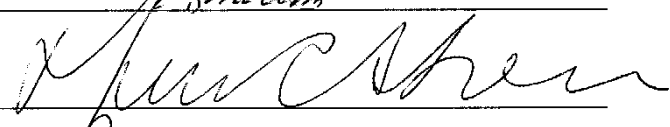
Márcia Azevedo de Abreu



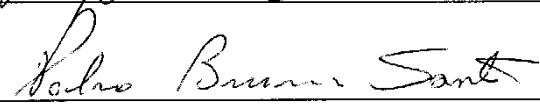
Eduardo Vieira Martins



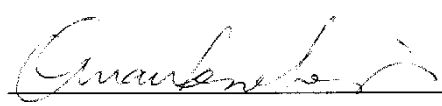
Martha Campos Abreu



Pedro Brum Santos



Orna Messer Levin



Jefferson Cano

Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

Marisa Philbert Lajolo

IEL/UNICAMP

2008

RESUMO

Esta tese baseia-se no estudo e análise do conjunto de romances de Franklin Távora, denominado por ele de *Literatura do Norte*. O principal objetivo é mostrar em que medida o autor se vale da cultura popular, das memórias e da cor local nortistas como instrumentos para fundar história e literatura nacionais. Nesta perspectiva, apresentamos as principais discussões sobre folclore e nacionalidade, as idéias fundamentais da *Escola de Recife* e a interação do romancista com o pensamento da “geração de 70” do século XIX. Além de focalizar a trajetória intelectual do escritor, examinamos o seu conhecido embate com José de Alencar, travado nas *Cartas a Cincinnati*, e os métodos de composição que foram sendo sedimentados na sua prosa de ficção, ao longo de suas críticas e no seu projeto literário. Por fim, apresentamos as análises dos cinco romances da *Literatura do Norte*: *O Cabeleira*, *O Matuto*, *Lourenço*, *Um Casamento no arrabalde* e *O Sacrifício*.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate the literary project of Franklin Távora, that he called by *Literatura do Norte*. The most important objective is to show how folklore, memories and local colors of North are utilized to build national history and literature. In this way, we introduce the principal discussions about folklore and nationality, the fundamental ideas of *Escola de Recife* and how the author is involved by 70th generation of XIXth century. Moreover, we examine the polemic with José de Alencar, in *Cartas a Cincinnati*, and the creation methods developed by Távora in his criticism and literary project. At last, we analyse the five novels of *Literatura do Norte*: *O Cabeleira*, *O Matuto*, *Lourenço*, *Um Casamento no arrabalde* e *O Sacrifício*.

*Os guerreiros de minha terra já nascem feitos.
Não aprenderam esgrima nem tiveram instrução...
Brigar é do seu destino:
– Cabeleira!
– Conselheiro!
– Tempestade!
– Lampião!*

*Os guerreiros de minha terra já nascem feitos:
– Cabeleira!
– Conselheiro!
– Tempestade!
– Lampião!*

(Ascenso Ferreira, “Minha terra”, Catimbó, 1927)

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil*

(Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, *Libertinagem*, 1930)

A preferência pela literatura oral, primeiro leite da cultura humana, existe em todas as bibliografias. É o elemento vivo e harmonioso que ambienta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem, numa ressonância de memória e saudade. O folclore é a única disciplina que dispensa inicialmente o auxílio alheio para sua comprovação.

(Luiz da Câmara Cascudo, “O Folclore: literatura oral e literatura popular”, *A Literatura no Brasil*, 1955)

AGRADECIMENTOS

À Márcia Abreu, admirável professora e amiga, com quem finalizo o ciclo decano de uma orientação cercada de profissionalismo, seriedade e bem-estar. Além da gratidão, ficará uma grande saudade desta convivência, tão determinante na minha formação.

Aos professores Eduardo Vieira Martins, Jefferson Cano, Luiz Carlos Dantas (*in memoriam*), Martha Abreu, Maria Lídia Maretti, Marisa Lajolo, Orna Messer Levin e Pedro Brum, por todas as atenções e contribuições no processo de construção deste trabalho e na defesa desta tese.

Aos acervos e instituições de pesquisa visitados: Arquivo da Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro), Arquivo Edgard Leuenroth - AEL (Unicamp), Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Recife), Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB (Usp), Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo), Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), Biblioteca Pública de Pernambuco, Fundação Joaquim Nabuco (Recife), Gabinete Português de Leitura (Recife e Rio de Janeiro), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro), Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano. Fico grata, em especial, ao atendimento prestimoso de Aurileide e Luís, da ABL, e do César, da FUNDAJ.

Às criteriosas sugestões de leitura de Hebe Cristina da Silva, pesquisadora incansável que não teme o trabalho. Também a ela, o empréstimo de uma parte do seu rico material de pesquisa sobre José de Alencar.

Às contribuições de Rubiana Barreiros e Valéria Augusti que, gentilmente, também me cederam textos levantados em suas singulares investigações de fontes.

Aos queridos amigos Humberto Filho e Ozângela Arruda, entusiastas das Letras, que também colaboraram com verdadeiros achados para a minha pesquisa, em Fortaleza. Dois grandes encontros de amizade em minha vida, há quilômetros de saudades.

À “força jovem” de Débora Bondance e Regiane Mançano, pura vitalidade para o nosso grupo de pesquisadores.

Ao acolhimento de Juliana Queiroz e Pascoal Farinaccio, durante minhas estadias no Rio de Janeiro.

À Lucila Bassan, pela hospedagem numa Florianópolis que me pareceu ainda mais graciosa na sua companhia, durante o III Simpósio Nacional de História Cultural, em 2006. Neste congresso, também a presença de minha cara companheira de pesquisa, Simone Mendonça, trouxe mais calor àqueles dias frios.

Aos queridos Vanessa Cristina e Emerson Tin, Gustavo Conde e Maria Luíza, Guilherme Nicésio e Ana Paula Saraiva, Luís Fernando e Josiane Telles, Raquel Afonso. Por todos os bons momentos e emoções que florescem da nossa amizade.

À minha família, com todo coração. Em especial à minha irmã, Carolina Betioli, presença firme em todas as alegrias e dificuldades. Ao lado dela, Paulo Fisch e as meninas dos meus olhos, Yara e Cecília – com quem experimentei minhas vezes de mãe –, coloreem os meus dias.

Ao apoio incondicional de Pedro Marques, meu amor e companheiro de todas as estações. Como diz uma canção mineira, quando ele “dá um beijo, dá abrigo”.

À Fapesp, pelo apoio financeiro no desenvolvimento deste trabalho.

ÍNDICE

Apresentação.....	13
Capítulo Primeiro.	
Considerações sobre folclore e nacionalidade na literatura brasileira do séc. XIX	
<i>I. A Trajetória do nacional rumo à cultura popular.....</i>	19
<i>II. Os Primeiros folcloristas: principais contribuições para o estudo da cultura e da literatura nacional.....</i>	34
Capítulo Segundo.	
Franklin Távora no Cenário da Corte Imperial	
<i>I. Notícia biográfica de Franklin Távora: o projeto literário na trajetória intelectual.....</i>	55
<i>II. Folclore e nacionalidade no romance: o projeto literário de Franklin Távora e o embate com José de Alencar.....</i>	64
<i>III. Ainda o projeto literário: um contestador por dentro da tradição.....</i>	97
Capítulo Terceiro.	
Uma nova fórmula para o novo gênero: a Literatura do Norte no romance	
<i>I. A Literatura do Norte em ação.....</i>	107
<i>II. O Cabeleira: primogênito de uma literatura nacional.....</i>	109
<i>III. O Matuto e Lourenço: irmãos de O Cabeleira.....</i>	133
<i>IV. Um Casamento no arrabalde e O Sacrifício: o crescente apelo às convenções do gênero.....</i>	162
<i>V. Recepção: o impacto da Literatura do Norte.....</i>	181
Considerações Finais.....	205
Bibliografia.....	211

APRESENTAÇÃO

Desdobramento da pesquisa de mestrado¹, cujo trabalho exaustivo de localização, organização e apresentação analítica das discussões sobre folclore, no século XIX, deixou evidente a importância deste debate para a cultura brasileira, o presente estudo volta-se para a vertente literária daquele movimento de idéias, que focalizou o Norte como a região brasileira mais caracterizada pela genuína nacionalidade. O objetivo desta Tese é, portanto, analisar a faceta literária daquele movimento intelectual, em especial na obra ficcional de Franklin Távora.

Foi possível perceber que, dentre os primeiros folcloristas, como Celso de Magalhães, Sílvio Romero e Melo Moraes Filho, a maioria ligada à *Escola de Recife*, poucos têm o interesse de trazer para suas próprias produções, poéticas ou ficcionais, os tão comentados elementos do folclore nortista. A maior parte desses intelectuais, simpatizantes das novas idéias positivistas, analisa o tema do ponto de vista etnográfico ou antropológico, apresentando coletas de cantos e contos de províncias daquela região.

Dentre os que introduzem a cultura popular nas próprias produções literárias de forma mais extensiva ou sistemática, são percebidos na imprensa e rodas literárias da Corte, destacam-se autores como Fagundes Varela, Juvenal Galeno, Visconde de Taunay, José de Alencar, João Salomé Queiroga, Bernardo Guimarães, José do Patrocínio e Inglês de Souza². Com efeito, Franklin Távora é quem aparentemente

¹ RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2003.

² Fagundes Varela: *Cantos e fantasias* (1865); Juvenal Galeno: *Lendas e canções populares* (1865), *Cenas populares* (1871); Visconde de Taunay: *Inocência* (1872), *Histórias brasileiras* (contos, 1874); José de Alencar: *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do ipê* (1871), *Til* (1872), *O Sertanejo* (1875); João Salomé Queiroga: *Canhenho de Poesias Brasileiras* (1870), *Maricota e o Padre Chico (Lenda do Rio de São Francisco): Romance Brasileiro* (1871), *Arremedos: Lendas e Cantigas populares* (1873); Bernardo Guimarães: *Lendas e romances* (1871), *Histórias e tradições de Minas Gerais* (1872), *O Garimpeiro* (1872), *O Bandido do Rio das Mortes* (publicação póstuma, 1905); José do Patrocínio: *Os Retirantes* (1877); Inglês de Souza: *O Cacauleta* (1876), *O Coronel sangrado* (1877), *Contos amazônicos* (1893).

mais se engaja na proposta de aplicar as idéias do debate folclorista na própria obra de ficção. Além de participar do movimento como importante coletor e incentivador, o romancista atrai as atenções dos pares ao engendrar um projeto literário denominado de *Literatura do Norte*, que dá ao público cinco romances dirigidos por um programa nitidamente vinculado às discussões sobre cultura popular e literatura nacional. Esse projeto é publicado em 1876, como prefácio ao primeiro romance da série, *O Cabeleira*.

Envolvido pelas concepções positivistas sobre a cultura popular e preocupado em reafirmar a nacionalidade na produção literária, até então simbolizada caracteristicamente pelo índio, Távora tece críticas às obras de cunho folclórico de sua época e deixa traços de seu programa literário em cartas, artigos e prefácios que são examinados nesta pesquisa.

Neste trabalho, privilegiamos a apresentação comentada das raras fontes primárias localizadas³, procurando disponibilizá-las e contextualizá-las. Propomos, ainda, a análise dos cinco romances incluídos pelo autor na *Literatura do Norte - O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878), *O Sacrifício* (folhetim, 1879), *Lourenço* (folhetim/romance, 1881) e *Um Casamento no arrabalde* (1869/ 2ª edição incluída no programa - 1881) -, pouco visitados pelos estudos literários. Com este pressuposto, dividimos a tese em três capítulos.

O capítulo primeiro apresenta e analisa o movimento folclorista do século XIX, trazendo notas biobibliográficas para os inúmeros autores envolvidos no debate e na

Em estudos como os de Afrânio Coutinho (*A Literatura no Brasil*, vol. IV, Parte II. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, pp. 237-238) e Germana Sales (*Mapa literário*. Online: <http://www.iel.unicamp.br/memoria/projetos/Teses/Germana/mapa.htm>) é possível verificar um número significativo de produções literárias de caráter folclórico, ou como quer a nomenclatura historiográfica, “regional”, publicadas em volume e em folhetim, na Corte e em províncias do Norte do país, na segunda metade do século XIX. Embora o presente trabalho não priorize o levantamento destas obras, detendo-se exclusivamente à produção de Franklin Távora, deixa sinalizada a carência de pesquisas desta natureza.

³ Ensaaios, críticas e escritos ficcionais de Franklin Távora, publicados em periódicos da segunda metade do século XIX, sobretudo *Diário de Pernambuco* (Recife-PE) e *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro-RJ), as *Cartas a Cincinato* (cuja única edição em volume é de 1872) e a correspondência com José Veríssimo (Rio de Janeiro, 1879-1887). Além das fontes primárias do autor, são valorizados textos de similar raridade, produzidos por outros intelectuais ligados à Escola de Recife e à difusão das idéias folcloristas no período.

produção característica deste movimento, com o objetivo de ilustrar as significativas proporções que as discussões sobre cultura popular e ciência tomam no pensamento nacional do período. Neste capítulo, retomamos o assunto da pesquisa de mestrado para dar destaque às suas influências na literatura, à questionável ruptura com o indianismo e à sua importante conexão com as idéias científicas da *Escola de Recife*. Nesse sentido, procuramos evidenciar a formação de um “realismo científico” na prosa de ficção, particularizado pela influência da filosofia positiva, pelo determinismo taineano e pelas teses evolucionistas de Darwin e Spencer. Esta produção literária é influenciada sobremaneira pelo movimento recifense da Faculdade de Direito, que forma escritores envolvidos com tais correntes científicas e impulsiona o enfoque ficcional nas regiões sertanejas do Brasil e na relação do espaço natural e selvagem com o “primitivismo” dos seus costumes locais. Neste tipo *sui generis* de realismo, que seria detectado como tendência naturalista pela crítica brasileira a partir dos anos 80 do XIX, a cultura popular é objeto de ciência no campo do *folclore* e da arqueologia, tanto quanto a natureza tropical o é na botânica e as etnias formadoras do brasileiro o são na etnologia e demais frentes científicas que se ocupam de estudar o país. Neste contexto, o Norte – de onde provém o cientificismo das “novas idéias” – assume o estatuto de região mais “genuína” e menos afetada pelo cosmopolitismo que o Sul. Vale frisar que, nesse período, a geografia regional do Brasil concebe apenas a divisão dos dois extremos: o Norte corresponde à região compreendida entre as províncias (depois estados) do Amazonas à Bahia⁴. Reinventado como o lugar das tradições e, portanto, como definidor do caráter e da autenticidade brasileira, o Norte ganha dimensão de nação na literatura e nos estudos etnográficos.

O capítulo segundo está centrado na abordagem do projeto literário de Franklin Távora, a partir das *Cartas a Cincinato* (1871-72), do prefácio a *O Cabeleira*, de diversas fontes primárias localizadas em Recife e Rio de Janeiro e de estudos recentes sobre o autor. Tal abordagem é inevitavelmente colocada em contraste com o programa literário do célebre rival José de Alencar, analisado à luz de bibliografia

⁴ Cf. MELLO, Evaldo Cabral. *O Norte agrário e o Império: 1871-1889*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 15.

sobre sua obra, sobretudo a que se volta para a terceira fase de sua produção, segundo o prefácio “Benção Paterna”, aposto ao romance *Sonhos D’Ouro* (1872). Este capítulo também procura mostrar, penetrando as avaliações críticas de Távora sobre a obra de Alencar, o diálogo entre as trajetórias literárias dos autores no estabelecimento de critérios artísticos e nacionalistas para a produção do gênero romance. Na análise dos métodos e fundamentos de composição dos romancistas, evidencia-se, ainda, a dificuldade de inseri-los em correntes ou sistemas literários estanques, fixados pela historiografia literária como “romantismo”, “regionalismo” ou “naturalismo”.

O capítulo terceiro é formado pela análise dos cinco romances da *Literatura do Norte*, visando identificar em que medida o projeto literário do autor rege a produção do gênero. O exame das obras vem seguido de um tópico sobre a sua recepção, com ênfase nos primeiros textos que se ocuparam da avaliação dos romances. As análises, por sua vez, procuram mostrar: em que medida o autor consegue aplicar os seus critérios literários, espalhados em cartas, artigos e no projeto da *Literatura do Norte*, nas próprias obras de ficção; se o autor revisa os fundamentos de criação ao longo de suas produções, conforme o resultado da recepção; como o autor lida com os diferentes parâmetros de produção literária da época, que quando conflitantes, podem gerar desarranjos técnicos e desagradar mais ou menos a crítica e o público leitor. Nesse último sentido, flagra-se o apego às regras clássicas, que até então orientam a criação literária, para se enfrentar os desafios de composição impostos pela prosa ficcional de feição moderna, que ainda não estava formalmente normatizada, nem tinha o prestígio dos gêneros tradicionais. Paralela a esta dificuldade, observa-se também uma controversa adesão aos nascentes pressupostos naturalistas que já configuram um novo canal de produção. É possível perceber, que o momento de valorização da cultura popular e do mestiço no romance, desvenda um particular movimento nacionalista na literatura, que semeia tópicos a serem freqüentadas durante décadas, antes e depois dos regionalistas de 30.

Por fim, as considerações finais ocupam-se de atar, brevemente, as análises realizadas no capítulo terceiro, mapeando as intersecções do percurso crítico de Franklin Távora com o produto da sua prosa ficcional.

CAPÍTULO PRIMEIRO.

CONSIDERAÇÕES SOBRE FOLCLORE E NACIONALIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX¹

I. A TRAJETÓRIA DO NACIONAL RUMO À CULTURA POPULAR

Após a independência política, os esforços em prol da auto-afirmação do Brasil como nação emancipada, intensificam-se continuamente. Política e culturalmente, o país assiste à construção de um projeto civilizador, favorecido pelo patrocínio do Imperador Pedro II, em busca de uma identidade autenticamente nacional. Em 1838, a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, na Corte Imperial, oficializa as bases deste projeto. Constituído por bacharéis e homens de letras, sob apoio financeiro e pessoal de D. Pedro II, o Instituto estabelece um elo entre o Estado e a *inteligência* e se propõe a investigar e traçar a gênese da nacionalidade, através da produção de uma história e de uma literatura essencialmente brasileiras.

No momento em que a História se esboça como campo científico do saber, o IHGB oferece balizas programáticas e financeiras para a pesquisa historiográfica, que se constrói por meio de uma ótica parcial do país e de endosso à continuidade branco-européia. Trata-se de um paradoxo que permanece durante todo o século XIX: a denegação de Portugal como ex-metrópole e, ao mesmo tempo, a admissão da sua contribuição civilizadora na formação do Brasil². Do ponto de vista antropológico, o indígena e o africano são relegados a raças inferiores e em extinção, embora maciçamente presentes na realidade brasileira. Na História e, sobretudo na Literatura,

¹ Reflexões desenvolvidas a partir da pesquisa de mestrado: RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2003.

² GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, pp. 05-08.

que então se anunciam intérpretes pioneiras da nação independente, eles recebem os contornos da idealização, que nem por isso os poupam das marcas da inferioridade racial.

Apesar de ambos serem associados ao primitivismo e à idéia de raça degradada, índio e negro não são examinados da mesma maneira. O indígena, sob os parâmetros da imaginação romântica, ganha estatuto de símbolo nacional, por meio da qualidade de habitante original do país. O negro, sob a condição de escravo, é omitido e rebaixado como raça bestializada, estrangeira e vinculada ao atrasado regime escravocrata.

Através de um movimento de consciente distanciamento de sua realidade, os intelectuais brasileiros e, mais precisamente, literatos românticos, como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, projetam a imagem do índio para um passado mítico e histórico, com o intuito de compará-lo a ilustres guerreiros e de celebrarem heroísmo e bravura, caros aos heróis gregos e cavaleiros medievais europeus, no personagem eleito como genesíaco nas terras brasílicas³. Paralelamente, desenrolam-se discussões de caráter político em torno de propostas de dizimação e/ou escravização do índio, bem como da ocupação e da conquista de terras ainda habitadas por eles, no interior do país⁴.

A admissão do índio como símbolo nacional representa também uma resposta a considerações estrangeiras como as de Ferdinand Denis e Almeida Garrett, a respeito de nossa literatura. Primeiro estudioso a publicar um *Resumo da história literária do Brasil* (1826), independente da literatura portuguesa, Denis sugere a necessidade de

³ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000, pp. 19-20.

⁴ PUNTONI, Pedro. "O sr. Varnhagen e o patriotismo caboclo: o indígena e o indianismo perante a historiografia brasileira". In: *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Unijuí; Fapesp, 2003, p. 638.

Segundo Puntoni, Varnhagen é um dos principais homens que defende tenazmente tais propostas políticas e rejeita a idealização romântica do índio, vendo-a como ameaça a projetos dessa natureza. João Francisco Lisboa é outro intelectual que, a princípio, compartilha das opiniões de rejeição à raça e presença indígena no país, porém, depois de lidar com documentos oficiais e jurídicos que atestam a violência contra os índios no Brasil colonial, revê seu posicionamento. Segundo Antonio Candido, homens de letras como Aluísio Azevedo, Manuel Araújo Porto Alegre e Pereira da Silva também relativizaram a exaltação do aborígene, quando aproximado da realidade presente e considerado como fonte para a poesia popular e nacional (Apud: CANDIDO, Antonio. Op.cit.).

se explorar, na produção literária brasileira, o universo “maravilhoso” encontrável na cor local e no índio, semelhante às fontes da antiga literatura grega⁵. Garrett, que tivera contato direto com a geração de românticos brasileiros da revista *Niterói*, em Paris, aponta a conveniência de os literatos libertarem-se da educação européia e voltarem-se, com originalidade, especialmente para a natureza tropical. A maior semelhança entre as posições que adotam é a recomendação de se buscar, nas exuberâncias brasileiras, os elementos compensatórios para o atraso da jovem nação⁶.

O período que apresenta maior volume de escritos literários indianistas, bem como discussões sobre políticas indigenistas e a valorização plástica da imagem idealizada do índio, são as décadas de 40 e 50 do século XIX. Antes ainda da repercussão do ideário cientificista sobre o folclore e sua importância para a identidade nacional, o indianismo romântico desperta as atenções para uma associação entre o sentimento nativista e as tradições locais, sugerida por esporádicas propostas de resgate da cultura indígena⁷. No periódico *O Globo*, em 1875, tomando

⁵ Cf. DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: *Historiadores e críticos do romantismo...*/ seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978, pp. 36-37.

⁶ Cf. SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL- Unicamp, 2004, p. 68. Neste trabalho, a autora faz lembrar que, ainda antes da década de 30 do XIX, Denis já sinaliza a miscigenação como um fator importante na formação do povo brasileiro (p. 65).

⁷ Antonio Candido mostra que uma parte do discurso indianista, representada pelo próprio inaugurador do movimento romântico, Gonçalves de Magalhães, defendia uma possível recuperação da tradição oral indígena. Nesse sentido, Candido já reconhece ali uma associação entre o “passado mítico e lendário”, edificado pelo indianismo, e a “tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos”, recuperada e enaltecida nas últimas décadas do século XVIII alemão e relevante foco de atenção dos nossos primeiros folcloristas (Cf. CANDIDO, Antonio. Op. cit., vol. 2, p. 20).

Na parte IV do “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil” (*Niterói – Revista Brasiliense*, 1836), de G. de Magalhães, é possível constatar a hipótese de Candido: “Os apóstolos do Novo Mundo, tão solícitos entre os Índigenas do Brasil na propaganda da fé católica, compunham e traduziam em língua tímica alguns hinos da Igreja, para substituir aos seus cânticos selvagens; mas não consta que se dessem ao trabalho de recolher, ou de verter em língua portuguesa os cânticos dos Índios. Posto que nenhum documento sobre isso tenhamos, contudo talvez a todo tempo alguns se encontrem na poeira das bibliotecas conventuais, com especialidade nas da Bahia. Que precioso monumento para nós não fora desses povos incultos, que quase têm desaparecido da superfície da terra, sendo tão amigos da liberdade que, para evitar o cativo caíam de preferência debaixo dos arcabuzes dos Portugueses, que tentavam submetê-los ao seu jugo tirânico! Talvez tivessem eles de influir na atual poesia brasileira, como os cânticos dos bardos influíram na poesia do Norte da Europa, harmonizando seus melancólicos acentos com a sublime gravidade do cristianismo”. (In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico* / vol. 1. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, p. 37).

a província cearense como exemplo, Capistrano de Abreu já ressalta o importante vínculo entre o indianismo e a cultura popular, refutando a hipótese de que aquele movimento nacionalista teria sido mera transplantação das sugestões e produções literárias estrangeiras:

A verdadeira significação do indianismo é dada pelos contos populares. Neste ponto serei forçosamente incompleto, pois as observações referem-se apenas à nossa província; mas a lacuna será uma confirmação indireta, porque se no Ceará, onde o movimento emancipador foi lento, a florescência foi tão exuberante, podemos calcular qual e quão importante seria em outras províncias que lhe serviram de centro.

Esses contos, tendo por herói eterno o caboclo e o marinheiro, são os documentos mais importantes para a nossa história, e escrevê-la sem estudar os contos satíricos é tão ilusório como apanhar o caráter nacional sem interpretar os contos *épico-fantásticos*.⁸

Em termos de representatividade nacional, os contos populares são indicados como a evidência mais significativa do movimento indianista para a emancipação ideológica do Brasil. Vale frisar que, antes destas considerações, Capistrano teria auxiliado José de Alencar na recolha de cantigas populares, no Ceará, que foram depois registradas no conjunto de cartas do romancista a Joaquim Serra, intituladas *O Nosso cancionero* (1874) e também saídas n' *O Globo*.

O movimento da intelectualidade brasileira sobre o folclore, mais precisamente como novo pilar nacionalista a ser pesquisado “cientificamente”, dá-se a partir dos anos 70 do século XIX. Nesse período, torna-se mais evidente a tentativa de definir e estudar a cultura popular, décadas antes rotulada, na Inglaterra, como *folk-lore*.⁹ O

Maria Eunice Moreira, em artigo sobre Joaquim Norberto de Souza Silva, mostra que a trajetória crítica do autor traz o interesse pelo “aproveitamento do silvícola como matéria literária” desde a década de 40 do século XIX, quando ele ainda atuava na revista *Minerva Brasiliense*. Segundo levantamento realizado pela autora, Joaquim Norberto leva adiante a abordagem do assunto e, no final da década de 50 e início dos anos 60, publica ensaios na *Revista Popular*, por exemplo, sob os ilustrativos títulos: “Tendência dos selvagens brasileiros para a poesia. Tribos que mais se avantajaram na cultura da poesia” (1859) e “Poesias dos selvagens brasileiros” (1859). (Cf. MOREIRA, Maria Eunice. “Um rato de arquivo: Joaquim Norberto de Souza Silva e a história da literatura brasileira”. Online: <http://www.pucrs.br/letras/pos/historiadaliteratura/textosraros/rato.htm>).

⁸ ABREU, Capistrano de. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1875. Apud: BANDEIRA, Manuel. “Prefácio”. In: *Antologia dos poetas brasileiros na fase romântica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940, p. 17.

⁹ Conceito criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms (1803-1885), sob o pseudônimo de Ambrose Merton, por meio de artigo publicado na revista *The Athenaeum*, em 22 de agosto de 1846, sob o título de *Folk-lore*. A proposição do termo foi definir a “sabedoria” ou “ciência” do povo de modo a associar suas manifestações culturais à antiguidade arqueológica do homem. Antonio Candido

ano de criação do termo inglês coincide com a publicação da obra de Jules Michelet, *O Povo* (1846), que conjuga pensamentos anti-burgueses e uma descrição idealizada do camponês francês. Munido do “conhecimento íntimo” do povo, proporcionado pela pesquisa de campo e pela auto-identificação com a experiência de vida dos pobres, Michelet alia os anseios políticos pós-Revolução à mistificação da cultura popular como uma “religião da pátria”¹⁰. O autor identifica o legítimo povo – à parte operários, burgueses e ricos – com o camponês, sujeito genuinamente bom, no sentido rousseauiano, dotado da espontaneidade criadora, própria dos “simples” e dos que agem pelo instinto. Com profundas raízes na filosofia romântica alemã¹¹, tais características definem uma coletividade homogênea que se poderia considerar a alma nacional, reflexo do verdadeiro sentimento de cooperação social e do *gênio*¹² artístico. Eis uma passagem em que estes últimos aspectos, que aqui mais nos interessam, são sintetizados pelo autor:

assinala que os estudos de folclore no Brasil, sobretudo aqueles influenciados pelas idéias críticas difundidas por Sílvio Romero a partir da década de 70, procuram diferenciar-se da abordagem romântico-européia, eivada do sentimento político e populista. (Cf. CANDIDO, Antonio. *O Método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 58). Contudo, veremos que, embora os primeiros folcloristas nacionais aleguem ter superado os modelos românticos, mediante o critério da análise *objetiva* dos fatos, reproduzem suas fórmulas sob novos parâmetros.

¹⁰ Cf. VIALLANEIX, Paul. In: MICHELET, Jules. *O Povo* / prefácio e notas: Paul Viallaneix (tradução de Antonio de Padua Danesi); tradução da obra: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. XXXVII.

¹¹ Segundo Cláudia Neiva de Matos, o folclorismo germânico teria influenciado os intelectuais brasileiros oitocentistas. Desde as primeiras manifestações da estética romântica alemã, na década de 1770, o sentimento de unificação e consciência nacional, em oposição ao classicismo racional francês, intensifica-se por meio da poesia popular. Conforme a autora, Herder demonstraria nas *Canções de todos os povos* (1778-79) que: “As noções de raça e povo são positivamente marcadas, estabelecendo-se entre elas e os pensadores e poetas um vínculo de continuidade fundado na unidade do Gênio (*Geist*) nacional. Aí se esboça uma espécie de etnografia mística que não sublinha os traços genéticos, fisicamente determinados, mas a densidade da alma comunitária como força viva e criadora” (MATOS, Cláudia Neiva de. *A Poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*, Rio de Janeiro, FUNARTE, UFRJ, 1994, p. 51). Numa “segunda geração” romântica, no início da primeira metade do século XIX, intelectuais alemães como os irmãos Grimm iriam contribuir para esta idéia de “coletividade popular” criadora, introduzindo uma suposta *razão* científica e a valorização das práticas populares enquanto *documentos* históricos.

¹² Conforme explica Benedito Nunes, a idéia de *gênio*, construída pelos românticos alemães, sustenta a hipótese de que “as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea, que se sobrepõe aos artifícios da arte”. (Cf. NUNES, Benedito. “A Visão romântica”. In: *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 60).

Ver o que não se mostra aos olhos de ninguém é uma segunda visão. Ver o que está por vir, por nascer, é profecia. Duas coisas que provocam o espanto da multidão, o desprezo dos sábios, e que são geralmente um dom natural da simplicidade.

Esse dom, raro nos homens civilizados, é, como se sabe, bastante comum entre os povos simples, sejam selvagens ou bárbaros.

Os simples simpatizam com a vida e ganham, em recompensa, o dom magnífico de, a partir do menor sinal, conseguir vê-la e prevê-la.

Eis aí seu parentesco secreto com o homem de gênio. Eles chegam, muitas vezes sem esforço, por simplicidade, ao que ele atinge pela força de simplificação que há nele; de sorte que o primeiro do gênero humano e aqueles que parecem os últimos se reúnem e se entendem. Entendem-se por uma coisa, por sua comum simpatia pela natureza, pela vida, que os faz comprazerem-se apenas com a unidade viva.

Se estudardes com seriedade, na vida e nas obras, esse mistério da natureza chamado homem de gênio, descobrireis que, em geral, é aquele que, adquirindo os dons do crítico, conservou os dons do simples.¹³

No Brasil, esta concepção de “gênio”, dentre outros aspectos da estética romântica européia, congregaría escritores que dispusessem da estratégia para se fazerem porta-vozes do povo na literatura. Mas, até a década de 70, o popular estaria mais significativamente difundido através da associação indianista com uma Antigüidade ou um passado medieval do Brasil, numa esparsa poesia sertanista e em ocasionais descrições literárias de costumes, crenças e cantigas populares¹⁴.

Ainda preocupados com a urgência de encontrar e expor elementos que representassem a nação em detrimento do influxo político e cultural português, os intelectuais brasileiros dos anos 70 desenvolvem uma idéia de povo muito semelhante à de Michelet e declaradamente bebida na fonte alemã. Paralelamente, com a difusão do positivismo no Brasil, verificável desde o final da década de 50 no Norte¹⁵, muitos

¹³ MICHELET, Jules. *O Povo*, op. cit., p. 155.

¹⁴ O assunto já fazia parte das preocupações nacionais desde a primeira metade dos anos oitocentos. Em 1834, o padre Miguel do Sacramento Lopes Gama publica uma descrição da festa do “Bumba meu Boi”, no periódico recifense *O Carapuceiro*. Em 1852, o romance *Memórias de um sargento de milícias* já oferece elementos do folclore e da mestiçagem, por meio de detalhadas descrições de costumes populares e de personagens como a mulata Vidinha. Entre as décadas 60 e 70, alguns poetas “sertanejistas” do Norte (como Pedro de Calasães, Bittencourt Sampaio, Elzeário da Lapa Pinto, Franklin Dória, Gentil Homem de Almeida Braga, Bruno Seabra, Serra Sobrinho, Sousândrade e Juvenal Galeno), assim contemplados pela *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, também já recobririam os temas. (Cf. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira* / organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1949, p. 1066. Sobre o “sertanejismo dos poetas do Norte de Sílvio Romero”, ver: SIMPSON, Pablo. *Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2001, pp. 166-183).

¹⁵ Clóvis Beviláqua aponta como primeira manifestação do positivismo no pensamento brasileiro, o trabalho do professor baiano Antonio Ferrão Moniz de Aragão, *Elementos de mathematica* (1858). Segundo o autor, Moniz de Aragão teria apresentado uma introdução com “um esboço da lei dos tres

pensadores brasileiros, ideólogos e simpatizantes da *Escola de Recife*, aderem decisivamente ao ideário cientificista e tramam um movimento de antagonismo ao projeto cultural vigente de identidade nacional.

Escola de Recife foi um apelido dado por Sílvio Romero¹⁶, um dos grandes mentores do grupo, ao movimento intelectual pernambucano que se iniciou na Faculdade de Direito, nos anos 60 do século XIX. Antonio Paim, em seu importante estudo sobre as idéias filosóficas da *Escola*¹⁷, descreve-a por meio de quatro ciclos, que devem parte da sua formulação ao conhecido livro de Clóvis Beviláqua¹⁸ sobre a história da Faculdade¹⁹.

O primeiro, compreendido entre o final da década de 60 e o ano de 1875, com o intuito de provocar uma renovação no campo das idéias, caracteriza-se pela rejeição do espiritualismo nas investigações filosóficas sobre o homem e a existência²⁰ e pela

estados e da classificação hierarchica das sciencias, com algumas modificações.” (Cf. BEVILAQUA, Clovis. *Philosophia positiva no Brazil*. Recife: Typographia Industrial, 1883, pp. 41-42).

¹⁶ Nascido na cidade de Lagarto-SE, Sílvio Romero estudou os preparatórios no Ateneu Fluminense do Rio de Janeiro, no início da década de 1860. Em 1868, ingressou na Faculdade de Direito do Recife e formou-se ao lado de intelectuais como Celso de Magalhães e Tobias Barreto, em 1873. Instalou-se definitivamente na Corte em 1879, onde, dentre muitas atividades profissionais, lecionou no Colégio Pedro II, na Faculdade Livre de Direito e na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro. Foi também membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

Nas discussões e obras sobre o folclore, Sílvio Romero foi um modelo para a sua época, servindo de referência fundamental para os folcloristas posteriores. Dentre seus principais trabalhos sobre o assunto, destacam-se os estudos sobre *A Poesia Popular do Brasil* (1879), publicados na *Revista Brasileira* e os *Cantos Populares do Brasil* (1883) e *Contos Populares do Brasil* (1885), frutos de coletas realizadas no Norte do Brasil, especialmente em sua província natal, Sergipe. Dentre os escritos desta natureza, voltados para a “nova crítica” literária inaugurada por ele, também são dignos de nota *O Naturalismo em literatura* (1882) e *História da literatura brasileira* (1888).

¹⁷ PAIM, Antonio. *A Escola de Recife*. Londrina: Ed. UEL, 1999.

¹⁸ Clóvis Beviláqua (1859-1944), natural de Viçosa-CE, formou-se na Faculdade de Direito do Recife em 1882. Durante a época de estudante, ao lado de Martins Júnior, publica o folheto *Vigílias Literárias* e participa dos periódicos *Idéia Nova*, *República* e dos folhetos *Escalpelo*, *Estenógrafo* e *O crime de Vitória*. Dois anos depois de formado, admitido à posição de professor da mesma Faculdade, dedica-se a produção de obras jurídicas. Fundador da cadeira nº14 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono foi Franklin Távora, instala-se no Rio de Janeiro em 1900 e é responsável pelo primeiro *Código Civil Brasileiro*, aprovado em 1916. Ao longo da carreira jurídica, ocupa-se também de assuntos filosóficos e literários.

¹⁹ Beviláqua, bacharel que também se forma na Faculdade de Direito do Recife, em 1882, concentra os ciclos da *Escola* em três: “poético, depois, crítico e filosófico, e, por fim, jurídico”. (BEVILAQUA, Clóvis. *História da Faculdade de Direito do Recife*. Brasília: INL, Conselho Federal de Cultura, 1977, p. 350).

²⁰ A investigação da problemática do homem por meio de explicações que incluem o espiritualismo ficou conhecida como “ecletismo espiritualista”. O conceito foi formulado pelo francês Maine de Biran (1766-1824) e divulgado por Victor Cousin (1792-1867).

adesão, sobretudo, ao positivismo comteano²¹ e ao darwinismo. Entre 1862 e 1863, assiste-se à produção de uma “poesia científica” e “condoreira”, atrelada à influência de Victor Hugo²², por autores como Tobias Barreto, Castro Alves, Vitoriano Palhares, Guimarães Júnior, Antônio Alves Carvalhal e Plínio Augusto Xavier de Lima²³.

A partir de 1875, com o ensaio “Deve a Metafísica ser considerada morta?”, de Tobias Barreto, o segundo ciclo marca o rompimento nortista com o positivismo ortodoxo de Auguste Comte e o nascimento de uma nova corrente, interessada pela dissidência de Emile Littré²⁴, que rejeita a tese comteana da “Religião da Humanidade”. Em 1877, a filosofia positiva é institucionalmente disseminada na Corte, por meio da fundação da Sociedade Positivista do Rio de Janeiro. Nesse período, Clóvis Beviláqua assinala uma acentuada diferença entre a assimilação do positivismo no Norte e no Sul:

No Recife preponderou sempre o ramo positivista dissidente que vai se transformando no monismo alemão²⁵ por intermédio do neo-positivismo inglês de Spencer²⁶; enquanto que ao sul sempre a balança pendeu mais para o lado orthodoxo. Aqui apareceram as

²¹ No *Curso de filosofia positiva* (1830-1842), Auguste Comte (1798-1857) formula um método de base racionalista, que descarta especulações abstratas, metafísicas e teológicas, e propõe a investigação dos fenômenos humanos por meio da observação e das ciências experimentais. Tomando como parâmetro as civilizações industrializadas do seu tempo, Comte inaugura a Sociologia, ciência que examinaria as organizações sociais do ponto de vista evolutivo e de “ordem e progresso”.

²² Clóvis Beviláqua elenca esses autores como os responsáveis pela criação da “escola condoreira”, definição emprestada a Capistrano de Abreu (Cf. BEVILÁQUA, Clóvis. *História da Faculdade...*, op. cit., pp. 350-353). Tal poesia teria sido também influenciada pelas idéias positivistas divulgadas pela *Escola de Recife*, versando sobre temas científico-filosóficos como a evolução do homem e a metafísica.

²³ Cf. BEVILÁQUA, Clóvis. *História da Faculdade*, op. cit., pp. 351-352; e FERNANDES, Flávio Sátiro. “Augusto dos Anjos e a Escola do Recife”. *Jornal de Poesia*, online: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/augusto18.html>. Consultado em 15/11/2005.

²⁴ O que caracterizou a dissidência de Emile Littré (1801-1881) foi a recusa do discípulo de Comte à tese da “Religião da Humanidade”, doutrina agnóstica desenvolvida pelo ideólogo da filosofia positiva na última década de sua vida, sobretudo a partir do *Sistema de Política Positiva ou Tratado de Sociologia Instituído a Religião da Humanidade* (1851). Em 1852, Comte ainda publicaria o *Catecismo Positivista ou Exposição Sumária da Religião Universal*. O “positivismo ortodoxo” seria a doutrina filiada fielmente à obra completa de Comte.

²⁵ O monismo alemão, concepção filosófica difundida principalmente pelo médico e zoólogo Ernst Haeckel (1834-1919), baseia-se no materialismo que concilia matéria e espírito (corpo e razão) em uma unidade fundamental, que serve de princípio para a especulação sobre o processo evolutivo nos seres vivos.

²⁶ Herbert Spencer (1820-1903), também influenciado pela revolucionária filosofia positiva de Comte, apega-se ao evolucionismo como princípio filosófico universal e investiga, sobretudo, como ele opera na realidade social. Nesse sentido, desenvolve, por exemplo, a hipótese do “darwinismo social” como justificativa para a superioridade racial e o imperialismo europeus.

primeiras adesões apreciáveis do positivismo adaptado às exigências do tempo; no sul espontaram as primeiras adesões à religião da humanidade systematisada.²⁷

Segundo o jurista cearense, portanto, o Sul teria permanecido mais comteano e o Norte mais influenciado pela dissidência e desdobramentos da filosofia positiva.

Essa fase alcança os meados da década de 80 e caracteriza um novo tipo de crítica, comandada por Sívio Romero e compartilhada por diversos intelectuais nortistas, como Franklin Távora, Celso de Magalhães²⁸, Alfredo do Vale Cabral²⁹,

²⁷ Quando comenta a biografia de Emile Littré, em homenagem à morte do filósofo (1882), o autor faz referência a uma *Sociedade positivista do Recife*, da qual não especifica a data de fundação (BEVILAQUA, Clovis. *Philosophia positiva no Brazil*. Recife: Typographia Industrial, 1883, pp. 49-50). **Optamos por conservar a ortografia original nesta e em outras citações retiradas de fontes primárias.**

²⁸ Maranhense e formado pela Faculdade de Direito do Recife na mesma época que Sívio Romero, Tobias Barreto e Franklin Távora, Celso de Magalhães (1849-1879) teve como foco o estudo da poesia popular brasileira.

Em 1870, pelo prelo da Tipografia de Belarmino de Matos, em São Luís, lança o volume de poemas recolhidos das esparsas publicações na imprensa, desde 1867, *Versos* (1867-1870). Entre 1872 e 1873, publica um conjunto de crônicas sob o título de “Carranquinhas”, satirizando os costumes da sociedade maranhense, no jornal *O País*, de São Luís. Colabora para outros jornais do Maranhão e de Recife, e ganha projeção com o trabalho *A poesia popular brasileira*, conjunto de artigos publicados no periódico recifense *O Trabalho*, em 1873, e mais tarde retomados na *Revista Nacional de Sciencia, Artes e Letras* de São Paulo, sob o título de *Estudo sobre a poesia popular brasileira* (1877). Esta obra, muito elogiada por Sívio Romero (*A Poesia popular do Brasil*, 1879) e Franklin Távora (*Escretores do Norte do Brasil*, 1887), é reconhecida por eles como a primeira referência verdadeiramente científica sobre o folclore no Brasil. Contudo, Celso de Magalhães não consegue levar muito adiante suas reflexões, pois vive somente até os 30 anos de idade. Mas, há indícios de que acompanhou os debates em torno do folclore, conforme comentário transcrito por Sacramento Blake, de carta a Rangel de S. Paio: “Tens visto umas cartas do Alencar sobre o nosso cancionero? Elles começam a mover-se nesse terreno e eu hei de nelle apparecer mais completamente armado”. (Apud: BLAKE, Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883, apêndice, vol. 2, p. 475).

Em 1881, é publicado o seu romance inacabado *Um Estudo de temperamento*, quadro de costumes maranhenses, na *Revista Brasileira*.

(Informações recolhidas também em: EULÁLIO, Alexandre. “Carranquinhas – Celso de Magalhães”. In: *Escritos*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da UNESP, 1992, pp. 239-294).

²⁸ MAGALHÃES, Celso de. *A Poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação (Biblioteca Nacional; Coleção Rodolfo Garcia), 1973, p. 48. Estudos publicados originalmente no periódico recifense *O Trabalho*, em 1873.

²⁹ É em 1870 que, ainda jovem, o baiano Alfredo do Vale Cabral segue para o Rio de Janeiro. Adido à Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional em 1873, torna-se chefe do setor em 1882. Dedicado principalmente a trabalhos biobibliográficos e historiográficos, entre 1876 e 1890 organiza e publica os *Anais da Imprensa Nacional*, prepara o *Catálogo da Exposição de História do Brasil* (1881), elabora as edições críticas das *Cartas* de Nóbrega e das *Cartas Avulsas* e colabora com os historiadores Capistrano de Abreu, Ramiz Galvão e Barão do Rio Branco. Em 1879, publica as “Cartas bibliográficas” na *Revista Brasileira*, mesmo periódico e data de publicação dos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, de Romero. Ainda funda, com José Alexandre Teixeira de Melo, a *Gazeta Literária*, revista que cede espaço aos seus estudos folclóricos e a textos similares de Macedo Soares e Araripe Júnior. É nesse

João Alfredo de Freitas³⁰ e outros, influenciados também pelas idéias da *Escola Coimbrã*, como veremos, e comprometidos com a difusão do pensamento e da literatura da sua região. O início deste ciclo, e ainda parte do anterior, também influenciou o pensamento da *Academia Francesa do Ceará*³¹, composta por nomes como Araripe Júnior³², Capistrano de Abreu e Rocha Lima. A maioria desses homens, leitores mais fiéis de Hippolyte Taine, nos anos 70, do que de Emile Zola, quando radicados na Corte, empenham-se em “oficializar” a crítica naturalista, no sentido de

periódico que publica, entre 1883-1884, as “Achegas ao estudo do folclore brasileiro”, a partir de pesquisa etnográfica realizada na Bahia, entre 1879-1880.

³⁰ Nascido em Teresina (PI) no ano de 1862 e formado pela Faculdade de Direito do Recife em 1884, pouco se conhece das atuações profissionais e relações pessoais de João Alfredo de Freitas. Das poucas informações encontradas sobre o autor, sabe-se que foi advogado, professor de matemática e chefe de polícia no Rio Grande do Norte. Além disso, era cunhado de Clóvis Beviláqua, historiador que tinha parentesco com Juvenal Galeno e relações intelectuais com Araripe Júnior, Franklin Távora e outros homens de letras vinculados à *Escola de Recife*. Sobre o folclore, Freitas publicou em 1884 as *Lendas e superstições do Norte do Brasil*.

³¹ Entre os integrantes da *Academia Francesa do Ceará*, que recebeu tal apelido de Rocha Lima por ter sido fundamentalmente influenciada pela filosofia francesa, Sânzio de Azevedo destaca: “Rocha Lima, Tomás Pompeu, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, João Lopes, Xilderico de Faria, aos quais devemos acrescentar França Leite, Antônio José de Melo, Felino Barroso e Amaro Cavalcante” (p.07). Segundo o autor, o jornal *A Fraternidade* (1873) teria sido o periódico porta-voz das idéias do grupo, que segundo o depoimento de um dos seus integrantes, Tomás Pompeu de Sousa Brasil Filho, foi o pioneiro “das doutrinas positivistas e da filosofia evolucionista no norte do Brasil. Cada um de nós lia e tomava notas de uma obra de Comte, Darwin, Spencer ou Littré, e reunidos, expúnhamos o resultado dessa leitura, submetendo-a à crítica ou análise dos demais” (p.30). (Apud: AZEVEDO, Sânzio de. *A Academia Francesa do Ceará (1873-1875)*. Fortaleza: Casa de José de Alencar da UFC/Imprensa Universitária, 1971).

³² Formado na Faculdade de Direito do Recife, à época de Sílvio Romero, Tobias Barreto, Franklin Távora e Celso de Magalhães, Tristão de Alencar Araripe Júnior foi mais um homem que não se dedicou somente às letras. Depois de exercer diversas funções políticas na província natal, de conviver com historiadores cearenses como Capistrano de Abreu e Rocha Lima e de participar da “Academia Francesa” do Ceará e do Instituto Histórico do Ceará, instala-se no Rio de Janeiro em 1880. Na Corte, além de trabalhar como advogado, atua na campanha abolicionista junto a José do Patrocínio e assume mais cargos políticos. No campo literário, escreve para diversos periódicos como *A Gazeta da Tarde*, responsável pelo caderno “Semana Literária”, no qual trava discussão crítica sobre a historiografia literária com Sílvio Romero, bem como para a *Gazeta de Notícias*, *A Semana* e a *Gazeta Literária* (revista fundada por Alfredo do Vale Cabral). Torna-se também membro de diversas agremiações fluminenses: do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Centro Artístico do Rio de Janeiro e da Academia Brasileira de Letras, cuja fundação integrou.

Sobre o folclore, acirrou um diálogo sobretudo com o primo e conterrâneo José de Alencar, no período em que esteve no Ceará (1872-1876) – “A Poesia sertaneja – cartas ao Exmo. Sr. Conselheiro José de Alencar” (1875) – e esboçou um projeto de coleta de cantos folclóricos cearenses, inspirado pelas cartas alencarinhas sobre *O Nosso Cancioneiro* (1874), que não chegou a executar. Este projeto aparece descrito no ensaio “Cantos populares do Ceará: a propósito do livro do sr. Sílvio Romero”, publicado na *Gazeta Literária*, em 31-3-1884. Supomos que o título faça alusão à impactante publicação dos *Cantos Populares do Brasil* (1883) de Sílvio Romero. Dentre os romances que publicou, *Luizinha* (1878) se destaca pela inclusão de elementos naturalistas e da cultura popular do Norte.

expandi-la para além dos horizontes nortistas. O processo de centralização desta crítica, vislumbrado na capital do Império, é ainda fomentado pelo debate travado entre os defensores do novo realismo divulgado pelo romance *O Primo Basílio* (1874) e o detrator da obra, Machado de Assis, em 1878³³. Ainda na mesma etapa, Tobias Barreto propõe a manutenção da metafísica nas discussões filosóficas, influenciado fundamentalmente por Hartmann³⁴ e Haeckel³⁵ (este, como Spencer, ganha tradução em folhetins maranhenses da década de 80³⁶). O terceiro ciclo atinge o início do século XX e é considerado a fase de apogeu, quando a *Escola* desfruta de grande prestígio nos meios intelectuais nortistas e ganha maiores proporções no Sul. Paim considera o quarto e último ciclo como o período de arrefecimento das atividades intelectuais mais características da *Escola de Recife*, com o gradativo abandono da atividade filosófica e o interesse pela ciência jurídica, tendo como marco a morte de Sívio Romero, em 1914³⁷.

Com o efeito do ideário científico desenvolvido pela *Escola* no pensamento brasileiro, o Norte atrai maiores atenções do eixo intelectual sulista e as especificidades raciais de um povo-nação, ainda indefinido, tornam-se mote de discussões em diferentes esferas ideológicas, que então se voltam para preocupações com o registro

³³ Em 1878, sob o pseudônimo de Eleazar, Machado de Assis enceta uma polêmica em torno da publicação de *O Primo Basílio* no Brasil, com a divulgação de um artigo detrator no periódico fluminense *O Cruzeiro*. Na sua crítica, coloca-se contra os aspectos “naturalistas” do romance de Eça de Queiroz e é replicado imediatamente pelos simpatizantes do positivismo e defensores da nova estética literária. No período, o debate gera intenso interesse pela leitura do romance no Brasil. (Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris – Brasil; Brasília: INL, 1988, pp. 131-132).

³⁴ Karl Roben Eduard von Hartmann (1842-1906) foi um filósofo alemão e estudioso de Kant, Shopenhauer e Hegel, que revisando as idéias dos antecessores, retomou a metafísica e propôs uma reflexão sobre o inconsciente humano, considerando a conciliação da razão e da vontade (instinto) como síntese do primeiro estágio evolutivo do homem. No terceiro e último estágio, a razão ou “espírito racional” prevaleceria sobre o instinto e determinaria o inconsciente.

³⁵ Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919), médico e zoólogo alemão, revisou e estendeu o evolucionismo darwinista ao estudo agnóstico da matéria conjugada à psique. Sua principal tese biológica, baseada em *A Origem das espécies* (1859) de Charles Darwin, defendia a hipótese monista de que as etapas evolutivas dos embriões de indivíduos provenientes de uma mesma espécie ancestral eram repetidas no seu desenvolvimento adulto, o que permitiria investigar princípios de evolução comuns a vários seres vivos.

³⁶ Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. Op. cit, p. 187.

³⁷ PAIM, Antonio. *A Escola do Recife*. Op. cit., p. 82.

documentário da cultura, assim como das variedades étnicas e da biodiversidade tropical.

Apesar da iniciativa de superação dos métodos românticos de afirmação da nacionalidade e embora os adeptos dos conceitos positivistas procurem tratar a cultura popular de maneira objetiva e científica, não se afastam muito dos paradigmas que desejam combater, na medida em que adotam semelhante movimento de idealização nacional e distanciamento do povo, retratado pela ótica do “pitoresco”. A principal novidade é que passam a se valer de argumentos que constatariam cientificamente o atraso brasileiro no processo evolutivo das civilizações, tais como as influências degenerativas da mestiçagem e as condições desfavoráveis do meio para o advento do progresso.

A tentativa de definição do povo brasileiro aparece sempre nebulosa neste período, na medida em que dialoga com o folclore nacionalista branco-europeu, determinado pelos românticos do Velho Mundo como rústico, ingênuo e isolado da civilização urbana. As principais dificuldades na construção de uma imagem de povo, quando emprestada da Europa, residem nas diferenças fundamentais de formação da nação brasileira, então baseada na escravidão, na miscigenação e numa recente independência política³⁸.

³⁸ Joaquim Antônio de Macedo Soares, em 1883, publica um artigo na *Gazeta Literária*, no qual apresenta patentes contradições ao tentar definir o folclore brasileiro. Ao mesmo tempo em que nega a existência do povo no Brasil, afirma que há uma cultura popular que pode ser definida:

“Sem discutir se estamos ainda na idade *mythopoeica*, nessa espécie de período eoceno, anterior aos primeiros traços acentuados da literatura nacional (Max Muller, *Mitol. compar.*), acredito que não somos ainda um povo formado. Feito *nação, estado*, da noite para o dia, um pouco inconscientemente, sob a influência de meia dúzia de cabeças enérgicas, o Brasil não tem *povo* ainda. Há de sair do *fervet opus*, da grande elaboração, começada a bem dizer na segunda metade de século XVI, e melhor assinalada no século de Gregório de Matos e Antônio Vieira; e só depois de assimilados completamente os elementos índio, africano, português e estrangeiro, é que há de sair o produto *povo-brasileiro*, pronto, armado com todas as forças necessárias para entrar na luta da humanidade pela vida e pelo aperfeiçoamento progressivo dos meios de viver, *propter vitam et causas vivendi*.

Deixemos, porém, a dissertação que se não acomoda nestas breves notas; e ficando em pé a interrogação, aceitemos o título do escrito, consagrando o *folclore brasileiro*, ou melhor dito *folclore*, segundo a pronúncia do *fau* germânico, para significarmos o complexo (a ciência?) das tradições populares, fundadas quer no maravilhoso, quer no cômico, quer no histórico, quer nas tendências artísticas, filosóficas, etc., etc.” (SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. *Gazeta Literária*, Rio de Janeiro, 1883. Apud: “Notas ao Folclore Brasileiro do Sr. Vale Cabral” (Anexo 1). In: *Achegas ao estudo do folclore brasileiro / organização, introdução e notas de José Calasans Brandão da Silva*. Rio de Janeiro: MEC-DAC-FUNARTE – Campanha de defesa do Folclore Brasileiro, 1978, p. 141).

É notório, portanto, que às novas preocupações com o esteio da nacionalidade, acrescenta-se um desafio. Como lidar com a dificuldade de encontrar no povo brasileiro um segmento expressivo do imaginário folclórico, como aquele representado pelos camponeses, na Europa? Os fundamentos da cultura popular europeia explicavam-se pela idéia do afastamento das cidades, como impedimento geográfico da corrupção dos costumes pelos hábitos urbanos e cosmopolitas. Mas a realidade social, política, econômica e geográfica do Brasil era completamente outra. O país e a própria Corte eram predominantemente rurais e o principal tipo de mão-de-obra era a escrava.

O problema se agrava, na medida em que o negro representa ao mesmo tempo uma significativa fatia da população³⁹ e um elemento a ser omitido, *a priori*, pelos movimentos intelectuais nacionalistas. Diante de olhares estrangeiros escandalizados com a manutenção da escravidão no Brasil e a patente mistura racial entre brancos e negros, fazia-se recomendável evitar o africano como componente da formação nacional. Familiarizados com os avanços da economia industrial, os estrangeiros eram contrários a um modelo econômico ainda baseado na escravidão⁴⁰.

É diante deste quadro, somado à referida penetração das teorias raciais e positivistas em circulação na Europa desde a década de 40 do mesmo século⁴¹, que surgem as primeiras abordagens específicas sobre o folclore no pensamento nacional⁴². Trata-se do advento dos primeiros folcloristas, representados, sobretudo por homens de letras das províncias do Norte⁴³.

³⁹ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

⁴⁰ Entre 1850 e 1862, a escritora francesa Adèle Toussaint-Samson esteve no Brasil e em um de seus livros de viagem demonstrou todo o seu espanto ao presenciar o tratamento conferido aos escravos: “Os pobres escravos lá se iam com isso, murmurando baixinho que a carne estava podre ou que não era suficiente. Os nossos cães recusariam tal alimentação. Alguns molequinhos de três a quatro anos voltavam com a sua ração de feijão que os frágeis estômagos mal podiam digerir: por isso quase todos tinham grandes barrigas, cabeças enormes, pernas e braços delgados, todos os indícios enfim de raquitismo. Causava-me dó vê-los e eu nunca pude compreender por que, mesmo como especulação, os negociantes de carne humana não tratavam mais cuidadosamente a sua mercadoria”. (Apud: LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Livros de viagem (1803-1900)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 117).

⁴¹ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁴² Antes da década de 70 do XIX, sabe-se de uma produção literária ainda sem pretensões científicas, nem essencialmente engajada no movimento abolicionista. Trata-se de uma obra poética que retrata,

Os primeiros estudiosos do folclore alegam renunciar às idealizações românticas e aderem aos conceitos de raça, meio e evolução como elementos centrais de reflexão. É também em resposta aos viajantes naturalistas estrangeiros, surpreendidos com a mestiçagem étnica e cultural observada no Brasil⁴⁴, que os folcloristas praticam a investigação das influências raciais na formação da cultura popular, bem como a coleta e o registro documental da poesia e das narrativas orais.

Lília Schwarcz observa que a adaptação das ciências europeias à realidade brasileira é tarefa árdua para a *inteligência* nacional, que examina um povo visivelmente marcado pela miscigenação⁴⁵. Assim, evidencia-se um processo de redefinição das teorias científicas no Brasil, segundo os interesses da elite do Segundo Reinado⁴⁶. Para a maioria dos primeiros folcloristas, especialmente Sílvio Romero, a mestiçagem funciona como argumento de justificativa para o processo de aclimação do branco nos trópicos: o primeiro passo para uma “evolução” rumo ao branqueamento civilizador do Brasil⁴⁷. Nesse sentido, longe de merecerem

fundamentalmente, o *homem rural* como símbolo do popular: *Lendas e canções populares* (1865), de Juvenal Galeno. Mais tarde, com o mesmo espírito, o autor publica, em prosa, as *Cenas populares* (1871). Um pouco antes, ainda entre os anos de 1860 e 1863, as páginas literárias da *Revista Popular* (Rio de Janeiro) e do *Diário de Pernambuco* trazem poemas do mesmo autor e contos estrangeiros e nacionais de cunho folclórico.

⁴³ Como já foi comentado na introdução deste trabalho, nesse período, a geografia regional do Brasil conhecia apenas a divisão Norte e Sul. O Norte correspondia à região compreendida entre as províncias (depois estados) do Amazonas à Bahia. (Cf. MELLO, Evaldo Cabral de. Op. cit., p. 15).

⁴⁴ Assim como em relação à escravidão, a visão estrangeira sobre a mestiçagem brasileira era de assombro. Na época das pesquisas naturalistas no Brasil, a norte-americana Marguerite Dickins, que percorreu a América do Sul entre os anos de 1886 e 1888, deixou registrada uma sintomática impressão sobre a miscigenação observada no Rio de Janeiro: “Os homens são pequenos e morenos – às vezes muito escuros, pois parece não haver objeção ao sangue negro, entre brasileiros. Contaram-me que um dos ministros é dois terços negro. O desprezo por esse sangue parece maior nos Estados Unidos que em qualquer outro lugar”. (Apud: LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Op. cit., p. 131).

⁴⁵ De acordo com a autora: “Misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, acadêmicos e missionários, esses intelectuais irão se mover nos incômodos limites que os modelos lhes deixavam: entre a aceitação das teorias estrangeiras – que condenavam o cruzamento racial – e a sua adaptação a um povo a essa altura já muito miscigenado” (SCHWARCZ, L. M. *O Espetáculo das raças...* Op. cit., pp. 18-19).

⁴⁶ Segundo Roberto Ventura: “O racismo científico assumiu uma função *interna*, não coincidente com os interesses imperialistas, e se transformou em instrumento conservador e autoritário de definição da identidade social da classe senhorial e dos grupos dirigentes, perante uma população considerada étnica e culturalmente inferior” (VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 60).

⁴⁷ ROMERO, Sílvio. “Factores da litteratura brasileira”. In: *História da Litteratura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902, 2ª ed., p. 75. Faz-se importante acrescentar que, no momento em que Romero

importância do ponto de vista sociológico, negros, índios e mestiços recebem atenções favoráveis do ponto de vista cultural, enquanto símbolos de exotismo ou como novas “descobertas” de brasilidade para a literatura nacional. Intrincam-se, portanto, dois discursos contraditórios: o de enaltecer os tesouros populares, identificados no folclore das raças inferiores e, ao mesmo tempo, o de creditar oficialidade ao legado cultural branco-lusitano.

Imerso nesta atmosfera patriótica, porém conflituosa, um considerável número de autores da segunda metade do século XIX debate o folclore como o novo símbolo da nacionalidade⁴⁸. Inicialmente engendrado em periódicos e livros publicados no Norte do Império⁴⁹, o debate elege unanimemente a região como o emblema da genuína brasilidade, num momento em que índio e natureza estão sendo revistos como elementos privilegiados para representar a nação. Neste sentido, todas as discussões a respeito da associação entre folclore e nacionalidade, bem como as práticas de coleta de produções orais, recaem sobre as províncias nortistas. Diante do europeizado argumento de que o Norte ainda não havia sido afetado pelo influxo

escreve a *História da Literatura Brasileira* (1888), o negro já recebe uma abordagem diferente daquela de antes da Abolição, quando ainda não era “fator dinâmico da vida social” (ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, pp. 19-21).

⁴⁸ Seguem as obras localizadas e abordadas no mestrado, conforme sua pertinência ao assunto tratado na pesquisa. Juvenal Galeno: *Lendas e canções populares* (1865) e *Cenas populares* (1871); José de Alencar: “Benção paterna” (prefácio ao romance *Sonhos d’ Ouro*, 1872), *O nosso cancioneiro* (1874), *O Sertanejo* (1875) e *Como e porque sou romancista* (escrito em 1873 e publicado em 1893); Celso de Magalhães: *A Poesia popular brasileira* (1873); Couto de Magalhães: *O Selvagem* (1875); Franklin Távora: *Cartas a Cincinato* (1871-1872), *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878), *Um Casamento no arrabalde* (1869 e 1879), *Lourenço* (1881) e *O Sacrifício* (1881); Sílvio Romero: *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1879), *Cantos populares do Brasil* (1883), *Contos populares do Brasil* (1885), *Ethnographia brasileira* (1888) e *História da literatura brasileira* (1888); João Barboza Rodrigues: “Lendas, crenças e superstições” (in *Revista Brasileira*, 1881) e *Poranduba amazonense* (1890); Alfredo do Vale Cabral: *Achegas ao estudo do folclore brasileiro* (1883-84); João Alfredo de Freitas: *Lendas e superstições do Norte do Brasil* (1884); Araripe Júnior: “Cantos populares do Ceará” (in *Gazeta Literária*, 1884), “A Poesia sertaneja” (carta a José de Alencar, 1875), “Santana Nery” (in *Gazeta da Tarde*, 1882) e “Literatura brasileira” (in *A Semana*, 1887); Melo Moraes Filho: *Festas e tradições populares do Brasil* (1888); Santa-Anna Nery (intelectual brasileiro que viveu a maior parte da vida na França): *Folk-lore brésilien* (1889); Nina Rodrigues: *O animismo fetichista dos negros bahianos* (1896); e Júlio Campina: *Subsídio ao folk-lore brasileiro* (1897). Cf.: RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – um lugar para a nacionalidade*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2003.

⁴⁹ Elencam-se, entre os principais periódicos recifenses que concederam espaço à crítica positivista, desde a década de 60: *Diário de Pernambuco*, *Correio Pernambucano*, *Jornal do Recife*, *Regeneração*, *A Crença*, *Americano*, *Movimento e Trabalho*. No Ceará, também o jornal *Fraternidade*, principal porta-voz da *Academia Francesa*. A partir de meados da década de 70, o assunto é difundido na Corte, sobretudo nos periódicos *Ilustração Brasileira*, *Revista Brasileira* e *Gazeta Literária*.

estrangeiro e pelo progresso, a região passa a representar o lugar geograficamente afastado da corrupção citadina e idealizado como genuíno detentor de costumes populares ainda intocados. Sob pontos de vista que retratam um potencial artístico em estado bruto, o folclore é apontado como o germe da literatura nacional.

Na condição de literatos, políticos, religiosos e bacharéis em Direito e Medicina, os primeiros folcloristas abordam a cultura popular sob diversas frentes, dentre elas a que estabelece correspondências entre o folclore e a literatura. Com efeito, lançam mão de uma pretensa precisão científica na análise do povo e suas manifestações culturais, associam-na a um processo evolutivo que os valoriza como tesouros primitivos, fossilizados e encerrados no passado para os estudos antropológicos⁵⁰. Trata-se de um movimento de distanciamento, semelhante ao empreendido pelo indianismo. Assim, a vinculação do popular ao primitivo, evidentemente os faz esbarrar na controversa tarefa de integrar o folclore à produção literária erudita.

A seguir, apresentamos algumas das principais idéias que caracterizaram o movimento folclorista do século XIX, destacando as contribuições mais representativas para o debate teórico e literário. Para conhecimento do leitor, como já temos feito ao longo deste capítulo, trazemos notas biobibliográficas para os autores citados que estiveram envolvidos no movimento e produziram obras pertinentes ao assunto.

II. OS PRIMEIROS FOLCLORISTAS: PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DA CULTURA E DA LITERATURA NACIONAL

Grande parte dos estudiosos do folclore analisa o tema do ponto de vista etnográfico e antropológico, apresentando coletas de cantos e contos, bem como análises raciais, lingüísticas e dos costumes do povo, nas províncias do Norte. Pode-se

⁵⁰ Preceitos intrínsecos à própria fundação do termo *folk-lore*, realizada por um arqueólogo, e pela adesão teórica ao evolucionismo.

considerar que, num momento histórico em que os campos do saber dialogam com maior ênfase, os estudos folclóricos não necessariamente dão exclusividade a uma determinada área científica de abordagem, dispondo, muitas vezes, da mescla de conhecimentos históricos, antropológicos, etnográficos e literários.

Juvenal Galeno⁵¹ é um exemplo significativo de escritor que estabelece correspondências marcantes entre folclore e literatura, antes da voga cientificista emplacar nas produções literárias brasileiras. Ainda na década de 60, o poeta cearense descreve no prólogo das *Lendas e canções populares* (1865), como pretende aproveitar a cultura popular em suas composições poéticas:

Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o Império, – pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria, encarada por diversos lados, – em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vezes de seus próprios versos.⁵²

Com o evidente propósito de apresentar o conteúdo folclórico aperfeiçoado pelo talento letrado e erudito, a proposta de coleta, “guia” e “doutrinação” das produções orais nos próprios poemas, indica que Juvenal Galeno ainda não era completamente partidário das idéias científicas de recolha e registro do folclore. Embora alegue ter realizado pessoalmente sua pesquisa etnográfica, o literato ignora o pressuposto folclorista de preservação da poesia popular, mais difundido nos anos 70, e antes de manter as recolhas intactas ao registro pessoal, prefere manter-se fiel à atitude do gênio romântico. Coloca-se como o ideal intermediário entre a poesia popular, considerada mais próxima da natureza, e o talento artístico. Em razão deste

⁵¹ Juvenal Galeno, nascido em Fortaleza, foi um poeta que pertenceu a uma abastada família de agricultores de café, estabelecida na serra da Aratanha. Apesar de ter sido um escritor sem formação acadêmica, Galeno tinha relações de parentesco com os conhecidos historiadores Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláqua, além de ter estado no Rio de Janeiro no ano de 1855, travando contato com os escritores Machado de Assis e Joaquim Manoel de Macedo. Neste mesmo ano, publicou poemas no periódico carioca *Marmota Fluminense*, pertencente ao colega Paula Brito. Em 1856, publicou *Prelúdios Poéticos*, ainda na Corte. Tornou-se amigo de Gonçalves Dias, o qual conhece na Comissão Científica que chega ao Ceará, em 1859. Na década de 60, colaborou para os periódicos *A Constituição e Pedro II* e traz poemas de cunho popular na *Revista Popular e Diário de Pernambuco*.

⁵² GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 31.

procedimento, assim como acontece com José de Alencar e com o escritor português Almeida Garrett⁵³, o poeta cearense é criticado pelos folcloristas que vêm munidos de concepções positivistas. No entanto, diferentemente daqueles, o autor das *Cenas Populares* (1871) é acolhido de maneira mais condescendente.

Araripe Júnior, na posição de crítico literário e de participante do debate folclorista, reconhece uma singularidade literária em Juvenal Galeno, apesar de o poeta se distanciar do procedimento cientificista de coleta:

(...) criado desde a sua mais tenra infância no meio dos majestosos espetáculos de uma natureza quase virgem, apaixonou-se como verdadeiro filho das musas pela deusa que por seu mágico poder fora-lhe gradualmente fecundando o espírito, e o artista afinal consumou-se.

É ele autor de um dos mais mimosos poematos que se contam entre as nossas poucas produções verdadeiramente brasileiras.

(...)

Juvenal Galeno acalentado aos estos do sol deste Brasil, será talvez o precursor de uma plêiade brilhante em gênero diverso ao do saudoso Dias, que recebendo as virgens inspirações do torrão onde nasceu, solidificará uma literatura própria e original.⁵⁴

Araripe vislumbra uma renovação da originalidade e nacionalidade da “saudosa” literatura de Gonçalves Dias, através da poesia promissora de Juvenal Galeno. Outros intelectuais do período, como Franklin Távora, são menos severos com os métodos de coleta e composição folclórica de Galeno. O motivo, além do prestígio de que já gozava o cearense na Corte, é o imaginário romântico em torno da origem camponesa do poeta: a idéia de que Juvenal Galeno conjugava um *homem do povo* e um *homem de letras*, concedia licença para que ele representasse a cultura popular em seus escritos, de modo a ultrapassar os artifícios da arte e atender à espontaneidade. Neste motivo também reside um critério naturalista, muito ao gosto taineano de Araripe Júnior e da intelectualidade da geração de 70: a influência do meio sobre a formação física e moral do escritor.

⁵³ A recepção crítica de José de Alencar e Almeida Garrett, nesse sentido, é abordada mais detidamente no Capítulo Segundo.

⁵⁴ ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. “Introdução”. In: *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965. Artigo retirado do periódico *Constituição* (1872), n.º.s 174, 179, 187 e 199, por F. Alves de Andrade, ps. 4 e 13.

Além do interesse literário pelo folclore, Araripe Júnior lança argumentos de caráter sociológico⁵⁵, tendo em vista o desenvolvimento plenamente independente do país. Referindo-se à vida no sertão cearense, o autor explicita seu pensamento sobre a “elaboração nacional”, apoiado na idéia da busca pela autonomia brasileira:

No fundo desse viver, que de ordinário, se olha com indiferença, existem mistérios, abismos, perturbações tão profundas, elementos, enfim, para uma poesia tão vasta, para estudos psicológicos tão extensos, que não causaria surpresa se disséssemos que justamente dessa crisálida brotariam os fundamentos de onde terá um dia de derivar a transformação do Brasil. Nestes repositórios inexplorados é justamente onde se opera a surda elaboração nacional que há de caracterizar o nosso futuro e começa a reagir contra um certo descuido com que as populações sem autonomia das capitais, que vivem uma verdadeira vida de empréstimo, vão subscrevendo às revoluções européias, sem fazer passar as conquistas da civilização pelo crivo da nossa índole social, expurgando o que absolutamente não pode adaptar-se à natureza tropical.⁵⁶

A idéia de que o Brasil estaria em estado embrionário de formação e, do mesmo modo, a originalidade de sua literatura, além de herança romântica, é consenso entre os folcloristas da voga evolucionista.

O mineiro João Salomé Queiroga⁵⁷, ligado ao grupo paulista de literatos românticos da Sociedade Filomática, fundada em 1833, é outro exemplo de autor que se aventurou na produção literária de cunho popular, aparentemente influenciado, também, pelas idéias difundidas no debate folclorista.

⁵⁵ Nesse momento, é provável que a crítica literária de Araripe Júnior esteja influenciada pela sociologia positivista (Comte) e evolucionista (Spencer), também presente na obra de Sílvia Romero, desde os seus primeiros estudos culturais.

⁵⁶ ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. “Cantos populares do Ceará: a propósito do livro do sr. Sílvia Romero”. *Gazeta Literária*, Rio de Janeiro, 31 de março de 1884. In: BOSI, Alfredo (seleção e apresentação). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978, p. 102.

⁵⁷ A data e local de nascimento de João Salomé Queiroga não são precisos, mas em geral os estudiosos sugerem as cidades de Diamantina ou Serro, no estado de Minas Gerais, entre os anos de 1810 e 1811. Em 1837, bacharelou-se pela Faculdade de Direito de Olinda, depois lecionou em Minas Gerais e Pernambuco e exerceu a função de juiz de direito em Ouro Preto, onde faleceu em 1878.

O início de sua carreira literária foi impulsionado pela associação que teve com o grupo de intelectuais paulistas da Sociedade Filomática (1833), responsável pela *Revista da Sociedade Filomática*, que propunha um movimento de renovação crítica sobre a literatura nacional, balizado pelas idéias românticas.

No Rio de Janeiro, Queiroga publicou as seguintes obras, relacionadas ao folclore: *Canhenho de Poesias Brasileiras* (1870), *Maricota e o Padre Chico (Lenda do Rio de São Francisco)*: Romance Brasileiro (1871) e *Arremedos – Lendas e Cantigas populares* (1873).

(Cf. CASTELLO, José Aderaldo (org.). *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1960, pp. 20-22).

No “Prólogo” ao *Canhenho de Poesias Brasileiras* (1870), obra composta por poemas de caráter também político, Queiroga adianta:

Acresce que a mistura das raças devia produzir, como efetivamente produziu, uma linguagem nova que irá melhorando para o futuro, mas sempre com o **tipo próprio do país**; como tem acontecido com todos os idiomas, o ilustrado crítico português [Pinheiro Chagas], no meu entender, perde seu tempo, querendo obstar a nova propaganda como êle lhe chama.⁵⁸

O autor rebate os conselhos puristas de Pinheiro Chagas para a nossa literatura, propondo a incorporação de uma linguagem nacional, desde antes defendida por José de Alencar⁵⁹. A associação do autor com as idéias folcloristas parece residir na estrita identificação que ele faz entre nacionalidade e miscigenação, bem como no pressuposto romeriano de que os frutos da mestiçagem irão “melhorando para o futuro”. Além disso, a importância que o autor confere à presença africana nos costumes nacionais, como veremos adiante, também contém ecos do pensamento de Sívio Romero que, por sua vez, afetará as teorias de folcloristas contemporâneos.

Mais tarde, no “Prólogo” aos *Arremedos* (1873), que considera uma continuação do *Canhenho*, Queiroga complementa:

Dizem-me que sou acusado por deturpar a linguagem portuguesa. Mais de uma vez tenho escrito que compondo para o povo de meu país faço estudo, e direi garbo, de escrever em linguagem brasileira: se isso é deturpar a língua portuguesa, devo ser excomungado pelos fariseus luso-brasileiros. Escrevo em nosso idioma, que é **luso-bundo-guarani**.⁶⁰

A declarada adesão a uma linguagem brasileira extraída de um povo de raças misturadas é inovadora e não necessariamente bem aceita, à época. O jurista J. Stockler, por exemplo, além de ser partidário das idéias de Pinheiro Chagas em

⁵⁸ Apud: CASTELLO, José Aderaldo (org). *Textos que interessam à história do Romantismo*. Op. cit., p. 33.

⁵⁹ Em 1865, no “Pós-Escrito” à 2ª edição de *Diva*, Alencar dá início à discussão literária do tema lingüístico. Mais especificamente no mesmo ano de publicação do *Canhenho de Poesias Brasileiras* (1870), o romancista também responde às críticas de Pinheiro Chagas, defendendo o mesmo ponto de vista de Salomé Queiroga, no “Pós-Escrito” à 2ª edição de *Iracema*.

⁶⁰ Apud: CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit., p. 34.

relação ao registro da língua na literatura, tece comentários negativos a respeito da inclusão de um poema intitulado “A Negra”, nos *Arremedos*:

Eu também desejo que tenhamos a nossa literatura: mas oriunda da dos povos adiantados. Seja uma filha galante que casa-se e leva para sua economia doméstica o dote que foi-lhe oferecido.

Queres que te fale com franqueza? Aprecio muitas de tuas poesias, a maior parte das do teu volume, e outras que conheço; mas tem outras que não me agradam.

Infelizmente abres o teu volume com uma de tuas piores cantigas – “A Negra” – é uma poesia sem valor, e além de tudo não tem o mérito de ser nacional.

Não sei que as escravas sejam amantes e amadas de seus senhores. Dizes:

Meu branquinho feiticeiro,
Doce ioiô, bom irmão,
Adoro teu cativoiro
Branquinho do coração.⁶¹

Nesta carta a Salomé Queiroga, incluída pelo autor na primeira edição da sua obra poética, o crítico se incomoda com a temática cantada no poema, alegando desconhecer as relações lascivas entre senhores e escravas e discordando do objetivo nacionalista de uma poesia que elege “a negra” como símbolo representativo. A estas críticas, Queiroga responde:

Não duvido que a cantiga por ele censurada seja uma das piores do meu volume: - será. Um pai é suspeito julgando da prole rimada: não sei fazer escolha entre ela: - amo-a toda com igual ternura, nem para dizer qual é o mais bonito, quanto mais para qualificar de feio a algum; seria isso muito difícil ao coração do pai: mas dou de barato que – “A Negra” – seja a pior de minhas cantigas porque essa não é a questão como adiante se verá.

Entretanto garanto-lhe que é ela uma das que mais de si transuda o gênio popular brasileiro.

[...]

Pois saiba que os portugueses praticaram com os negros e indígenas um roubo semelhante ao que os romanos fizeram aos sabinos: na falta das mimosas e delicadas patrícias, que os não quiseram acompanhar, viram-se forçados a isso. Já lá vão cerca de quatrocentos anos que as africanas e tapuias foram amantes e amadas de seus senhores.

Isto bastava para provar a nacionalidade da *Negra*, cantiga por ele criticada.

E por que não criticou também as cantigas feitas à *Mulata* e à *Capixaba*?

Saiba igualmente que o uso do pito faz a boca torta, e por isso há ainda hoje senhores amantes de escravas, e escravas amantes de senhores. É preciso que o colega não individualize o que é geral; se como bom senhor não ama a escrava para fins libidinosos, não se segue que todos os mais senhores pensem como ele. Além de que não me refiro à

⁶¹ Idem, p. 55.

época atual: canto a negra como um símbolo, como a representante de mais da metade de nossa população, como a base dela.

[...]

Em que aproveita a população brasileira dizer que ela é de raça pura? Sempre ficará sendo o que ela é na realidade. O brasileiro amante de seu país não deve olhar para isso, nem fazer cabedal de raça pura; pelo contrário deve orgulhar-se de sua raça misturada que é a melhor do globo.⁶²

Nos argumentos que se apresentam, o poeta chama a atenção para a irrefutável realidade étnica e social do Brasil, resultado do passado de escravização de índios e africanos. Além de este histórico comportar, ao longo do tempo, relações “libidinosas” entre senhores e escravas, resulta na mistura de raças. Apoiado neste fato, Queiroga ainda mostra que, neste momento, o fator valorativo da poesia não é a beleza estética, mas o intuito nacionalista que há por trás do projeto temático de sua produção:

A questão é porém mais substancial do que ele [Stockler] pensa. Seja embora a poesia pior, mas não afirme facilmente que não é nacional; contra isso reclamo, e agora chego ao ponto essencial deste prólogo – mostrar que já temos nossa literatura especial, nascida dos hábitos e costumes do nosso povo [...].⁶³

O que interessa não é o atributo do “belo”, proveniente dos métodos retóricos de crítica literária, já combatidos, neste momento, pelo exame histórico-social e étnico da literatura⁶⁴. O argumento apreciável é, portanto, o de mais ou menos nacional, uma vez que a idéia de evolução da língua e da cultura estaria prevista no germe popular⁶⁵.

Para além da literatura e em campos diversos do conhecimento, o general Couto de Magalhães⁶⁶, o botânico Barboza Rodrigues⁶⁷ e os médicos Melo Morais Filho⁶⁸ e

⁶² Idem, pp. 35-37.

⁶³ Idem, p. 36.

⁶⁴ Candido salienta que, entre 1872-1874, com a produção da série de estudos depois reunidos em *A literatura brasileira e a crítica moderna* (1880), Sílvio Romero pregava o abandono dos métodos retóricos de crítica literária, baseados em categorias estéticas de beleza, erudição e *bom gosto*, em favor da análise dos fatores histórico-sociais e étnicos de produção literária (Cf. CANDIDO, Antonio. *O Método crítico...* Op. cit., pp. 44-45). Este assunto será debatido mais detidamente nos próximos capítulos deste trabalho.

⁶⁵ Esta hipótese é nitidamente darwinista, na medida em que propõe ser possível resgatar no “embrião” as características essenciais do objeto de análise “maduro” ou em desenvolvimento. Assim, a cultura popular é cientificamente vinculada à gênese primitiva da literatura “em formação”.

⁶⁶ Mineiro de Diamantina, Couto de Magalhães formou-se bacharel e doutor pela Faculdade de Direito de São Paulo, em 1859. Anos depois, em cumprimento ao pedido de Dom Pedro II para que

Nina Rodrigues⁶⁹ demonstram interesse de caráter mais etnográfico do que literário nos costumes, nos cantos e nas lendas populares. Para os dois primeiros, o registro destas manifestações contribuía para as pesquisas de *indianólogos*, designação do período para estudiosos que se interessavam pelo índio como representação do primitivismo do homem. De maneira não muito distinta do indianismo romântico, tais pesquisas apresentam dificuldades em lidar com a imagem idealizada do índio posta à frente do índio como etnia real e presente na população brasileira. Barboza Rodrigues, embora procure defender os costumes originais do “índio civilizado” – ao qual chama “tapuio” – das influências dominadoras da civilização branca, não esconde seus juízos sobre a inferioridade da raça:

compusesse um curso da língua tupi e a descrição das origens, costumes e religião do indígena, Couto de Magalhães passa a estudar profundamente *o selvagem*, com o auxílio teórico de colegas como José Agostinho Moreira Guimarães e Joaquim Manuel de Macedo. Em 1875, publica o livro *O Selvagem*.

⁶⁷ Nascido no Rio de Janeiro em 1842, João Barboza Rodrigues estudou no Instituto Comercial, onde também exerceu o cargo de secretário. Auto-didata em ciências naturais, estudou botânica, etnografia e antropologia, conhecimentos que lhe renderam prestígio e respeitabilidade de especialista nas áreas, inclusive para as pesquisas médicas. Foi professor de desenho do Colégio Pedro II, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Sociedade de Aclimação do Rio de Janeiro (atual Jardim Botânico), da Academia Real das Ciências de Lisboa, da Sociedade de Agricultura de Marselha e das Sociedades Botânicas de Viena e Edimburgo.

Os estudos do autor sobre a cultura indígena foram possibilitados pelas pesquisas botânica e zoológica feitas por ele no Amazonas e Pará, a pedido do imperador Pedro II. A fim de complementar os estudos de Martius, Richard Spruce e Alfredo Wallace sobre a flora e a fauna brasileiras, João Barboza Rodrigues manteve também contato com os índios. Diante da possibilidade de estudá-los, conseguiu reunir e oferecer importantes informações para a época sobre as práticas culturais do aborígine. Algumas delas podem ser observadas nos textos “Lendas, crenças e superstições” e “O canto e a dança selvícola”, publicados na *Revista Brasileira*, em 1881. Além desses artigos, Barboza Rodrigues publicou o livro *Poranduba amazonense*, em 1890.

⁶⁸ Nascido em Salvador no ano de 1844, Alexandre José de Melo Morais Filho, depois dos estudos preliminares, inicia curso de humanidades no Seminário de São José do Rio de Janeiro. Desistindo da vida eclesiástica em 1867, viaja para a Europa, onde realiza curso médico até o grau de doutor na Universidade de Bruxelas. Dedicou-se à clínica, à literatura e ao jornalismo, aposentando-se como diretor do Arquivo Municipal do Rio de Janeiro. Na Corte, relaciona-se com literatos e teóricos como Castro Alves, Sílvio Romero e Franklin Távora. Escreve para os periódicos *Estréa litteraria* (1864) e *Revista Brasileira*, além de dirigir e colaborar com a *Revista da exposição antropológica brasileira* (1882).

⁶⁹ Natural de Vargem Grande (MA), Nina Rodrigues recebeu o ensino secundário no Seminário de Nossa Senhora das Mercês e no Colégio São Paulo. Iniciou o estudo superior na Faculdade de Medicina da Bahia e os concluiu na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Formado, regressou ao Maranhão e depois se fixou em Salvador, onde ingressou no magistério superior e dedicou-se a variadas pesquisas relacionadas à área médica. Foi membro da Academia Maranhense de Letras e, no campo dos estudos étnicos e folclóricos, interessou-se especialmente pela contribuição racial do negro na formação do brasileiro.

O tapuyo, isto é, o gentio civilizado, ou nascido deste, por melhor que seja educado, sempre o é no meio em que as tradições portuguesas vicejam, e, como a sua intelligencia não é sufficientemente desenvolvida, o systema empregado pela civilização a atrophia, e por isso recebe todas as impressões sem critica alguma, ou mesmo discernimento. Educado como escravo, convencido pela educação da inferioridade da sua raça, torna-se uma máchina de trabalho e não procura raciocinar. Observador intelligente por herança indígena, esta mesma qualidade lhe é nociva, quando modificada pela civilização. O facto que para elle na floresta se apresenta natural, quando civilizado, não o é mais.⁷⁰

Apesar de esboçar um manifesto contra a dominação portuguesa e a escravidão indígena, nas “Lendas, crenças e superstições” (1881), Barboza Rodrigues endossa a concepção de inferioridade da raça, a necessidade de vê-la plenamente civilizada e sua vulnerabilidade à raça “superior”.

Por caminho diverso, Melo Morais Filho apresenta uma obra, no ano da Abolição, com o nome de *Festas e tradições populares do Brasil* (1888). Através de posições excepcionalmente diferentes das do grupo folclorista, o autor omite a contribuição indígena na mistura de raças e apresenta informações importantes sobre a violência sofrida pelo negro escravo e a relevância incontestável da cultura africana na etnografia brasileira. Além disso, embora recolha elementos folclóricos da Bahia e de Sergipe, não dá exclusividade ao Norte, trazendo descrições sobre a cultura popular da Corte.

Nina Rodrigues, por sua vez, por meio dos estudos intitulados “Os mestiços brasileiros” (*Brasil Médico*, 1890) e “O Animismo fetichista dos negros baianos” (*Revista Brasileira*, 1896), defende a existência de uma pluralidade na miscigenação brasileira, que ainda não poderia caracterizá-la como formadora de um “grupo etnológico único”⁷¹, definido genericamente pelo mestiço. Mais especificamente no segundo trabalho, o médico aponta os negros como a grande maioria da população baiana, ao mesmo tempo em que reforça a inferioridade da raça e eleva o

⁷⁰ RODRIGUES, João Barboza. “Lendas, crenças e superstições”. *Revista Brasileira*, tomos IX-X, Rio de Janeiro, 1881.

⁷¹ RODRIGUES, Nina. “Os mestiços brasileiros”. *Brasil Médico*, 1890. Apud: MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira* (vol. IV). São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1977-78, p. 350.

monoteísmo à categoria religiosa das “raças superiores” ou em estágio mental mais desenvolvido⁷².

Como se pode notar, os arbítrios da problemática racial são diversos, inevitavelmente associados ao debate oitocentista sobre a cultura popular. Nos diálogos com a literatura, estudos como os de Alfredo do Vale Cabral, João Alfredo de Freitas, Santa-Anna Nery⁷³ e Júlio Campina⁷⁴ recorrem explicitamente à obra de Sílvio Romero.

Uma das grandes referências dos estudos folclóricos e literários do período, desde o início de sua carreira crítica, Romero se volta contra o indianismo, o lusismo na língua nacional e a base romântico-retórica dos julgamentos literários⁷⁵. Propõe uma enfática reforma na metodologia crítica vigente:

⁷² Na associação entre evolução mental e fetichismo/monoteísmo residem critérios positivistas. Na “Primeira Lição” do *Curso de Filosofia Positiva* (1830), ao definir a lei dos três estados do espírito humano, Auguste Comte aponta o monoteísmo como o momento mais avançado do “estado teológico” e a etapa de transição para o “estado metafísico”. (COMTE, Auguste. *Comte.*/ tradução e organização de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Nova Cultural, 2005, ps. 9 e 22).

⁷³ Passada a infância na cidade natal de Belém do Pará, Frederico José de Santa-Anna Nery parte em 1862 para Paris, recomendado pelo bispo do estado D. Antônio de Macedo Costa, para cursar o Seminário de Saint Sulpice. Em 1867, ainda na capital francesa, forma-se bacharel em Letras e depois em Ciências. Três anos depois, torna-se doutor em direito pela Universidade de Roma, voltando a viver em Paris no ano de 1874.

Preocupado em divulgar matérias brasileiras na França – desde a literatura e o folclore à região amazonense e seus habitantes – Santa-Anna Nery publicou diversos livros sobre seu país de origem e fundou, em Paris, a Sociedade Internacional de Estudos Brasileiros e a Sociedade de Tradições Populares. Mesmo vivendo a maior parte de sua vida naquela cidade européia, realizou diversas viagens ao Brasil, bem como se integrou a instituições literárias nacionais e colaborou para o periódico fluminense *Jornal do Commercio*. Pelas publicações neste jornal, foi elogiado por Araripe Júnior que, admirado com o *status* de um brasileiro de “sangue tupi” na Europa, chamou-o de “o nosso trugimão em Paris”. Das instituições brasileiras que integrou, destacam-se a Sociedade dos Homens de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em 1889, publicou o *Folk-lore brésilien*, em Paris.

⁷⁴ Alagoano, Luiz Tenório Cavalcante de Albuquerque foi, em 1883, aluno do Colégio Bom Jesus e depois estudou no Colégio Sete de Setembro, ambos localizados em Maceió. Há poucas informações disponíveis sobre sua biografia, à qual tivemos acesso por meio do posfácio de Théo Brandão, publicado em edição póstuma do *Subsídio ao folk-lore brasileiro*, cuja primeira edição é de 1897 e veio a lume sob o pseudônimo de Júlio Campina. Composto da reunião de anedotas, contos, lendas, cantos e descrições de eventos populares, recolhidos nas províncias de Alagoas e Pernambuco, e publicado pela papelaria Mendes Marques do Rio de Janeiro, pode-se notar que o autor estava interado das discussões da época sobre folclore. A aparente predileção pelas idéias de Sílvio Romero e a data de publicação de sua obra não parecem ser coincidência: 1897 era também o ano da primeira publicação brasileira dos *Cantos e Contos populares do Brasil*, reunidos em três volumes sob o título de *Folclore Brasileiro*.

⁷⁵ Antonio Candido aponta como a primeira fase da produção de Romero, o período de 1869 a 1875. *Criticismo* foi como Romero chamou sua nova metodologia crítica. Os primeiros estrangeiros que

A ciência de criticar neste país está ainda reduzida aos preceitos retóricos, às regrinhas do *bom gosto* do tempo da última *Arcádia Ultramarina*. Entretanto, só a crítica implacável nos pode salvar. Nada temos produzido em esfera alguma; a crítica levada a todos os compartimentos da nossa ignorância, é que nos há de antolhar um melhor ideal.⁷⁶

À época, Clóvis Beviláqua confirma a ênfase renovadora da proposta de Sílvio Romero, destacando no movimento pernambucano do qual proveio, particularidades nacionais dignas do Norte:

Não foi na capital do imperio, para onde parece que a nossa organização politica solicita as forças vivas da nação, não foi no circulo brilhante, onde mais larga ostentou-se a expansão dos delirios romanticos, onde mais altamente himpou-se a parolagem esteril e ruidosa, que echoou o primeiro grito de alarma; mas bem longe d'ahi, no centro provinciano, onde mais cedo acordou o sentimento de patria, onde mais cedo desenvolveu-se a alma da nação á formar-se, – em Pernambuco.

Tobias Barretto de Menezes, um talento que tem a vastidão precisa para ser, ao mesmo tempo, grande poeta, grande critico e grande jurista, foi quem tocou rebate, annunciando a boa nova (*Regeneração – 1868 e Correio Pernambucano – 1869*).

No anno seguinte Sylvio Romero, tornado hoje um dos vultos mais proeminentes, um dos espiritos mais desabusadamente emancipados da geração actual, continuou, affoutamente e incançavelmente, a obra iniciada.

Consultando os jornaes da época, vê-se que a nota n'elles predominante ainda é a rhetorica estafada e palavrosa, o romantismo na politica e na literatura. Nesse meio comprehende-se o acervo de malsinações de que foi alvo o intemerado escriptor.⁷⁷

A primeira fase de seu “criticismo”, que contamina os contemporâneos da mesma linha, já contém fundamentos de meio, raça, evolução e história. Como explica Candido, diante dos novos parâmetros estabelecidos,

O critério não deve ser a velha retórica, mas o estudo dos determinantes da criação intelectual, a saber: 1) ação do clima sobre as populações; 2) a formação e origem racial; 3) o folclore e sua gênese. A isto é necessário juntar o estudo das influências estrangeiras [...].⁷⁸

abordaram o fator racial como elemento relevante para o estudo da cultura brasileira e influenciaram Romero, foram Von Martius e Ferdinand Wolf. (Cf. CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 37).

⁷⁶ ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira e a crítica moderna* (1872-1874, publicado em 1880). Apud: CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 44.

⁷⁷ BEVILÁQUA, Clóvis. *Philosophia positiva no Brazil* (1882), op. cit., p. 45.

⁷⁸ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 49.

Seu pensamento caminha para a defesa de uma literatura original provinda do mestiço, o amálgama das culturas das três raças componentes do brasileiro. Repositório da fusão de elementos culturais distintos e sua transformação em criações populares únicas, o mestiço torna-se o foco das investigações de Romero sobre o folclore e a nacionalidade.

Na obra *A Filosofia no Brasil*, concluída em 1876 e publicada em 1878, o autor evidencia as principais linhas filosóficas que orientam suas reflexões de então, sem contudo, deixar-se restringir por elas:

O meu sistema filosófico reduz-se a não ter sistema algum; porque um sistema prende e comprime sempre a verdade. Sectário convicto do positivismo de Comte, não na direção que este lhe deu nos últimos anos de vida, mas na ramificação capitaneada por Emile Littré, depois que travei conhecimento com o transformismo de Darwin, procuro harmonizar os dois sistemas num criticismo amplo e fecundo.⁷⁹

A inscrição ao pensamento de Emile Littré deve-se à preferência do autor e de outros intelectuais da *Escola de Recife* pela dissidência que o discípulo de Comte estabeleceu com a religião positivista, tema desenvolvido pelo ideólogo da filosofia positiva entre as décadas de 40 e 50. Quanto ao teor darwinista de seu pensamento, este se mantém patente, da mesma forma que as influências principais de Herder, Spencer, Taine, Buckle⁸⁰ e Haeckel, mentores constantes, cujas idéias, depois de incorporadas, foram sendo relativizadas ao longo da produção crítica romeriana.

Na “Introdução à história da literatura brasileira” (1881), Romero apóia-se nestes mentores teóricos e define claramente a sua crítica como *naturalista*:

Pretendemos descrever uma introdução *naturalista* à história da literatura brasileira. Unidos do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esqueceremos o critério positivo e evolucionista de uma nova filosofia social quando tratarmos de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral.

⁷⁹ ROMERO, Sílvio. *A Filosofia no Brasil* (1878). Apud: PAIM, Antonio. Op. cit., p. 34.

⁸⁰ O historiador inglês Henry Thomas Buckle (1821-1862), que defende a influência de fatores mesológicos sobre o desenvolvimento moral e intelectual das civilizações, é consideravelmente discutido por Sílvio Romero na *História da literatura brasileira* (1888). O crítico sergipano considera limitada a análise das condições brasileiras de evolução, baseada apenas nos aspectos climáticos. Para Romero, o fator racial é essencial.

[...] nos seis primeiros capítulos indicam-se os elementos de uma história natural das nossas letras; estudam-se as condições de nosso *determinismo literário*, as aplicações da geologia e da biologia às letras.⁸¹

Por se tratar da proposição de uma nova crítica e de uma nova literatura, não são raras as analogias entre a *Escola de Recife*, representada pelo combativo sergipano, e a *Escola Coimbrã*, que plantou as sementes do naturalismo português, depois coroado pelos intelectuais que integraram as *Conferências do Cassino* (1871)⁸². Em 1880, Franklin Távora assinala a comparação:

Ninguém ignora a luta travada há alguns annos em Portugal, que deu origem á escola coimbrã. Desfecharam-se ahi grandes golpes sobre reputações que já tinham a consagração publica, Mas, no fim estas nada perderam, e a mocidade que, no ardor do entusiasmo pelas suas idéas, desfechava aquelles golpes, tambem não perdeu nada, antes ganhou credito e renome. Anthero do Quental, Theophilo Braga e outros representam hoje nomes queridos e respeitados nas letras portuguezas.

É por isso que eu não condemno as idéas sãs, os largos intentos de um joven de verdadeiro talento, como o Sr. Sylvio Romero pela fórma litteraria que, si em alguns casos não guardou a compostura da conveniencia, e em outros chegou a acobertar allusões suggeridas pela exaltação, nem por isso é menos inspirada na elevada paixão de ver a patria pensar por si mesma, queimar os velhos idolos, elevar o seu nivel mental, tornar-se digna do seculo e de fazer parte do convívio intellectual das nações que estão no primeiro plano da civilização.⁸³

Por meio desta analogia, antes de filiar a atitude crítica romeriana à reformadora intelectualidade lusitana, Távora preocupa-se em reservar o almejado lugar do Brasil no panorama universal do pensamento moderno e civilizado.

Com o mesmo espírito e subsidiado pelos principais mentores estrangeiros, Sílvio Romero organiza as pilastras ideológicas que depois iriam compor a *História da literatura brasileira* (1888). É importante frisar que, na obra *O Naturalismo em*

⁸¹ ROMERO, Sílvio. “Introdução à história da literatura brasileira” (*Revista Brasileira*, 1881). Apud: CANDIDO, Candido. Op. cit., p. 65. Mais tarde, este texto é integrado à *História da Literatura Brasileira* (1888).

⁸² A *Escola Coimbrã* esteve representada, sobretudo, por Antero de Quental e Teófilo Braga e anunciou, entre 1865 e 1866, as primeiras preocupações críticas de base científica e de contestação do romantismo. Depois, retomada pelas *Conferências do Cassino* (1871), em Lisboa, recebeu apoio de Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Germano Vieira de Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga e Salomão Saraga. (Cf. SODRÉ, Néson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992, p. 75).

⁸³ TÁVORA, Franklin. “Notas Bibliographicas – A Literatura Brasileira e a critica moderna, ensaio de generalização por Sylvio Romero; 1 vol. em 8º; Rio de Janeiro; 1880”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1880.

literatura (1882), o crítico retoma a importância dos fatores estético e social no julgamento das produções literárias, questionando simultaneamente os excessos românticos e científicos, mesmo os provenientes das idéias difundidas por Emile Zola, referência mais assídua na década de 80⁸⁴.

No que se refere exclusivamente ao fator racial no discurso romeriano, o índio, além de ser refutado como símbolo literário, é denegado como o principal ancestral do mestiço, desde *A literatura brasileira e a crítica moderna* (1872-1874, publicada em 1880). Sívio Romero dedica a segunda maior dívida cultural brasileira à presença africana⁸⁵.

Tributário das teses evolucionistas de Darwin e Spencer, que discutem a supressão das espécies menos aptas e mais vulneráveis ao meio, bem como a associação entre biologia e moral no desenvolvimento social, Romero estabelece a seguinte lógica para o processo de adaptação das raças que se encontraram no Brasil:

(...) o mestiço congrou as raças e a vitória é assim de todas três. Pela lei da adaptação elas tendem a modificar-se nele, que, por sua vez, pela lei da concorrência vital, tendeu e tende ainda a integrar-se à parte, formando um tipo novo em que predominará a ação do branco.⁸⁶

O primeiro lugar da preferência racial fica, portanto, reservado à participação portuguesa, ainda que haja ressalvas aos ex-colonizadores. Conclui, ainda, celebrando o triunfo branco:

A extinção do tráfico africano, cortando-nos um grande manancial de misérias, limitou a concorrência preta; a extinção gradual do caboclo vai também concentrando a fonte índia; o branco deve ficar no futuro com a preponderância no número, como já a tem nas idéias.⁸⁷

⁸⁴ Cf. ROMÉRO, Sívio. *O naturalismo em litteratura*. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1882; CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 69. A primeira fase do naturalismo literário de Zola, declaradamente influenciado por Taine e, segundo Romero, pouco conhecida no Brasil, apresenta-se no drama *Thérèse Raquin* (1867) e no romance *Madeleine Féral* (1868).

⁸⁵ Cf. CANDIDO, A. Op. cit., p. 43.

⁸⁶ ROMERO, Sívio. *Folclore Brasileiro: contos populares do Brasil* (vol. 3). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 7. Primeira edição publicada em 1885.

⁸⁷ ROMERO, Sívio. *Folclore Brasileiro: cantos populares do Brasil* (vol.1). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 42. Primeira edição publicada em 1883.

A tese do branqueamento, previsto no processo evolutivo da sociedade brasileira, defende uma concepção de desenvolvimento progressivo⁸⁸ que vislumbra, no futuro, uma raça branca plenamente adaptada aos trópicos. A diluição das contribuições das outras raças para a formação do *caráter brasileiro*, depois de encerradas no passado do almejado estado *civilizado*, teria cumprido o papel de singularizar a nação.

As formulações teóricas presentes na “Introdução” dos *Cantos* (1883) e dos *Contos Populares do Brasil* (1885) estavam antes esboçadas n’ “A Poesia Popular do Brasil”⁸⁹, estudos publicados na *Revista Brasileira* em 1879, um ano depois de definidas as balizas filosóficas do crítico em *A Filosofia no Brasil*.

Sob a égide irrevogável do cientificismo, o autor propõe a recolha e o registro da cultura popular, a partir de métodos documentários, sem intervenções no conteúdo original coletado. Assim, valoriza as “análises etnológicas”, em detrimento das “divagações estéticas”:

Um ou outro escritor nosso, que por acaso, houvesse colhido alguma *quadrinha* em uma festa de aldeia, para logo expandia-se aos fulgores líricos e supra-humanos da musa popular. Fazia-se mais retórica do que psicologia, mais divagações estéticas do que análises etnológicas. Estamos fartos de apologias poéticas e de cismares românticos; mais gravidade de pensamento e menos zigue-zagues de linguagem.⁹⁰

Sílvio Romero alfineta os escritores românticos do Rio de Janeiro. Considerados passivos perante o influxo estrangeiro da Corte e os ditames literários do romantismo,

⁸⁸ Essa concepção parece ter raízes na sociologia comtiana, incorporada por Littré. Como bem mostra Antonio Paim, Auguste Comte foi uma das grandes influências da *Escola de Recife* e principalmente de Sílvio Romero, que alegou conjugar as idéias da filosofia positiva ao darwinismo em seu pensamento crítico (op. cit., p. 34). Os estudos comtianos sobre a sociedade procuram explicar um movimento de estática e dinâmica no seu processo evolutivo. A estática seria regida por uma *ordem* que ganharia dinâmica quando movida pelo *progresso*. A cada etapa de desenvolvimento, uma nova ordem seria estabelecida e aperfeiçoada pelos avanços conquistados pela dinâmica, contínua e progressivamente. Supõe-se que Romero preveja como possibilidade de progresso, a definição *a priori* da predominância da raça branca, como condição permanente ou estática da sociedade brasileira. (Cf. GIANNOTTI, José Arthur. In: *Comte*, op. cit., p. 11).

⁸⁹ Como bem observa Antonio Candido (op. cit., p. 60), as principais referências estrangeiras de Romero, mencionadas por ele, para o estudo da poesia popular, depois de Herder, foram: *Canti e racconti del popolo italiano*, de D’Ancona e Comparetti; *Romanceiro*, de Almeida Garrett e *Cancioneiro e Romanceiro Geral*, de Teófilo Braga.

⁹⁰ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes/Governo do Estado de Sergipe, 1977, p. 38.

tais escritores estariam atrasados em relação à intelectualidade da *Escola de Recife* e ainda imaturos para adotarem os métodos científicos de apreensão dos elementos nacionais, encontráveis sobretudo no inexplorado manancial do Norte:

A poesia brasileira, se pretende ser alguma coisa de vívido e real, deve voltar a beber na fonte popular.

(...)

São excelentes palavras que encerram um alto conselho, que desde muito tínhamos compreendido lá fora nas províncias do norte, longe do contato dos *grandes mestres da corte*, dramaturgos, romancistas e poetas de arlequinada inspiração e que pretendem, coitados!... ditar a lei à literatura do país! Mas deixemo-los com sua vaidade e com a sua inófia...⁹¹

Afinado com o folclorista João Alfredo de Freitas, Sílvio Romero cita o conselho do colega n' "A Poesia Popular do Brasil" e reforça a importância de a lírica buscar inspiração na "corrente popular", como fez a Alemanha no processo de fundação de sua literatura:

A imitação do péssimo *realismo francês* só pode produzir aleijões. Evitemo-la. "Desejamos do fundo da alma, escreveu com grande senso o Sr. J. Alfredo de Freitas, que os líricos do Brasil se inspirem da corrente popular, lembrando-se de que assim como a Alemanha para fundar a sua literatura e a sua música teve de fazer reviver o *Lied* nacional, esquecido desde longos anos, assim também o gênio brasileiro, para que se não esterilize em *vagabundas imitações*, precisa de descobrir pela crítica e de buscar as inspirações nas tradições dispersas da sua nacionalidade."⁹²

Nessa conjuntura crítica, a apologia ao nativismo na produção artística mostra-se mais opositiva ao modelo francês, do qual o Sul, representado pela Corte, estaria impregnado. Todavia, observa-se adesão declarada ao exemplo alemão⁹³.

Em 1884, é a vez de Romero ser incorporado como fonte nas "Lendas e superstições do Norte do Brasil", por Alfredo de Freitas:

Para conhecer a natureza de um povo é preciso atender à sua origem, à sua índole ao clima do território, pois são estes os elementos essenciais para determinar o caráter.

⁹¹ Idem, p. 256.

⁹² Idem *ibidem*.

⁹³ Como já se viu neste capítulo, a *Escola de Recife* confere grande importância ao pensamento germânico, principalmente por meio da crítica de Tobias Barreto. (Cf. PAIM, Antonio. Op. cit.).

O povo brasileiro é o resultado do cruzamento de três raças – a branca, a negra e a americana.

O elemento português, o africano e o indígena são portanto as fontes donde emanou o que principalmente se pode chamar – o brasileiro puro.

Descendendo de três raças, participamos, infalivelmente, de alguns dos usos e costumes peculiares a cada uma delas. Estudemos em primeiro lugar as crenças do nosso selvagem, depois busquemos saber também as das duas outras raças, para podermos então acentuar quais as crenças fetichistas, superstições e lendas do povo do norte do Brasil, o que constitui o objetivo deste estudo.⁹⁴

As semelhanças do discurso e dos objetivos do estudo de Freitas com o ideário de Sílvio Romero são nítidas e exemplificam o teor dos trabalhos de outros folcloristas contemporâneos ao crítico sergipano.

No interior de um debate a respeito dos procedimentos de coleta e análise do folclore nortista, seu estudo científico e suas relações com a nacionalidade, torna-se evidente a abertura de uma nova possibilidade de afirmação da identidade literária.

Além do poeta Juvenal Galeno, como vimos, diversos romancistas da época, como Taunay, José de Alencar, Franklin Távora, Bernardo Guimarães, Inglês de Souza, José do Patrocínio e outros, contribuem para os debates por meio da produção ficcional. Nela, abordam o mestiço, suas expressões e os costumes populares dos sertões e arrabaldes das províncias, na maioria dos casos, situadas no Norte do país.

Franklin Távora é o principal escritor a sistematizar o debate na prosa de ficção, ao engajar-se na proposta de aplicar as idéias do movimento folclorista do Norte à maior parte de sua produção literária. Além de participar daquele movimento como crítico, nas *Cartas a Cincinato* (1871-1872) e em periódicos como a *Ilustração Brasileira* (1876-1878) e a *Revista Brasileira* (1879-1881), o romancista é o idealizador do projeto literário denominado de *Literatura do Norte*, que dá ao público cinco romances dirigidos por um programa nitidamente vinculado ao debate dos primeiros folcloristas. Este projeto é publicado em 1876, no prefácio ao primeiro romance da série, *O Cabeleira*.

Como se viu, a década de 70 representa um período importante de transformação nas idéias filosóficas e culturais, no Brasil do século XIX. Nitidamente

⁹⁴ FREITAS, João Alfredo de. “Lendas e superstições do Norte do Brasil”. In: *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, p. 331.

afetadas pelo antagonismo ideológico erigido a partir da filosofia positiva, marcam o pensamento da época com o tom da denúncia e da reforma, prezadas pelos intelectuais liberais que maciçamente aderiram ao novo ideário. O florescimento de periódicos satíricos, como *O Mequetrefe*, *O Fígaro* e a *Revista Ilustrada*, libelos contra a escravidão, a igreja católica e o regime monárquico⁹⁵, evidencia a efervescência também política que se impunha ao *status quo*, ilustrada por caricaturas debochadas e irreverentes contra autoridades públicas e fatos sociais. Nesse sentido, abre-se também para o teatro⁹⁶ e, especialmente, para a prosa de ficção, um espaço crítico maior e mais determinante na literatura, o que caracteriza as respectivas produções dos anos 70 por um tipo de realismo mais ligado aos preceitos de “ordem e progresso”, do determinismo e da evolução social. Trata-se, portanto, de uma espécie de naturalismo ainda diferente do que seria sistematizado por Emile Zola, o qual transfere o método experimental da medicina para o romance⁹⁷. Nesse contexto, as pesquisas folclóricas entram como coadjuvantes. Aproveitadas nas narrativas que rejeitam os valores deturpados pelo sistema econômico e cultural das capitais e se voltam para os sertões e arrabaldes das províncias, a cultura popular serve como um dos componentes da observação perscrutadora da realidade, com uma dupla vantagem. O escritor se vale, simultaneamente, dos diversos estudos etnográficos do período como fonte científica e

⁹⁵ MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluizio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris - Brasil; Brasília: INL, 1988, p. 104.

⁹⁶ Pode-se dizer que o teatro, gênero que contempla a comédia como possibilidade de mostrar aspectos “baixos” da vida social, já suscitava discussões desse tipo antes da década de 70, tendo de lidar com a censura dos Conservatórios Dramáticos e a ação policial. Mas, fica evidente que no período ao qual nos referimos, os julgamentos de muitos censores influenciados pelas idéias positivistas são condescendentes com réplicas de teor liberal, em oposição aos que ainda defendem ideais conservadores. Considerando este contexto, Vanessa Cristina Monteiro mostra em que medida os intelectuais voltados para as “novas idéias” opuseram-se ao veto da montagem da polêmica peça portuguesa *Os Lazaristas*, em 1875. Ver: MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os Lazaristas*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2006.

⁹⁷ A partir da década de 80 do XIX, o pensamento de Emile Zola, sobretudo com “O romance experimental” (1880), torna-se mais influente no Brasil (Cf. ROMERO, S. *O Naturalismo em litteratura*, op. cit.). Numa estrita aproximação entre literatura e ciência, o autor francês, que por sua vez fora assumidamente influenciado por Taine, sugere ao romancista que desempenhe o papel de pesquisador da realidade e faça da sua obra um laboratório do comportamento humano. Para tanto, deve transformar a **observação** em **experiência** e demonstrar as causas dos fenômenos sociais conforme as variações das circunstâncias determinantes, à revelia dos códigos morais de conduta. Como “experimentador”, portanto, o romancista assume o papel de “juiz” das paixões humanas, na medida em que faz variarem as condições sob as quais o homem sente e age. (Cf. ZOLA, Emile. *O Romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982).

do pincel capaz de captar todo o pitoresco que está distante dos centros urbanos. Os personagens e os costumes retratados nesses recantos, portanto, aparecem objetivamente ligados à natureza brasileira, que neste momento é o principal assunto de botânicos, médicos, etnólogos e toda ordem de cientistas. Com isso, além de fitarem a natureza tropical sob novo prisma, os romancistas conseguem ainda provocar o efeito de “recuperação” das tradições esquecidas ou perdidas na febre pelos hábitos franceses, desenvolvendo um novo tema nacionalista para a literatura.

A iniciativa de Távora, ao compor uma série de romances sobre o Norte e a cultura popular, responde às novas expectativas nacionalistas por meio deste naturalismo dos anos 70, que se mantém vivo até a década de 90, em obras como *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo e os *Contos amazônicos* (1893) de Inglês de Souza. Também provém dessa estética o que o autor chamou de “ficção étnica”⁹⁸, quando comentou as *Cenas populares* (1871) de Juvenal Galeno e produziu as “Lendas e tradições populares do norte” (1877) para o periódico *Ilustração Brasileira*. A designação também pode ser aplicada aos *Perfis sertanejos* (1897), de João Carvalho, como um tipo de prosa que apresenta quadros descritivos de costumes populares nortistas, remontando aspectos do passado e comumente ligados às memórias da infância do autor-narrador.

Com efeito de longo prazo, a execução do projeto literário da *Literatura do Norte* pode ter sido o ponto de partida para a construção *a posteriori* de uma idéia de literatura “regional”, bem como para as variadas tentativas de se classificar Franklin Távora como um “precursor” do regionalismo. Pelo menos do ponto de vista literário, o enfoque sobre o Norte tinha como maior preocupação encontrar um novo *topos* que viabilizasse o distanciamento geográfico da metrópole e a adequação às idealizações nacionalistas. Longe de ser “regionalista”, essa busca empenhou-se em um movimento de pretensões abrangentes e dimensões nacionais. O tom de rivalidade com o Sul residia no incômodo com a visibilidade que a Corte garantia aos

⁹⁸ TÁVORA, Franklin. “Escretores do Norte do Brasil – O Sr. Juvenal Galeno”. *A Semana*, Rio de Janeiro, novembro de 1887, p. 371.

intelectuais ali radicados e na oposição política do Norte, inconformada com o protecionismo oficial dedicado à economia cafeeira⁹⁹.

As noções de “regionalismo” literário e cultural, discutidas nesse período, conceberam, ao longo do tempo, a construção de uma aparência de brasilidade exótica e mais saliente no Norte, estendida por mais de um século a muitas obras nacionais de caráter também histórico e sociológico.

No capítulo seguinte, veremos de que maneira o discurso científico da crítica e a eleição do folclore nortista como tópica da nacionalidade na literatura adentraram o projeto literário do romancista Franklin Távora e geraram divergências entre as suas idéias e as de José de Alencar para a composição do romance brasileiro.

⁹⁹ A produção açucareira do Norte encontrava-se em franco declínio e reivindicava maior apoio do Império, que se voltava exclusivamente para a rentável produção sulista de café. (Cf. MELLO, Evaldo Cabral de. Op. cit., p. 22).

CAPÍTULO SEGUNDO.

FRANKLIN TÁVORA NO CENÁRIO LITERÁRIO DA CORTE IMPERIAL

I. NOTÍCIA BIOGRÁFICA DE FRANKLIN TÁVORA: O PROJETO LITERÁRIO NA TRAJETÓRIA INTELECTUAL¹

Instalado com a família na cidade pernambucana de Goiana, desde os cinco anos de idade, é nela que o cearense Franklin Távora (1842-1888) estuda as primeiras letras e mais tarde se prepara para o exame de ingresso na Faculdade de Direito do Recife, por meio do ensino particular, à época, oferecido por professores de colégios oficiais em suas próprias casas. Na Faculdade, forma-se bacharel em 1863 e convive com Tobias Barreto e Sílvio Romero, compartilhando das idéias filosóficas da *Escola de Recife*. Na capital pernambucana, vive a primeira fase da sua carreira literária, até 1874.

Nesta etapa, colabora para o *Jornal do Recife* na função de revisor de provas, assim como para os periódicos acadêmicos *Onze de Agosto* e *Ateneu Pernambucano*. Assume a função de diretor geral da Instrução Pública (1867), ocasião em que luta pela liberdade de ensino, defendendo com afinco o método que o favorecera nas primeiras letras: a educação particular. No início da década de 70, ainda em Pernambuco, funda com Tobias Barreto o jornal *O Americano* (1870-1871), de balizas positivistas². Segundo Clóvis Beviláqua, este periódico e seus participantes, ao

¹ Dados recolhidos em: AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997; LIMA, Israel Souza. *Biobibliografia dos Patronos – Francisco Otaviano de Almeida Rosa e Franklin Távora*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. Muitas informações a respeito de Franklin Távora, apresentadas aqui, foram complementadas por pesquisa individual em diversas fontes primárias.

² *O Americano* é fundado no ciclo comtiano da *Escola de Recife*. Por esse motivo, por exemplo, a primeira parte do estudo “Questão do poder moderador”, de Tobias Barreto, publicada em 1871 no periódico, tem teor diferente da continuidade que recebeu depois, na década de 80. No início do estudo, Barreto cita Comte e faz referências à sociologia, o que depois de 1875, quando a metafísica é

lado de outros noticiários de teor cientificista, marcam a entrada e atuação da nova crítica que acompanha Sílvio Romero, que por sua vez teria estendido “afoitamente e incansavelmente” a arrancada positivista de Tobias Barreto nos jornais *Regeneração* (1868) e *Correio Pernambucano* (1869). Franklin Távora estaria entre os parceiros das novas idéias do início dos anos 70:

Em breve, porem, apareceram os companheiros e, todos reunidos, contribuíram vigorosamente para avolumar-se a corrente, que começara á trabalhar as intelligencias sadias do imperio sul-americano. Entre os periodicos de então pode-se ainda hoje observar o sulco luminoso que vinha descrevendo, em sua marcha, a nova orientação do pensamento. Basta que sejam lembrados a – *Crença* (1870), o *Americano* (1871), o *Movimento* (1872) o *Trabalho* (1873), onde se exerciam pennas como as de Souza Pinto, Franklin Tavora, Celso de Magalhães, Rangel de S. Paio, Lagos Junior etc., onde os ultimos progressos da sciencia encontravam sempre uma repercussão vibrante, entusiastica.³

Além de entrar para a lista dos novos intelectuais destacados por Beviláqua, Távora ainda protagoniza duas grandes polêmicas: a “Questão Religiosa” (1872), veiculada no jornal recifense *A Verdade*, do qual fora redator-chefe, e as *Cartas a Cincinato* (1871-1872)⁴, saídas no periódico fluminense *Questões do Dia* e depois publicadas em volume (1872) pelo livreiro-editor J. W. de Medeiros. A primeira, de caráter essencialmente político, tratou de um intenso embate entre a maçonaria e a igreja católica, representada pelos interesses ultramontanos de D. Vital, que quando

retomada nos estudos filosóficos, é revisto e questionado. Entre 1870 e 1871, Franklin Távora compartilha das idéias divulgadas n’ *O Americano* e é chamado pelo seu contemporâneo Clóvis Beviláqua de “livre-pensador”. (Cf. BEVILÁQUA, Clóvis. *História da Faculdade de Direito do Recife*, op. cit., p. 361).

³ BEVILÁQUA, Clóvis. *Philosophia Positiva no Brazil*, op. cit., p. 46.

⁴ Nas *Conferências do Cassino* (1871), Adolfo Coelho defende posição muito semelhante a de Franklin Távora, com *A questão do ensino*. Além de também criticar a falida ação educadora do Estado e apelar para a iniciativa privada, propõe o afastamento oficial da Igreja e da educação escolar. (Cf. SODRÉ, N. W., op. cit., p. 77). Além disso, José Veríssimo destaca o fato de haver semelhanças entre as *Cartas a Cincinato* (1871-1872) e a carta *Bom senso e bom gosto* (1865), de Antero de Quental. Nesta, o protagonista da *Questão Coimbrã* replica o ataque de Antônio de Castilho sobre as novidades da escola de Coimbra e também investe contra os “superados” métodos românticos de produção literária do seu detrator. Veríssimo se refere a ambas de forma depreciativa: “Sem embargo de endereçadas ao irmão de Antônio de Castilho, o seródio árcade contra quem se tinha revoltado não havia muito a mocidade literária portuguesa, as *Cartas a Cincinato* eram acaso repercussão do famoso e ridículo motim literário do *Bom senso e bom gosto*. Não tiveram, porém, o eco da célebre carta deste título de Antero de Quental a aquele, nem motivaram senão as respostas malignas e ainda ferinas do seu equívoco destinatário.” (VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*, op. cit., p. 269).

chega do Sul à província, em 1872, é nomeado bispo de Olinda e propõe reformas ortodoxas na estrutura da diocese, com intolerância à resistência. A maçonaria pernambucana – dentre seus principais representantes, Franklin Távora e Aprígio Guimarães –, desde então, passa a remeter cartas críticas contra o bispo, o catolicismo e as ligações privilegiadas entre a igreja e o Estado, n' *A Verdade*. A segunda polêmica, que adiante será pormenorizada, cuidou de vituperar o célebre romancista José de Alencar, a essa altura escritor de fama reconhecida. Instigada pelo escritor português José Feliciano de Castilho, a controvérsia incide especialmente sobre os romances *Iracema* (1865) e *O Gaúcho* (1870).

Até esse momento, o autor havia publicado: *Um Mistério de Família* (drama, 1861), *A Trindade Maldita – Contos do Botequim* (contos, *Diário de Pernambuco*, 1862), *Os Índios do Jaguaribe* (folhetim, *Diário de Pernambuco*, 1863/ romance, Tipografia do Jornal do Recife, 1870), *A Casa de palha* (folhetim, *Jornal do Recife*, 1866), *Um Casamento no arrabalde* (romance, Recife, 1869) e *Três lágrimas* (drama, 1870).

No final de 1874, muda-se para o Rio de Janeiro e é nomeado oficial de gabinete da Secretaria do Império. Instalado na Corte, ali publica *O Cabeleira* (1876), primeiro romance de uma série que ele define, no prefácio, como *Literatura do Norte*. A partir desta obra, enceta uma seqüência de produções literárias voltadas para o folclore nortista, ligadas ao projeto exposto no prefácio, que vão sendo anunciadas ao longo das publicações, em prefácios, artigos e cartas pessoais: “Lendas e tradições populares do norte” (contos, *Ilustração Brasileira*, 1877), *O Matuto* (romance, 1878), *O Sacrifício* (folhetim, *Revista Brasileira*, 1879), *Lourenço* (folhetim/ romance, *Revista Brasileira*/ Tipografia Nacional, 1881) e *Um Casamento no arrabalde* (romance, 2ª edição pela Tipografia Nacional, integrada à *Literatura do Norte* em 1881).

Em 1877, junto a um grupo de intelectuais, dentre os quais constavam Machado de Assis, Joaquim Serra e Visconde de Taunay, Franklin Távora participa da fundação da Associação dos Homens de Letras do Brasil, anunciada em artigo publicado na *Ilustração Brasileira*, por ocasião da morte de José de Alencar. A notícia esclarece que a origem da agremiação deu-se em homenagem à perda do literato:

Hontem, no cemiterio de S. Francisco Xavier, ao dar-se á sepultura o cadaver de José de Alencar, o sr. Conselheiro Octaviano, lamentando, em conversação com alguns outros homens de letras, a falta de uma associação que lhes servisse de nexo, idéa que preocupava tambem o espirito do illustrado finado nestes ultimos annos, propoz-lhes que alli mesmo, á beira daquella sepultura e como homenagem a José de Alencar, se obrigassem a regularisar no mais breve prazo a referida associação, dando-a logo como fundada.⁵

Devido à ocasião fúnebre, Távora deixa em segundo plano a rixa instaurada há seis anos com Alencar, na correspondência pública do jornal *Questões do Dia*. Menos de uma década depois, em 1884, em carta a José Veríssimo, o autor lamenta o fracasso da agremiação:

Pergunta-me pela Associação dos homens de letras?
Morreu. *Mortuus est pintus in casca*. Hostilizada cruelmente na Côrte, mal recebida nas provincias, como poderia subsistir? Pareceu-me, quando tive a idéa que poderia fazer qualquer coisa no interesse dos livros; enganei-me a olhos vistos.
Além destes elementos contrarios, no proprio seio da associação daria outros que a minaram. Enfim... deixei isto de mão, inteiramente descredo da vida collectiva, pelo que toca as letras, no Brazil.⁶

Entre 1879 e 1881, o autor dirige a segunda fase da *Revista Brasileira*⁷, na qual não mede esforços para incentivar a publicação de estudos etnográficos e crítica literária de cunho naturalista⁸. Neste intervalo, as páginas do periódico trazem estudos

⁵ Cf. “Associação dos Homens de Letras do Brasil”, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1877.

⁶ Cf. Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1884. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

⁷ A primeira fase (1857-1861) fora dirigida por Cândido Batista de Oliveira e a terceira (1895-1898) é retomada por José Veríssimo. Cf. SODRÉ, Nélson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, ps. 244 e 267.

⁸ Segundo Antonio Candido, a “nova geração” de intelectuais (aqui chamada de “naturalista” e comentada no capítulo anterior), que teria sucedido a crítica literária romântica, fundamentada *a priori* pelo discurso de caráter comparativo e antológico ou em cursos de literatura elaborados à luz de métodos dos manuais de retórica e poética ainda presentes no período, iniciou-se na *Escola de Recife*, representada, sobretudo, por Sílvio Romero: “[...] é sobretudo nos filósofos e homens de ciência (positivistas e materialistas, no começo; evolucionistas, em seguida) que devemos buscar os princípios com que [Sílvio Romero] fundamentou a sua crítica. [...] Graças à divulgação das novas idéias sobre filosofia e literatura, formou-se no Brasil, no decênio de Setenta, uma geração de tendências eminentemente críticas, animada do desejo de esquadrihar a cultura nacional e dar-lhe orientação diversa. Um verdadeiro *modernismo*, como o apelidou José Veríssimo, cujo foco principal foi a capital de Pernambuco” (p.32). Candido acrescenta que, ao lado de Romero, houve outros inspiradores da filosofia e ciência contemporânea na “nova crítica”, inclusive intelectuais do Ceará: “O positivismo [...]

como os de Sílvio Romero sobre “A Poesia Popular do Brasil” (1879), “A Prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro” (1879) e a “Introdução à história da literatura brasileira” (1881), o “Perfil Literário” (1881) de José de Alencar, por Araripe Júnior, e o importante texto de Urbano Duarte sobre “O Naturalismo” (1880) na produção literária. Neste artigo, especialmente, estão traçadas as tendências do novo realismo que se impõe naquele momento:

O espirito scientifico do seculo fecundará a intelligencia dos homens de letras, e dessa benefica hematose provirá a litteratura *naturalista*, o reino da *verdade escripta*, o estudo racional, veridico, e sobretudo *inteiro*, do homem e da sociedade, com a explicação das causas e dos effeitos. É isto o que entendemos por *naturalismo na arte*. Um livro será um livro. Não mais confundir-se-á o trigo com o joio, e para se fazer uma obra será preciso mais alguma cousa que penna, papel, tinta e urna ou mesmo *nenhuma* idéa. Diminuirá a quantidade, mas em proveito da qualidade.⁹

Duarte prenuncia uma literatura em que o escritor produzirá menos em proveito do tempo destinado à observação, à “explicação das causas e dos efeitos” e à apuração dos sentidos para uma interpretação harmoniosa da realidade. Os gêneros privilegiados por este naturalismo seriam, por excelência, o teatro e o romance, uma vez que a poesia é colocada à parte como produção que “viverá sempre independente dos progressos da ciência”¹⁰.

Em 1881, também vêm a lume relevantes pesquisas etnográficas sobre os índios brasileiros, como o artigo “Lendas, crenças e superstições”, de João Barboza Rodrigues, “A Religião dos tupi-guaranis”, de José Veríssimo e outras publicações similares, que incursionam também pela lingüística e antropologia. Dados epistolares

se divulgou a partir de 1868 com um artigo de Tobias Barreto no jornal *Regeneração*; em seguida com os de Sílvio, Sousa Pinto, Franklin Távora, Celso de Magalhães, Lages Júnior, Rangel de S. Paio etc., nos periódicos: *A Crença* (1870), *Americano* e *Movimento* (1872), *Trabalho* (1873). Jerônimo Muniz foi dos primeiros a divulgar Spencer no Brasil, pela sua ‘Palestra Científica’. O movimento do Ceará começa em 1873 com o jornal *Fraternidade* e as conferências da ‘Escola Popular’, aquele e estas orientadas pelo grupo conhecido como *Academia Francesa*, interessado em filosofia e crítica: Rocha Lima, França Leite, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Pompeu Filho, João Lopes etc. A esse tempo, ‘o ideal moderno foi se infiltrando’ em São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul, Maranhão”. (Cf. CANDIDO, Antonio. *O Método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988, pp. 33-34).

⁹ DUARTE, Urbano. “O naturalismo”. *Revista Brasileira*, tomo V, Rio de Janeiro, 1880, p. 28.

¹⁰ Idem, p. 30.

indicam que o aparecimento da *Revista Brasileira*, nessa configuração, deve-se muito aos conselhos do colega Rangel de S. Paio, no ano precedente:

Não pare com suas publicações, que a *litteratura do norte* não acabe no *Matuto*.
Prosiga, complete sua obra e se elevará aqui á posição a que tem jus.
Busque um logar na imprensa, e uma vez n'ella trate de dirigit-a convenientemente.
D'ahi dê golpe mortal no systema anodino do “Recebemos e agradecemos”.
Quem achou-se com forças para o longo remigio afim de fitar de perto o sol de nossa litteratura, nas *Cartas a Cincinato*, não temerá de occupar-se de nenhum outro escriptor que appareça.
E a seu exemplo todos os jornaes abrirão uma columna ás noticias bibliographicas e as lettras sendo presadas animar-se-hão, desenvolver-se-hão.
[...]
E o que acontecerá quando um jornal regularmente analysar com criterio, e de accordo com os processos que Taine poz em voga, os trabalhos que se offerecerem ao seu exame.¹¹

A confirmação deste fato aparece na carta-resposta, que leva em consideração o incentivo à criação de um periódico com nova proposta crítica e com espaço reservado à divulgação de romances:

Quer, porém, que lhe diga uma verdade? A sua carta veio dar-me novas forças. Se não fora ella, talvez não me mettesse a fundar com outros a *Revista Brasileira*; certamente não escreveria o *Sacrificio*, romance que me vae saindo da penna aos dois capitulos de quinze em quinze dias.¹²

O periódico representa o principal canal de veiculação da produção literária de Franklin Távora e das idéias associadas ao projeto de nacionalizar a literatura por meio dos elementos culturais do Norte. Com a finalidade de mobilizar adeptos para a sua missão, o autor encarrega-se de arrecadar textos afins para publicação na *Revista*. Além de romances da *Literatura do Norte*, outros escritos literários semelhantes têm entrada no periódico, como o folhetim *Um Estudo de Temperamento*¹³, do folclorista

¹¹ PAIO, Rangel de S. “Appendice” (julho de 1878). In: *Um Casamento no arrabalde: historia do tempo em estylo de casa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, pp. 87-88.

¹² TÁVORA, Franklin. “Appendice” (outubro de 1879). In: *Um Casamento no arrabalde...*, op. cit., p. 95.

¹³ *Um Estudo de temperamento* (1881) permaneceu inacabado e é considerado, por Brito Broca, possivelmente a primeira manifestação literária naturalista, no Brasil. Embora ainda muito ligado à estética romântica, Celso de Magalhães teria desenvolvido personagens como Estácio, homem interessado caricaturalmente pela “cultura científica” e pelo exame do temperamento da personagem

maranhense Celso de Magalhães, e a poesia do pernambucano Francisco Altino de Araújo, divulgado como “um poeta do norte” e recomendado por Sílvio Romero na “Carta ao Dr. Franklin Távora”, anexa aos poemas. Nesta carta, Romero reconhece em Távora um leitor interessado pelo estudo dos poetas do Norte:

Sei que V. prepara, ha muito, uns estudos criticos sobre os principaes poetas do norte, esses esplendidos lyristas que são a glória da poesia brasileira... Louvo muito o seu intento e sinto não o poder ajudar, ministrando-lhe documentos para as suas analyses. O pouco que possuo de poesias ineditas do norte acha-se perdido em meio dos meus papeis e falta-me lazer para dar-lhes busca. Recebi, porém, não ha muito, um bello volumesinho inedito de Pernambuco. São poesias de um parente meu, o Sr. Francisco Altino de Araujo. Eu não lh’as venho elogiar; apresento-lhe o poeta e nada mais. Altino de Araujo trabalhou no jornalismo academico do Recife, desde 1870, até 1876, publicando, ora poesias, ora estudos criticos de valor, no sentir de seus collegas. Não posso nem devo dizer nada a respeito de seu merecimento. Ouso, porém, acreditar que as poesias abaixo transcriptas não lhe hão de desgostar.

[...]

Creio que o que fica ahi transcripto é sufficiente para lhe dar a conhecer a natureza do talento poetico do Dr. Altino de Araujo. É um idealista romantico, mas de um lyrisimo suave e límpido, que me agrada.

Entrego-o ao seu juizo.¹⁴

Na recomendação, fica sugerido que parte do mérito do poeta está no seu envolvimento com o pensamento crítico da *Escola de Recife* e da geração de 70. Isso compensaria uma poesia característica de um “idealista romântico”¹⁵, então lido com benevolência pelo principal combatente desta estética. Nota-se que Távora é destacado por Sílvio Romero como privilegiado juiz de um material poético que poderia servir de fonte para um projeto crítico sobre os escritores do Norte, em anunciado andamento.

Um importante interlocutor e aliado de Franklin Távora nas discussões sobre a literatura nacional é também o admirado colega José Veríssimo, para quem o romancista anuncia o propósito da *Revista*:

feminina Maria. (Cf. BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, pp. 49-52).

¹⁴ ROMERO, Sílvio. “Carta ao Dr. Franklin Távora”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1881, p. 457.

¹⁵ Na conclusão da carta, Romero se refere ao poeta Francisco Altino de Araújo desta forma (idem, p. 471).

Pouco a pouco a mentalidade do Norte vai ganhando, no primeiro plano das nossas letras, o lugar conspícuo que de há muito lhe pertence.

Espero que sempre que lhe for possível venha illustrar com seus trabalhos que se caracterizam por uma feição local e nacional de inaprehensível colorido as paginas da Revista Brasileira, publicação que si ainda não representa, ao menos se propõe representar a litteratura brasileira, independente e quanto possível, vivaz.¹⁶

A segunda fase da *Revista Brasileira* dura três anos. No início de 1882, desgostoso, Távora comenta com o mesmo destinatário o encerramento do periódico, para o qual tanto se dedicou:

A Revista já se não publica. Desde setembro do anno p. findo tinha-me eu retirado da respectiva redação, realmente pezaroso de deixar em mãos pouco zelosas esse ente que eu ajudara com os extremos de que sou capaz, a dar os primeiros passos na escabroza estrada das letras. Desgostei-me por uma perfidia e retirei-me.

Não costumo dar muita importancia aos meus serviços, que na realidade, muito pouco devem valer. Mas quem conhece a Revista pode analisar quanto trabalhei sem faltar ás minhas occupações na Secretaria do Império, no Instituto Historico e em outras cousas litterarias, pela aquisição da nomeada que a Revista chegou a ter dentro de pouco tempo do seu apparecimento.

Eu previa que ella havia de durar pouco depois do meu afastamento. Não ha nisto orgulho nem vaidade, ha consciencia do trabalho. Eu escrevia artigos de critica, lia tudo quanto se enviava para noticia nas Diversas publicações, escrevia cartas, pedindo artigos, aos moços de talento do paiz, escrevia romances, enfim...

Para que ir adiante? Desculpe-me este desabafo e nem a mais ligeira sombra de exaltação propria seja em palavras que o descontentamento, a descrença, o enjôo me arrancam do intimo da alma.¹⁷

Pouco antes de abandonar a *Revista* por razões desconhecidas e assistir à sua interrupção, Franklin Távora é admitido, em 1880, como sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde permanece até o fim da vida. Na *Nueva Revista de Buenos Aires*, dirigida por Vicente Quesada, publica trechos do livro *O Norte*, trabalho antes comentado por Sívio Romero na “Carta ao Dr. Franklin Távora” (1881) e também comunicado por Távora no prefácio “Ao Leitor”, da segunda edição do romance *Um Casamento no arrabalde* (1881):

¹⁶ Cf. Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1881. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

¹⁷ Cf. Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1882. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

Na obra que destino á explanação do thema repellido, por immoral, revolucionario, inepto ou de mera propaganda pessoal, hei de fazer ainda applicação d'aquelle termo que a respeito de certos poetas, romancistas, criticos e escriptores de cá, ainda diz pouco. A obra a que alludo, intitula-se – *O Norte*, e será dividida em tres partes ou tomos: I – *Litteratura*; II – *Historia*; III – *Politica*. Será uma obra de generalisação, de exame, e, se o quizerem, de polemica. Vai entrar já em composição typographica para que responda sem tardança ás perguntas de alguns impacientes a quem a minha *Litteratura do Norte* parece ir tirando o somno.¹⁸

Nunca publicada em volume, esta obra crítica ganha continuidade nas páginas do periódico fluminense *A Semana*, em 1887. Sob o título de “Escritores do Norte do Brasil”, compõe-se de ensaios críticos sobre uma seleta de autores nortistas, que por meio de sua literatura pintam costumes e cor local das províncias natais. Gonçalves Dias, Joaquim Serra e Juvenal Galeno são alguns exemplos de escritores contemplados. A atuação de Franklin Távora como crítico, que também assinou seções periódicas como o “Boletim Bibliográfico” da *Ilustração Brasileira* (1876-1878) e as “Notas Bibliográficas” da *Revista Brasileira* (1879-1881), vale dizer, é uma faceta positivamente registrada na grande maioria das histórias literárias brasileiras, desde Veríssimo, que destaca o merecimento do autor neste sentido, embora não o aclame como romancista.

Até o termo de seu percurso intelectual no Rio de Janeiro, Távora persiste na missão de propagar a necessidade da incorporação dos elementos da cultura popular do Norte na literatura nacional, bem como de divulgar a produção etnográfica e literária da região onde se criou e se formou. Ao longo deste estudo, veremos que o projeto do autor, para além dos fundamentos científicos e sociológicos desenvolvidos na aproximação entre Norte e nação, será afetado pela busca de reconhecimento e de popularidade junto ao público leitor. É nesse ponto que José de Alencar entra na história, como exemplo de romancista a ser superado.

¹⁸ TÁVORA, Franklin. “Ao Leitor” (outubro de 1881). In: *Um Casamento no arrabalde: historia do tempo em estylo de casa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, p. VIII.

II. FOLCLORE E NACIONALIDADE NO ROMANCE: O PROJETO LITERÁRIO DE FRANKLIN TÁVORA E O EMBATE COM JOSÉ DE ALENCAR

Nas histórias literárias, o romancista Franklin Távora é tradicionalmente retratado como um coadjuvante no cenário das produções nacionais. Celebrizado como adversário literário de José de Alencar, sobretudo pelas críticas registradas nas *Cartas a Cincinato*, o autor de *O Cabeleira* investe duramente contra o literato que à época conquistou sucesso e profissionalização dignos de poucos escritores do Norte atuantes na capital do Império.

Por meio de uma crítica literária apoiada no cientificismo e nos estudos de folclore¹⁹ da década de 70, as *Cartas* de Távora abrem caminho para a sua projeção, pouco antes de radicar-se na Corte, em 1874. A correspondência travada com José Feliciano de Castilho, sob a alcunha de *Semprônio*, provoca alarde a ponto de sair em volume, no ano seguinte do início das publicações em periódico, e influencia opiniões especializadas sobre a obra de Alencar, como as de Araripe Júnior.

Sob a direção de Castilho, o jornal *Questões do Dia*, favorável às determinações imperiais, aparece em 1871, com a finalidade de detratar o José de Alencar político e sua posição contrária ao projeto da lei do ventre livre²⁰. A polêmica toma dimensões

¹⁹ V. Informações detalhadas no Capítulo Primeiro. Para tomarmos um exemplo da época, em *A Poesia Popular do Brasil* (1879, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro), Sílvia Romero aponta as tendências positivistas na literatura e trabalhos sobre folclore e filosofia, a partir da década de 70: “Quando assinalo o ano de 1870, como fechando o ciclo da romântica brasileira, não quero dizer que ela tenha então falecido de todo; é que depois daquele ano começou a desenvolver-se entre nós a reação anti-sentimental e as tendências científicas principiaram a predominar, ainda que fracamente, na literatura do país. (...). É um fato para ser notado o da aparição dos nossos primeiros trabalhos científicos de 1870 para cá. Celso de Magalhães publica em 1873 os seus importantes artigos sobre a *Poesia Popular Brasileira*; Pereria Barreto, o primeiro volume das *Três Filosofias* em 1874 e o segundo em 1877; Couto de Magalhães, *A Região e Raças Selvagens do Brasil* em 1874 e o *Selvagem* em 1876; Araújo Ribeiro, o *Fim da Criação* em 1874; Tobias Barreto, os *Ensaio de Filosofia e Crítica* em 1875; Guedes Cabral *As Funções do Cérebro* em 1876; Barbosa Rodrigues e Batista Caetano, os *Ensaio de Ciência* no mesmo ano; Miguel Lemos, os *Pequenos Ensaio Positivistas* em 1877. Inauguram-se então os cursos científicos do Museu e começam a aparecer os seus Arquivos e os Anais da Biblioteca Nacional”. (ROMERO, Sílvia. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes / Governo do Estado de Sergipe, 1977, pp. 55-56).

²⁰ Cf. SILVA, Hebe Cristina da Silva. Op. cit.

literárias quando Franklin Távora começa a enviar, de Recife, tenazes cartas críticas²¹ contra os romances *Iracema* (1865) e *O Gaúcho* (1870) ao editor do jornal, tratado por “Cincinato”. As principais objeções de *Semprônio*, expostas por meio de ataques agressivos e inconformados com o sucesso editorial e a positiva recepção crítica do autor d’ *O Guarani*, incidem especialmente sobre os métodos de criação literária empregados por José de Alencar no quinhão da obra dedicado ao folclore.

Influenciado pelas idéias de observação científica da natureza e dos costumes populares, Távora condena uma suposta displicência do conterrâneo no retrato de cenários naturais, língua e personagens regionais. Acusa-o de apresentar descrições debilitadas pela imaginação e de ignorar as referências lingüísticas e literárias que o precederam. A propósito de *Iracema*, protesta:

“O conhecimento da língua indígena é o melhor criterio para a nacionalidade da litteratura,” diz-nos elle na sua carta final. Ora, como ha de conhecer essa lingua quem não penetrou nas tribus, quem não se achou em contacto com o povo, quem a não estudou nos tempos primevos, porque era impossivel fazel-o, nem mesmo nos tempos actuaes em que já o verdadeiro character indigena decahiu e se corrompeu? Ha de forçosamente estudal-a nas obras e dictionarios que nos deixaram os nossos predecessores. Pois bem: elle acha que “de quantas producções se publicaram sobre o thema indigena, nenhuma realisava a poesia nacional;” e quanto aos dictionarios é o primeiro a tachal-os de “imperfeitos e espúrios.” Ao proprio G. Dias nega o condão de realisador da poesia americana. Diga-nos quem puder e quizer: onde foi J. de Alencar buscar esse molde de poesia selvagem, fóra dos dictionarios, que “são espurios,” fóra das producções publicadas, que “não a realisam,” fóra dos modelos dos mestres que “só exprimem idéas proprias do homem civilisado, e que não é verossimil tivesse no estado de natureza?” No seu gabinete de improvisador.²²

Nesse excerto das *Cartas a Cincinato*, é possível notar pelo menos dois juízos caros à influência positivista sobre o método crítico. O primeiro deles é o de que “o verdadeiro caráter indígena”, ou os costumes primitivos dos índios, estariam superados pelo desenvolvimento da civilização e irrecuperáveis, restando aos estudos arqueológicos o resgate e valorização de sua cultura. O segundo é o de reconhecer

²¹ As primeiras oito cartas de *Semprônio* são sobre *O Gaúcho*, publicadas no periódico *Questões do Dia* entre 14/09/1871 e 15/10/1871. Sobre *Iracema*, são doze cartas, publicadas entre 13/12/1871 e 15/02/1872.

²² TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos de Semprônio sobre o Gaúcho e a Iracema*, obras de Sênio [J. de Alencar], 2.^a edição, com extratos de cartas de Cincinato e notas do autor. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872, p. 153.

estudos lingüísticos e etnográficos como fontes indispensáveis para a produção literária interessada na pintura “realista” do índio. As críticas sobre os dois romances alencarinos que foram alvos das *Cartas*, são desenvolvidas predominantemente a partir destes princípios. Por esse motivo, como atesta Mirhiane Mendes de Abreu, a última narrativa indianista de Alencar, *Ubirajara* (1874), oferece destaque maior às notas de rodapé, no intuito de dar relevo ao trabalho de observação e pesquisa histórica do autor²³.

Semprônio também refuta a concepção de que o talento criador estaria necessariamente associado à “improvisação” literária. Nesse sentido, censura o uso deliberado de vocábulos e expressões lingüísticas, supostamente praticado por Alencar nos dois romances criticados, queixando-se de o autor ter ignorado as pesquisas e registros da língua indígena e de dialetos regionais que o antecederam. Seu escritor ideal aproximar-se-ia mais de um *observador*, portanto, do que de um *inventor* dos costumes, cuidadoso para não atentar contra a moral, nem extrapolar a “naturalidade” do quadro social retratado:

Hoje em dia entre nós, o candidato a genio deve fazer versos escabrosos e horripilantes, comedias hybridas, discursos tumidos, anasarcos, romances loucos. O que se exige de mais peso, é certo apparente arranjo na estrutura para illudir os incautos, e poder, impune e liberrima, cabecear á vontade a idéa mais paradoxal. Os romances, repassados de sabor local, adubados do mais fino sal attico, sensatos, naturaes, moralisadores, que são uma fiel photographia da nossa sociedade, esses com que cada dia nos dota a penna habilissima de Macedo, não são da iguaria, que mais gratifica o paladar. E o Brazil tem um patriarcha e uma literatura! O que o Brazil infelizmente tem é um baixo imperio nas lettras. Isto sim.²⁴

Em geral, as recomendações de *Semprônio* procuram driblar o ideário romântico alencarino, pautando-se em um suposto “método moderno”, mas fiando-se, simultaneamente, nos conceitos clássicos de “imitação”. Em alguns momentos, a fusão dessas influências gera contradições nos argumentos críticos de Távora, o que

²³ A autora, que estuda a narrativa paralela das notas de rodapé dos romances indianistas alencarinos, aponta 75 em *Ubirajara*, “5 sobre a natureza, 44 sobre a língua e 26 sobre os costumes selvagens, a maioria com extensos comentários e interpretações do autor”. (ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-UNICAMP, 2003, p. 06).

²⁴ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinnati*, op. cit., p. 146.

transparece na irônica aproximação que o autor faz entre “versos horripilantes”, “comédias híbridas” e “romances loucos”, produções típicas dos “improvisadores”, que se desviam dos critérios tradicionais e que estariam gratificando “o paladar” dos “incautos”. A aparente rejeição de *Semprônio* à mistura dos gêneros trágico e cômico, proposta pelo teatro e pelo romance europeus significativamente a partir do início do século XIX, sugere que ele teria restrições à revisão romântica dos conceitos clássicos, há tempos proposta por escritores como Victor Hugo no prefácio a *Cromwell* (1827), e ainda com maior intensidade, depois, pela prosa ficcional de Balzac e Flaubert. O incômodo de Távora com a mescla artística do “grotesco” e do “sublime” é reforçado pelos aspectos apreciados e salientados nos romances de Macedo, nem “híbridos”, nem “loucos”, e positivamente qualificados como “sensatos, naturais e moralizadores”. Trata-se de um ideal antagônico para a prosa de ficção: admitir as transformações propostas pelo gênero sem romper completamente com a tradição e estabelecer uma oposição às regras românticas, sobretudo as que identificariam a produção de Alencar.

O “método moderno” de criação artística, descrito por Taine como técnica embasada nas ciências e depois refutada por ele como inadequada, embora não esteja explicitamente mencionada no discurso crítico de *Semprônio*, parece ser a que o influencia. Segundo a descrição taineana, este método parece propor uma releitura do conceito de *mimesis*, recomendando uma aplicação das “ciências naturais” às “ciências morais”, de forma que o artista “imite” o real, tal como o botânico capta e descreve cientificamente a vegetação natural:

O método moderno, que me esforço por seguir e que começa a introduzir-se em todas as ciências morais, consiste em considerarem-se as obras humanas, e em particular as obras de Arte, como factos e resultados de que é preciso designar os caracteres e procurar as causas; nada mais. Assim compreendida, a ciência não proscree nem perdoa; constata e explica. [...] Ela, pela sua parte, tem simpatias por todas as formas de Arte e por todas as escolas, mesmo por aquelas que parecem literalmente opostas; aceita-as como outras tantas manifestações do espírito humano; é de parecer que, quanto mais numerosas e contrárias forem, mais elas mostram facetas novas e numerosas do espírito humano; procede como o botânico que estuda, com idêntico interesse, a laranjeira e loureiro, o pinheiro e o videiro; ela mesmo é uma espécie de botânica aplicada, não às plantas, às obras humanas. Neste ponto, segue o movimento geral que aproxima hoje as ciências morais das ciências naturais e que, dando às

primeiras os princípios, as precauções, as direções das segundas, lhes comunica a mesma resistência e lhes assegura o mesmo progresso.

[...]

À primeira vista parece que [...] o caráter essencial [das Artes...] deve ser a imitação tão exata quanto possível. Pois é bem evidente que uma estátua tem como objetivo a imitação fiel de um homem realmente vivo, que um quadro tem como fim figurar personagens reais com atitudes reais, um interior de casa, uma paisagem tal como a natureza a expõe. Não é menos evidente que um drama, um romance, tenta representar caracteres com exatidão, ações, frases reais, e dar-nos delas uma imagem tão precisa e tão fiel quanto possível.²⁵ [grifo meu]

Provavelmente guiado por estas coordenadas, Távora define como se fazer bom uso da imaginação no romance:

Deve-se festejar e aplaudir a imaginação que reproduz com encantos novos e novas vivacidades os grupos, os accidentes, as attitudes, as scenas da natureza; que faz esses grupos interessantes, esses accidentes pittorescos, essas attitudes graciosas, essas scenas animadas e felizes. Isto é imaginar, no uso rigoroso e didactico da expressão. D'ahi vem que, quanto mais se apropria o escriptor dos matizes variados da criação, ou das sensações e phenomenos da vida, e tanto mais fielmente os retrata ou reproduz, impregnados do cunho da sua pessoal idealisação, tanto mais se diz ser elle *original*, tanto mais *genio*.

“Abusa-se da elasticidade de linguagem, quando se ousa falar de *intelligencias creadoras*. Em definitiva não ha criação; reproduzir, imitar, eis quanto nos cabe. Se Homero, Cervantes, Ariosto, Byron, tivessem vivido encerrados n'um ergastulo, o que teriam podido imaginar? Que criação teriam dado ao mundo?” Logo, a natureza em primeiro logar, e depois, complexa e completa observação – eis os dois elementos, as duas possantes azas do genio.²⁶

[...]

Segundo penso, meu amigo, e me parece recommendar a esthetica, o artista não tem o direito de perder de vista o bello ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza.

Não fôra talvez descabido aqui externar o meu humillissimo parecer sobre o modo de ver de alguns (muito autorisados) que entendem que a arte é a *imitação*, e de outros que opinam ser ella a *interpretação* da natureza. Ficará para logo, se me sobrar tempo e me aprouver deter-me n'este ponto.²⁷

A sua concepção de originalidade, afinal, recusa o construto de gênio romântico e tenta oferecer uma releitura dos antigos conceitos sobre arte, fundindo-os aos

²⁵ TAINE, Hyppolyte. *Da natureza e produção da obra de arte.*/ tradução de Paulo Braga. Lisboa: Editorial Inquérito, Gráfica Lisbonense, 1940, pp. 17-19. Assunto ministrado por Taine na Escola das Belas Artes de Paris e incluído na *Philosophie de l' Art* (1865), obra citada e comentada por Sílvia Romero em *O Naturalismo em litteratura* (op. cit., p. 33).

²⁶ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 147. Não foi possível identificar a autoria do excerto citado, entre aspas, por Franklin Távora.

²⁷ Idem, p. 215.

primeiros preceitos naturalistas de “imitação” da realidade: propõe a fotografia da natureza, baseada em “complexa e completa observação”, e celebra a imaginação capaz de produzir o efeito clássico de graciosidade e entretenimento²⁸ sobre os quadros do cotidiano. O autor salienta que o matiz literário residiria na habilidade de o escritor conjugar frações comedidas de imaginação à fiel reprodução da realidade.

Provavelmente influenciado, ainda, pelos argumentos de Mme. de Staël, que polariza os aspectos da poesia europeia do Norte e do Sul nas obras *Da literatura* (1800) e *Da Alemanha* (1813)²⁹ e é mencionada no prefácio a *O Cabeleira*³⁰, o remetente das *Cartas a Cincinato* expõe sua predileção pela “ máscula ” literatura do Norte, negligenciada por Alencar na “ efeminada ” *Iracema* e alguns anos mais tarde assumida como tema do seu projeto literário:

Nas savanas australes, homens e cavallos identificam-se, vasam-se uns nos outros; nas extensões do septentrião os homens, posto que selvagens, o que quer dizer – a personificação do arrojo, da petulancia, do ardimento da correnteza ou do vórtice – tresandam a effeminação e a molleza e não são mais do que a negação completa da gentileza tradicional de Ararigboia ou de Jaguarary!

Resumamos: Da raça colossal do norte fez J. de Alencar um... enfermo; da raça esculptural do sul fez Senio um... cadaver! O que resta – dize-me tu – d’essas immensas e originaes grandezas, d’essas pomposas e estupendas herculeidades, nunca assaz exaltadas, do Brazil?³¹

No Norte brasileiro, da mesma forma que Mme. de Staël destaca na poesia europeia do Sul, Távora privilegia a identificação “clássica” do homem com a

²⁸ Auerbach observa que a descrição minuciosa dos elementos do cotidiano, na Antigüidade grega, não tinha lugar na tragédia e foi mais característica do estilo homérico, aos poucos incorporado pelo realismo greco-romano (p. 20). Segundo o autor, na “regra clássica de diferenciação dos níveis”, desenvolvida muito tempo depois da epopéia homérica, “a realidade quotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante.” (AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 500).

²⁹ STAËL, Mme. de. “A poesia do norte e a poesia do sul” (1800) e “Da poesia clássica e da poesia romântica” (1813). In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992, pp. 57-62 e pp. 86-94.

³⁰ Quando se refere às possibilidades de descrição da grandeza natural do Amazonas, Távora remete-se à Mme. de Staël: “Staël em vão tentaria descrever esse reino encantado como descreveu Itália em sua imperecedora *Corina* em que o estudo dos monumentos e do passado não desdiz do coração, monumento de todos os tempos.” (TÁVORA, Franklin. “Prefácio do Autor”. In: *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 23).

³¹ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 142.

natureza, sua imaginação, crenças e mitologia, tal como se observa na poesia épica dos gregos e romanos da antiguidade pagã. Os escritores “românticos” da região nórdica, para a autora francesa, estariam mais ligados às tradições cavaleirescas e cristãs e ao exercício poético de metáforas e alegorias. O romancista brasileiro e Mme. de Staël, portanto, posicionam-se de forma invertida sobre os aspectos definidores das culturas do Norte e do Sul de seus respectivos lugares de origem. O crítico cearense não negaria opulência à literatura austral do seu país, mas destacaria, nela, a artificialidade e a impregnação das influências estrangeiras, ambas detectadas pela autora estrangeira no Norte europeu. Na distinção tavoriana de pólos, os poetas do Norte ganhariam um caráter mais “universal” e “genuíno” que os do Sul. Quando se examinam os argumentos críticos e a produção literária de Távora, ao longo do tempo, nota-se que não se trata exatamente de uma transplantação das teorias de Mme. de Staël, mas há, no mínimo, uma notável semelhança de critérios sobre arte. Desta analogia, pode-se supor que também provenha a insistência de *Semprônio* em comparar os romances de Alencar ao drama e à epopéia:

Sempre que vem á baila falar da epopéa, lembro-me da *Iliada* como modelo por excellencia. Homero é o primeiro poeta epico, desde que o mundo é o mundo, E poderia acaso a *Iliada* servir de modelo a um poema americano? A vida selvagem encerra em si bastante interesse, bastante grandeza, bastante maravilhoso, para sustentar movimentos d'aquelle folego e magestade? D'aquelle não direi; mas se tivéssemos um Homero, a mina para as suas explorações não seria outra. Essa raça, seu passado, suas superstições, é tudo de tamanho e vigor descommunal. O gentilismo tem a sua face pomposa e formidável. A epopéa barbara não póde deixar de ser uma insigne epopéa. Um dos primeiros elementos de grandeza da *Iliada* é o maravilhoso, symbolisado na crença pagã. Tambem os nossos Indios tinham do maravilhoso, e á farta. As suas superstições – eis no meu fraco entender, o musculo d'essa poesia; e esse musculo, força é dizêl-o, não tem sido desinvolvido e distendido, como acaso cumpriria, pelos nossos epicos.³²

A confluência de preceitos antigos e modernos sobre literatura, revela complexidades e miscelâneas teóricas na emissão dos juízos críticos das *Cartas a Cincinato*, sempre apoiadas em diversas referências estrangeiras, que nos fornecem uma grande lista: de Homero, Aristóteles, Horácio, Ossian, Herder, Schiller, a

³² Idem, pp. 216-217.

Bernardin de Saint-Pierre, Martius, Saint-Hilaire, Walter Scott, Fenimore Cooper, Gustave Aimard, Ferdinand Denis, Victor Hugo, Chateaubriand, Eugene Sue, Saint-Beuve, Balzac, Charles Levèque³³, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e muitos outros, misturados às renovadoras idéias científicas³⁴ sobre filosofia e arte da *Escola de Recife*. A efusão de referências críticas, movidas simultaneamente pelo combate literário de José de Alencar e pela ebulição das primeiras idéias naturalistas, procuram rever e ditar novas regras. Segundo elas, Alencar – mais identificado por *Semprônio* como um escritor do tipo sulista – teria sido malfadado na tentativa de dar um exemplo de poesia épica com *Iracema*. Do mesmo modo, teria errado a medida do “fantástico”, ao dar lugar inadequado à “fantasia” na narrativa de costumes *O Gaúcho*, o que seria condenável pelos parâmetros clássicos e modernos:

Segundo vês, meu amigo, seja encarado o *Gaúcho* sob o aspecto ethnographico, ou seja-o sob o esthetico, ou philologico, urge que os que sinceramente se interessam pelo lustre das patrias letras façam cruzada para que elle não consiga abrir escola.

Discutamol-o entretanto, e ao correr da penna, em terreno diverso, isto é, considerado como romance de *phantasia*, segundo te prometti em minha primeira epistola.

Não condemno este genero da litteratura romantica. O *Han d' Islandia* é horriavelmente bello. A *Ondina*, de Fouqué, é sublime. Também não deixa de ser interessante o *Diabo côxo*, de Lesage, posto que plágio do *Diablo kujelo*, de Guevara. E muitos outros, que ahi fazem as delicias dos *dilettanti* da litteratura do impossivel e do sonho ou da fabula. Não condemno pois *in limine* o romance de *phantasia*.

[...]

Mas o *Gaúcho* não é um romance de *phantasia*, nem pensa em tal, desde que localiza sua acção n'um theatro verdadeiro, e n'ella pretende offerecer a photographia dos costumes de uma sociedade conhecida e contemporânea, dando ás pessoas e ás cousas seus proprios nomes.

³³ À p. 215 das *Cartas a Cincinato*, Franklin Távora considera a opinião de Charles Levèque sobre o papel do romancista, exposto na obra *A Ciência do belo* (1861), como exemplar: “Li um precioso livro, intitulado – *A Sciencia do Bello* – por Levèque, obra que mereceu ser coroada por tres Academias da França. Nunca mais me esqueci de um pedacito que lá vem, concebido n'estes termos: ‘Se o romancista não é senão o arrolador (*greffier*) da vida de todos os dias, quero antes a vida em si mesma, que é viva, e onde me não demorarei com a vista senão sobre o que me interessar’.” Nesta obra, que antecede em dois anos a *História da literatura inglesa* (1863) de H. Taine, o autor francês propõe um método científico para se entender os princípios, as aplicações e a história do belo na obra de arte, desde os preceitos antigos que o circunscreveram. (Cf. LEVÈQUE, Charles. *La science du beau: étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*. Paris: Auguste Duran, Libraire, 1861. Online, digitalizado no Google.). Em 1863, Taine iria apresentar o conceito determinista da tríade raça, meio e momento.

³⁴ É interessante reforçar que, no mesmo ano das *Cartas a Cincinato*, Franklin Távora colabora para o jornal *O Americano*, fundado com Tobias Barreto, em Recife. Com efeito, ainda que as referências positivistas do crítico não apareçam citadas explicitamente nas *Cartas*, certamente estão presentes na formulação de suas opiniões e julgamentos.

O *Gaúcho* pretendia ser de costumes, mas depravou-se na aberração. “A pretensão de excessiva novidade não póde dar em resultado sinão uma triste mistura de *comedia grotesca* e de *grandeza phantastica* que não se encontra em livro algum” diz Philarète, apreciando as *Viagens* d’ Herman Melville. Dir-se-hia que o profundo critico francez talhou n’estas palavras a carapuça de *Senio*.³⁵

Para *Semprônio*, o *Gaúcho* não funciona nem como documento etnográfico, nem como modelo estético de ficção. Quando perscruta uma justificativa atenuante para o uso que *Sênio* faz da imaginação como ferramenta técnica no romance, o crítico remete-se às narrativas fantásticas e enumera as que considera interessantes. Assim o são as que ele vê completamente atreladas à “literatura do impossível e do sonho, ou da fábula”, isto é, as que constroem enredos desvinculados da realidade factual e desassociados dos lugares, indivíduos e acontecimentos históricos verídicos. Nessa perspectiva, a imaginação ilimitada do fantástico é admitida e apreciada. O grande problema apontado n’ *O Gaúcho*, portanto, seria o da infeliz conciliação de imaginação fantástica – quando apresenta personagens, costumes e lugares que não corresponderiam à realidade conhecida – com a simultânea tentativa de ser uma fotografia realista dos pampas, ou de localizar a ação “num teatro verdadeiro”. Um dos aspectos mais atacados pelo ponto de vista realista de *Semprônio* é a subversão do que ele chama com freqüência de “naturalidade” – talvez o termo que mais se aproxima, neste momento, da idéia posterior de “naturalismo” – nas cenas, nos personagens e na ação do romance. Para o detrator de Alencar, o principal elemento perturbador deste princípio, n’ *O Gaúcho*, dentre outros fatores já apontados, seria a animalização dos caracteres humanos, notável, sobretudo, na relação do protagonista Manuel Canho com a sua égua Morena:

Manoel Canho, apresentado como realizando o ideal do gaúcho, caracteriza-se por estes signaes: odio eterno para com a especie humana, frouxo e afeminado enternecimento para com a raça hippica. *Senio* expressa a doutrina de que o gaúcho tem mais em si de cavallo do que de homem; que dizer *gaúcho* é querer dizer – *coração para uma raça bruta, musculo apenas para a sua propria especie e ate para a sua familia*.

Canho morre de amores pelas eguas. Com ellas vive, convive e dorme. Cavallos e poldrinhos despertam-lhe todos os estremecimentos do affecto mais terno e mulherengo. Já viste maior aberração, meu amigo?
[...]

³⁵ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., pp. 98-99.

Eis-ahi como nasceu a paixão do Hercules eunucho, do preconizado centauro com coração de pomba-rola.³⁶

É interessante frisar, que o que é aqui apontado como defeito, para o folclorista Celso de Magalhães, contemporaneamente, é uma elogiável virtude no romance alencarino:

O *roceiro* tem mais cuidado com o seu cavalo do que consigo próprio. À noite, no pouso, ele não se contenta somente com deixar a guarda de seu cavalo ao pajem. Levanta-se, vai à manjedoura, renova-lhe a comida, afaga-o, é ele próprio a lavá-lo e penteá-lo, trata-o com mimo, com luxo, faz-lhe cabrestos de linha com cores vistosas, dá-lhe arreios riquíssimos, expõe-no à admiração das visitas, dá-lhe nomes bonitos e simbólicos, alardeia as suas habilidades, aposta a seu favor, e se o vende é obrigado pela necessidade, ou então porque reconhece que ele não é bom. É uma espécie de castigo. Um cavalo custa às vezes uma quantia fabulosa. Há cavalos tradicionais, cuja fama se conserva por muitos anos, cuja raça é conservada, cujas bondades são decantadas em prosa e verso.

[...]

O Sr. José de Alencar apontou por sua vez esse fato no *Gaúcho*.³⁷

Ao contrário de *Semprônio*, Magalhães reconhece o cuidado de Alencar para retratar a relação popular com o cavalo nos sertões brasileiros, fato que se verifica no estatuto mesmo de “centauro” construído conscientemente no personagem Manuel Canho. A tradição sertaneja da prosa brasileira ainda reservaria, por meio do rico arsenal folclórico da literatura de Guimarães Rosa, um outro protagonista sertanejo Manuel, que compartilhando do sobrenome de sua égua Beija Fulô, guardaria mais afeto por ela do que pela jovem noiva Das Dor³⁸.

Junto às doses de exagero no que Távora considera “fantástico” em um romance que propõe, afinal, um adequado retrato dos costumes gauchescos, o autor ainda subscreve o juízo crítico do francês Philarète, deslocando-o de Herman Melville para Alencar: rejeita a suposta “triste mistura de *comédia grotesca* e de *grandeza fantástica*”, considerando o romance alencarino uma “aberração”. Nesse ponto,

³⁶ Idem, ps. 05 e 84.

³⁷ MAGALHÃES, Celso de. *A Poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1973, p. 94. Estudos publicados originalmente no periódico recifense *O Trabalho*, em 1873.

³⁸ ROSA, João Guimarães. “Corpo Fechado”. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

retoma suas divergências em relação às propostas românticas de transformação das regras clássicas, que antes não admitiam a mistura de gêneros.

A defesa de Alencar para tantas acusações, no entanto, antecipava-se às críticas que ele recebeu nas *Cartas* e encontrava-se registrada pelo próprio punho do acusado, na “Advertência” publicada na primeira edição do drama *As Asas de um Anjo* (1859). Já neste momento, podemos ver aproximados os discursos sobre os gêneros teatro e romance. No texto, o autor sustenta opinião muito semelhante àquela que uma década depois é utilizada como argumento para derrubá-lo:

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria.³⁹

A hipótese de reprodução artística da realidade é, portanto, próxima à requerida por *Semprônio* e pôde ser amadurecida ao longo da trajetória literária de José de Alencar, que nos últimos anos de vida, tende a defender a imaginação como uma “faculdade criadora do homem” e até mesmo uma aliada da ciência⁴⁰. Estes fatos são sinais de que as severas críticas de Franklin Távora tinham frágeis fundamentos.

Em 1872, mesmo ano em que as *Cartas a Cincinato* ganham publicação em volume, Alencar lança um prefácio para o romance *Sonhos d’Ouro*, intitulado “Benção Paterna”, no qual organiza e apresenta sua produção literária. O autor define um “período orgânico” em sua obra, dividido em três fases: a “primitiva”, relativa às “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, ilustrada pelo romance *Iracema*; a “histórica”, representando “o consórcio do povo invasor com a terra americana, que

³⁹ ALENCAR, José de. “Advertência”. In: *As Asas de um Anjo* (1859). Apud: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, p. 105.

⁴⁰ ALENCAR, José de. *O Vulgarizador: jornal dos conhecimentos uteis*. Rio de Janeiro: Typ. De Lombaerto E Comp., 17 de novembro de 1877. Texto gentilmente cedido pela pesquisadora Hebe Cristina da Silva.

dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”, figurada pelas obras *O Guarani* e *As Minas de prata*; e a terceira e última fase denominada como a “infância de nossa literatura, começada com a independência política” e ainda não terminada. É nas narrativas rurais desta fase que Alencar alega encontrar-se a “pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro”⁴¹. Este Brasil estaria retratado nas narrativas *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872).

Observa-se que a seqüência de fases literárias do autor não está vinculada à sua seqüência de publicações. *O Guarani* (1857), por exemplo, é anterior à *Iracema* (1865), no entanto, é a segunda obra que representa a primeira fase. Pode ser que Alencar tenha dado organicidade à sua produção literária, com a finalidade de responder às críticas que foram divulgadas pelas *Cartas a Cincinato*. No tocante à fidelidade ao retrato da realidade, Alencar faz questão de frisar:

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos D'Ouro*.

Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?⁴²

O espírito de nacionalidade alencarino propõe retratar, no romance, todos os componentes da realidade brasileira, sem prejuízo das influências exercidas sobre as sociedades afetadas por elementos estrangeiros.

Com efeito, Franklin Távora manifesta-se imediatamente depois de publicado o romance *Sonhos d'Ouro*. Simpatizante do purismo lingüístico reclamado por Pinheiro

⁴¹ ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In: *Sonhos d'ouro* (1872). Apud: *Caminhos do pensamento crítico*, op. cit., p. 132.

⁴² ALENCAR, José de. “Benção Paterna”, op. cit., p. 133.

Chagas nos escritores brasileiros, o genitor da *Literatura do Norte* dá à luz um artigo em que combate o prefácio e o projeto lingüístico-literário de Alencar:

Assim se chama um novo romance do sr. conselheiro José de Alencar, que o elogio indiscreto e chronico da côrte já elevou ao septimo céu.

Para nós que desde muito temos o nosso juizo feito sobre o illustre escriptor, a nova obra não veio sinão robustecer ainda mais o que já era em nós inabalavel – a convicção do progresso de sua decadencia.

Basta ler o prologo para ter idéa do quanto aquelle illustre engenho cada dia mais se abysma numas theorias paradoxaes, que o menos a que vão ter é ao ridiculo; e que a prevalecerem, nos dariam dentro em breve uma litteratura, que tão depressa poderia ser adoptada, quão depressa desaparecer, isto é – uma litteratura por *decreto*. Nós, os que trabalhamos pela restauração dos illustres foros conspurcados da língua e do bello, somos considerados nesse prologo méros *recolonizadores*; e os que pretendem *crear* a seu talento e arbitrio, não poderão ser com razão chamados méros *plantadores*? Mas o que entendem esses que taes? Uma litteratura planta-se, ou nasce por si no paiz como as campanulas no bosque?

Si nos quizessemos deter na analyse critica desse prologo, ser-nos-hia preciso trabalhar num volume do tamanho do romance. Não o faremos tanto, mas fal-o-hemos quanto em occasião opportuna que não estará longe, visto nos achamos ainda no propósito de continuar os estudos que encetámos com as *Cartas a Cincinnato*.

Tudo tem seu tempo.⁴³

A opinião de Távora sobre as propostas lingüísticas de Alencar, expostas desde o “Pós-Escrito” da segunda edição de *Diva* (1865) e reiteradas até *O Nosso Cancioneiro* (1874), não recebe muitos adeptos. A maioria dos romancistas engajados na busca de uma identidade nacional para a literatura acolhe as iniciativas alencarinhas. O literato mineiro João Salomé Queiroga, além de ter sido apoiado por Alencar na defesa de uma língua brasileira em detrimento da portuguesa e de mostrar-se afetado pelas “novas idéias” sobre a formação da cultura nacional, admira-se da autenticidade brasileira do romance *Til*:

P.S.: Depois de escrita esta carta li o *Til*, interessante romance do Sr. Alencar, e fiquei encantado de ver minha opinião apoiada por tão bom escritor. Assim deviam escrever todos os brasileiros. Lê se ainda não o fizeste aquele interessante escrito que a meu ver deve servir de norma aos escritores brasileiros.

Os costumes brasileiros, e principalmente os da província de São Paulo, estão aí pintados por mão de mestre. Eis um romance que nosso povo pode chamar de exclusivamente seu dele, porque tudo é dele, e provém dele. Assim pegue a moda.

⁴³ TÁVORA, Franklin. “Litteratura – Sonhos d’ Ouro”. *A Verdade*, Recife-PE, 1872. Não há precisão de data no exemplar consultado no Arquivo Público de Pernambuco, devido ao mau estado de conservação do periódico.

A meu ver é a melhor produção do ilustre brasileiro.
O Ceará deve orgulhar-se de ter-lhe sido o berço.⁴⁴

Machado de Assis também se rende aos métodos adotados por Alencar na confecção de *Iracema*. Além de recusar os excessos do cientificismo na teoria e produção literárias⁴⁵, antes reconhece naquele romance indianista, ao contrário de Távora, um fruto de profundos estudos da língua e cultura autóctones:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia elle, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anachronismo moral, que consiste em dar idéas modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. O intuito era acertado; não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pôde realizar as suas promessas, no que respeita á linguagem da sociedade indiana, ás suas idéas, ás suas imagens; mas a verdade é que relemos attentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o effeito que elle nos causa é exactamente o mesmo a que o autor entende que se deve deseinar o poeta americano; tudo alli nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pittoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma historia de bardo indígena, contada aos irmãos, á porta da cabana, aos ultimos raios do sol que se entristece. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma sciencia e uma consciencia, para as quaes todos os louvores são poucos.⁴⁶

O crítico Araripe Júnior, embora aclame *Iracema* com entusiasmo semelhante ao de Machado de Assis, considera o período compreendido entre 1865 e 1877, o

⁴⁴ QUEIROGA, João Salomé. “Carta a Stockler” (1871). In: *Arremedos – Lendas e Cantigas Populares* (1873). Apud: *Textos que interessam à História do Romantismo* (vol. I). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1959, p. 47.

⁴⁵ Além de se pronunciar contra a nova estética realista promovida por *O Primo Basílio* no Brasil, em 1878, Machado deixa sua posição bem assinalada no ensaio “A nova geração” (*Revista Brasileira*, 1879): “A nova geração freqüenta os escritores da ciência; não há aí poeta digno deste nome que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e filósofos modernos. Devem, todavia, acautelar-se de um mal: o pedantismo. Geralmente, a mocidade, sobretudo a mocidade de um tempo de renovação científica e literária, não tem outra preocupação mais que mostrar às outras gentes que há uma porção de coisas que estas ignoram; e daí vem que os nomes ainda frescos na memória, a terminologia apanhada pela rama, são logo transferidos ao papel, e quanto mais crespos forem os nomes e as palavras, tanto melhor. Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta de ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente.” (ASSIS, Machado de. *Obras completas – Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997, p.69-70).

⁴⁶ ASSIS, Machado de. “Semana Litteraria”. *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866. In: SILVA, Hebe Cristina. *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Campinas, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2004, “Anexos”, pp. 207-208.

“declínio” da obra de José de Alencar. O principal parâmetro deste ponto de vista é também taineano:

Taine é de opinião que a vida de todo artista se divide em dois períodos; ao primeiro pertencem as obras de verdadeira inspiração, de originalidade, se é possível; ao segundo, a repetição, as imitações, a cópia pálida de si mesmo.⁴⁷

Franklin Távora já havia feito semelhante consideração nas *Cartas a Cincinato*, quando afirma que:

Representa o *Gaúcho* o ponto extremo da decadência de Senio até hoje.

[...]

Mas se o *Gaúcho* exprime o ponto extremo, a *Iracêma*, com que me vou ocupar, é, pelo contrário, o ponto de partida da queda do astro, que descamba em marcha rápida para o ocaso, quando não espargira ainda luz suficiente para que se presumisse ter já chegado ao zenith.⁴⁸

O autor considera o ponto de partida para a “queda” de Alencar, o momento em que ele publica *Iracema*, em 1865, e está prestes a assumir o pseudônimo de *Sênio*, que o seu algoz tomaria como o momento emblemático da derrocada de uma literatura de fato *senil*.

Araripe Júnior, no entanto, ainda confere foro privilegiado para o romance sobre a “virgem dos lábios de mel”. Confesso admirador do romancista, o crítico apenas iria lamentar a inconsistência das obras produzidas depois de *Iracema*, principalmente em relação à atenção voltada para as personagens femininas. Considera-as suplantadas

⁴⁷ ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. *Luizinha / Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980, p. 201. A primeira parte de “José de Alencar - Perfil Literário” foi originalmente publicada na *Revista Brasileira*, em 1881, e depois complementada em volume, em 1882. Na obra *Da natureza e produção da obra de arte* (1865), pode-se encontrar uma passagem na qual Taine explicita as idéias reproduzidas por Araripe: “Quando se olha o que se passa na vida de um artista nota-se que ele se divide, geralmente, em duas partes. No decorrer da primeira, na juventude e na maturidade do seu talento, olha as coisas em si mesmas, estuda-as minuciosamente e ansiosamente; conserva-as ao alcance dos seus olhos; empenha-se e atormenta-se no desejo de as exprimir e exprime-as com uma fidelidade escrupulosa e até excessiva; chegado a uma certa altura da vida, crê conhecê-las suficientemente e nelas já nada de novo descobre; deixa de lado o modelo vivo, e, com as receitas que amalhou durante a sua experiência, faz um drama ou um romance, um quadro ou uma estátua. A primeira época é a do sentimento verdadeiro; a segunda é a da maneira e da decadência.” (TAINÉ, H. op. cit., p. 19).

⁴⁸ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., pp. 137-138.

pela excessiva virilidade construída em protagonistas masculinos como Manuel Canho (*O Gaúcho*) e Mário (*O Tronco do ipê*).

Ao tratar especificamente de *O Gaúcho*, Araripe Júnior parece estar influenciado pelas críticas de *Semprônio*. Não por coincidência, o “Perfil Literário” (1881) de José de Alencar é publicado na *Revista Brasileira*, no mesmo período em que o periódico era dirigido por Franklin Távora. Araripe se fia nos mesmos argumentos do remetente das *Cartas a Cincinato*:

O mundo mostra-se sempre da cor dos olhos daquele que o observa. O pampa, por certo, não é, para todos, principalmente para o coração do irrequieto gaúcho, que o ama, que nele sente-se expandir, o pampa não é a paisagem triste, álgida, melancólica, inanida de vida, *esse torpor da natureza* que estringe a alma do poeta que o contempla. O verdadeiro pampa não foi observado pelo romancista; este que aí fica, esboçado nas páginas do livro, não passa de um sonho, de um pesadelo: pintura mais exata das desolações, das tristuras que povoam a mente do escritor.⁴⁹

O crítico considera o resultado da obra enfraquecido por uma pintura distorcida do pampa, comprometida pelo desprezo à observação e pelo momento de “desolações” pessoais do escritor. Além disso, na posição de colaborador do periódico, ao tocar no assunto das *Cartas*, Araripe Júnior procura desagrar a hostilidade de *Semprônio*. Apesar de condenar vigorosamente a postura crítica de Castilho, oferece perdão subliminar ao diretor da *Revista*:

O estúpido autor da *Grinalda Ovidiana* [José Feliciano de Castilho] não pegou no punhal do sicário para feri-lo, mas passou à detração e ao austucioso incitamento de antipatias que podiam ter ficado adormecidas.

Não é caso de oferecer-se aqui o libelo contra aqueles que, mais ou menos ostensivamente, tomaram parte nessa luta, direi melhor, – nessa agressão. Muitos, mesmo, fizeram coincidir as suas indisposições ou desabafos com a gana do crítico mal-intencionado; alguns, talvez, até tivessem o direito de exagerar a frase. Estavam em sua casa, no lugar onde, sem reparo, podiam lavar a roupa suja com vantagem.⁵⁰

Mais ou menos reprováveis, fato é que os críticos que protagonizaram a polêmica das *Cartas* não passaram despercebidos pela opinião pública. Sinal de que ela esteve atenta às críticas atiradas contra Alencar, foram os artigos indignados que

⁴⁹ ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. *Luizinha / Perfil literário de José de Alencar*, op. cit., p. 210.

⁵⁰ Idem, p. 227.

apareceram simultaneamente no *Diário do Rio de Janeiro*, em parte transcritos pelo próprio Semprônio numa das cartas a Castilho:

“Tomo, para começar, a 1ª carta em que Cincinato, á laia de amigo, se dirige a um Sempronio, AMBO FLORENTES, não na idade, poisque o de lá ainda está na espiga e o de cá já chegou ao sabugo, mas com certeza ARCADES AMBO; e bom será que se saiba que ha diversas especies de ARCADIOS, sendo estes dous d’aquelles de que trata Juvenal sat. VII v. 160: QUOD LAEVA PARTE MAMILLOE SALIT JUVENI ARCADICO, quando faz allusão a certos ORELHUDOS de bom volume, que pastavam a relva da Arcadia.”⁵¹

Assinadas por “V”, pseudônimo revelado no último artigo da seqüência como A. de Vasconcellos, sob o título de “Palestras” (1871), no *Diário do Rio de Janeiro*, estas enfezadas palavras são primeiramente atribuídas por Távora a José de Alencar, depois retificadas como uma espécie de *errata* por Cincinato, que acusa o “palestrante” de querer “a toda força, celebrar-se”⁵² por meio da defesa do romancista. Apesar de o oponente das *Cartas* aparentemente não ser Alencar, é provável que as atenções dele para com os cáusticos comentários proferidos sobre a sua obra, de fato o levassem a revisar técnicas de criação e a atualizar motes literários, na produção dos anos 70.

O *Gaúcho*, obra elencada entre os principais deméritos de Alencar pela “nova crítica”, é um dos romances incluídos, como se viu, na terceira fase da produção alencarina, que envolve temas ligados aos interesses do projeto literário de Franklin Távora. Antes de Araripe Júnior, com o explícito propósito de se voltar cientificamente para a cultura popular, revelado em toda a série de romances da *Literatura do Norte*, Semprônio também considera a obra defeituosa do ponto de vista da observação da natureza e dos costumes dos pampas. Os pressupostos críticos são muito semelhantes aos de Araripe:

Em face de taes cousas, pergunto-te, sem a menor intenção hostile para com o autor, que posso dizer estimo, admiro e respeito: será um romance de costumes o *Gaúcho*? *Romance brasileiro* – diz o frontispício da obra; logo não ha duvida de que o autor o deu como tal.

⁵¹ VASCONCELLOS, A. Apud: TÁVORA, F. *Cartas...* op. cit., p. 128. A frase em latim “quod laeva parte mamillae salit juveni arcadico” significa “se nada pulsa na maminha esquerda do jovem árcade”. Na passagem, por meio da citação, o crítico sugere que Semprônio e Cincinato são principiantes na crítica e não possuem a vitalidade e a consistência próprias dos intelectuais maduros.

⁵² CINCINATTO (José Feliciano de Castilho). *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 124.

Tudo quanto conheço, por leitura de *viagens* e por informações pessoais, concernente a esta face ainda tão pouco explorada da America Austral, importa a negação mais completa do que nos dá *Senio*. Peza-me dizel-o, mas força-me ao sacrificio a consciencia. E ainda bem que temos em opposição au *Gaúcho* autoridades que nos evitarão no estrangeiro o ridiculo que attrahe esta obra sobre os costumes da campanha do Rio Grande do Sul, tão interessantes e romanescos, mas não tão arredados da decencia e da razão publica.

Ha ahi um drama de autor portuguez, que não deixa de encerrar muita exactidão sob este aspecto. O drama intitula-se – *O Monarcha das Coxilhas* – e é original de Cesar de Lacerda, que esteve no Rio Grande e estudou os costumes. Quanto a mim, tem um grande defeito o trabalho de Lacerda: é personalisar o typo do *gaúcho* em um *portuguez*, o que só explica o excessivo espirito de nacionalidade do autor. Além deste defeito de essencia, contém outros que entendem meramente com a fórmula litteraria; em todo caso porém o trabalho é plausivel.

Como se explica pois, a antithese?

O autor nacional afasta-se, em quanto os estrangeiros se aproximam da verdade das cousas.⁵³

O excerto ilustra a tentativa do autor de desconstruir os objetivos nacionalistas de Alencar, n' *O Gaúcho*. Nesse processo, Távora torna-se vítima da “antítese” que anuncia. Diante do dilema de ter que recusar o influxo português na literatura brasileira e ao mesmo tempo depreciar a obra de Alencar, o autor opta por elogiar a conduta de Cesar de Lacerda, apesar do resultado insatisfatório da obra, que personalizaria “o tipo gaúcho em um português”⁵⁴. A rivalidade com o seu conterrâneo prevalece à necessidade de denegar o exemplo português.

O itinerário de críticas e reflexões de Franklin Távora acerca do fazer literário leva a crer que o autor persegue o caminho percorrido por José de Alencar, talvez o maior exemplo de escritor nortista bem sucedido na vida literária da Corte, no período. Depois de conquistar extraordinária acolhida de público com o folhetim *O Guarani* (1857) no *Diário do Rio de Janeiro*, a partir do início da década de 60, Alencar firma contratos com o prestigiado editor francês Garnier, que obtém rentabilidade relevante com edições de obras como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Til* (1872)⁵⁵. Na década de 70, momento em que se observa uma popularização do livro

⁵³ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., pp. 63-64.

⁵⁴ Idem, p. 63.

⁵⁵ Segundo Ubiratan Machado, à época, livros que esgotassem uma tiragem de mil exemplares em um ano, podiam ser considerados *best-sellers*. Exemplos marcantes de sucessos editoriais deste calibre foram *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864) de José de Alencar. (Cf. MACHADO, Ubiratan. *A Vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, pp. 78-80).

e da leitura da prosa de ficção brasileira⁵⁶, é notório o aumento das publicações de romances alencarinos, somando-se onze obras contra sete produzidas desde *O Guarani*⁵⁷. Nesse sentido, pode-se supor certo despeito de Távora em relação à condição privilegiada de Alencar na fase de crescente vulgarização do romance nacional. A incidência das críticas sobre o romance *Iracema* foi provavelmente suscitada pela publicação da segunda edição do livro, em 1870. Especialmente neste volume, como fez em *Diva*, Alencar publica um “Pós-Escrito” em resposta ao lusismo de Pinheiro Chagas e em defesa do trabalho literário sobre a linguagem brasileira e suas peculiaridades identitárias⁵⁸.

Apesar do tom hostil das *Cartas a Cincinato*, *Semprônio* faz concessões ao romance *O Guarani*, que de certo influenciou a produção de seu folhetim *Os Índios do Jaguaribe*, publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1863. A narrativa é de caráter épico, ambientada no Ceará, sobre a saga do herói indígena Jurupari. No primeiro capítulo, “O Deserto”, Távora prenuncia uma discussão sobre as diferenças entre Norte e Sul na sua literatura, estabelecendo uma oposição política e social entre as regiões, no que se refere ao desenvolvimento e ao progresso:

Nas regiões austrais do continente já o lábaro da civilização espargia benefícios fecundos sobre as raças convertidas, e, contudo, no setentrião dormia ainda quase a seu salvo o gentilismo, como em plácido e escuso asilo, dentro do vasto seio da natureza selvagem.

[...]

Nem há contestar. A segure do progresso social desbasta primeiro por lá do que por aqui a rudeza dos costumes incorretos.

O norte é um hilita para quem os horizontes se estreitam, em contraposição ao sul, para quem eles se alargam, que pode chamar-se espartano.

[...]

Que fim social visa o pensamento de manter a zona setentrional do império em manifesta inferioridade, comparativamente à zona austral? Por que se monopoliza a luz no seio de um povo de irmãos, quando Deus a entorna com igual e generosa liberalidade pelos mais recônditos latíbulos do universo?

Partilha lesiva tem sido esta! Distribuição desigual de gozos, quando a que se faz dos ônus toca a todos na mesma proporção, se é que não cabe em porção mais avultada sobre o que menos participa dos benefícios, é um atentado que a razão social e cristã condena e a

⁵⁶ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 103-112.

⁵⁷ Cf. ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 81.

⁵⁸ Informações recolhidas no trabalho de Hebe Cristina da Silva, op. cit.

justiça universal repele. Só ao futuro pertence desatar e erguer o véu; serão tempo, então, de indenizar-se o norte dos menosprezos e das humilhações.⁵⁹

Nesta passagem, já se esboça um pré-projeto para a literatura do Norte, que iria rechaçar, do ponto de vista artístico, o “menosprezo” imperial que já existia em relação à realidade político-social da região.

A publicação completa em folhetim é transformada numa edição inacabada, em livro, sete anos depois, saída em 1870, com a inclusão de notas e programada para quatro tomos, sem nunca passar do primeiro. Em suspeita contradição com as críticas presentes nas *Cartas*, a versão em livro de *Os Índios do Jaguaribe* aparece mais influenciada por *Iracema*, obra muito referenciada nas notas (assim como as produções de Gonçalves Dias, para quem o romance é dedicado), como fonte de informações etimológicas e etnográficas⁶⁰. Coloca-se, então, um paradoxo: o que levaria Távora a depreciar, em seguida, a obra que acabara de lhe servir de referência? Possivelmente, sua amargura se deva ao fato de que a segunda edição de *Iracema* despontava no comércio livreiro simultaneamente às manifestações negativas sobre *Os Índios do Jaguaribe*, comentadas pelo próprio autor nas *Cartas a Cincinato*, de modo a revelar sua insatisfação com o resultado da obra e com a taxativa rejeição que ela teria recebido de Alencar⁶¹. Clóvis Beviláqua sintetiza o episódio, que teria instaurado a atmosfera de inimizade entre os escritores:

Araripe referiu-me o caso por este modo. Tendo Alencar recebido o romance de Távora, lera-o com muita curiosidade e interesse, anotando à margem os trechos que lhe haviam merecido maior reparo, no intuito de responder ao novel escritor, agradecendo a oferta e dando-lhe a sua opinião sobre o valor do trabalho.

Essa resposta, no entanto, por motivos que não desconhecem os que têm ocupações literárias, demorou-se mais do que era de esperar. Susceptível, como todo artista, o autor

⁵⁹ Cf. TÁVORA, Franklin. “I – O Deserto”. In: *Os Índios do Jaguaribe*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1870, pp. 21-22.

⁶⁰ Cf. TÁVORA, Franklin. “Notas”. Idem, pp. 01-17 (no final do romance).

⁶¹ Nas *Cartas a Cincinato*, Távora transcreve comentários críticos negativos ao romance *Os Índios do Jaguaribe*, supostamente proferidos por Silva Maia e José de Alencar. Do primeiro, reconhece a avaliação, publicada no jornal carioca *República*, como apontamentos construtivos a respeito dos defeitos na ação da narrativa (op. cit., p. 132). Do segundo, refuta a despolida declaração, apresentada no seguinte excerto: “Ora, Sr, Sempronio! Vá esbrugar os seus índios do Jaguaribe, e quando lhes tiver tirado o cascão, etc.” (op. cit., p. 131). Távora não indica a fonte do comentário que alega ser de Alencar, o que nos deixa a dúvida se é ou não verdadeiro.

de *Os Índios do Jaguaribe* sentiu-se do silêncio e não tardou em transformar essa mágoa em irritação, quando um amigo lhe informou que o glorioso cearense lhe havia desapiedadamente analisado a obra, resumindo o seu parecer num dito cáustico: “Tais índios precisam ainda ser descascados”.

A intriga era caluniosa (...) mas produziu a explosão das *Cartas de Cincinato* e de artigos em jornais em que, noticiando as produções do grande romancista, se tentava mostrar os “progressos da decadência do escritor”.⁶²

É presumível que Távora fosse ao mesmo tempo belicoso e atraído pelo bem sucedido percurso do concorrente. Amostra disso é a elaboração do projeto literário da *Literatura do Norte* também na forma de prefácio, à semelhança de “Benção Paterna”, e a incessante tentativa de alcançar prestígio análogo ao do conterrâneo.

O prefácio programático a *O Cabeleira* determina as diferenças fundamentais entre Norte e Sul, no que se refere às exuberâncias naturais e à autenticidade da literatura nacional. Os escritores da Corte, alheios ao repertório das tradições populares do Norte, velhas conhecidas dos literatos do lugar, estariam impregnados pelas idéias do estrangeiro. Deste ponto de partida, Távora propõe como projeto literário genuinamente brasileiro, o que se voltar para a sua diletta região:

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

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.⁶³

O fator geográfico, que conduziria a um distanciamento da contaminação estrangeira, própria dos centros urbanos, garantiria os aspectos que o autor considera essenciais para a expressão cultural legitimamente brasileira:

A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão.⁶⁴

⁶² BEVILÁQUA, Clóvis. “Franklin Távora”. *Revista da Academia Cearense de Letras*, Fortaleza, Ceará, n. IX, 1904, p. 21. Apud: *Franklin Távora e o seu tempo*, op. cit., pp. 188-189.

⁶³ TÁVORA, Franklin. “Prefácio do Autor”. In: *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 27.

⁶⁴ Idem ibidem.

Em sentido contrário, no mesmo prefácio, há passagens que tomam o avanço civilizatório do Norte como bem-vindo e, sob a luz do positivismo, vislumbram as promissoras possibilidades de evolução econômica da nativa Amazônia:

– Que não seria deste mundo – pensei eu, descendo as das eminências da contemplação às planícies do positivismo –, se nestas margens se sentassem cidades; se a agricultura liberalizasse nestas planícies os seus tesouros; se as fábricas enchessem os ares com seu fumo, e neles repercutisse o ruído das suas máquinas? Desta beleza, ora a modo de estática, ora violenta, que fontes de rendas não haviam de rebentar? Mobilizados os capitais e os créditos; animados os mercados agrícolas, industriais, artísticos, veríamos aqui a cada passo uma Manchester ou uma Nova York. A praça, o armazém, o entreposto ocupariam a margem, hoje nua e solitária, o cômodo sem vida e sem promessa; o arado percorreria a região que de presente pertence à floresta escura. O estado natural, espancado pelas correntes de imigração espontânea que lhe viessem disputar os domínios improdutivos para os converter em magníficos empórios, ter-se-ia ido refugiar nos sertões remotos donde em breve seria novamente desalojado. Uma face nova teria vindo suceder ao brilhante e majestoso painel da virgem natureza. Não se mostrariam mais aqui as tendas negras da fome e da nudez. O trabalho, o capital, a economia, a fartura, a riqueza, agentes indispensáveis da civilização e grandeza dos povos, teriam lugar eminente nesta imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem fim.⁶⁵

Como em muitos outros aspectos a serem debatidos sobre o projeto literário de Franklin Távora e sua concretização ficcional, os dois últimos excertos encerram nítidas contradições, atestando as dificuldades em se afinar o idealismo romântico com o discurso científico de “ordem e progresso”.

A “feição primitiva” da cultura e dos costumes do Norte poderia servir como fonte preciosa, em especial para o pólo artístico, como instrumento de renovação da nacionalidade, sobretudo no gênero romance. A tarefa de usufruir desse manancial literário, caberia aos escritores da própria região, capitaneados pelo porta-voz do projeto. Em 1877, quando publica as “Lendas e tradições populares do norte” na revista *Ilustração Brasileira*, o autor retoma a importância das pesquisas sobre as fontes populares de criação poética:

Os versos que do litoral sobem ao sertão, e os que do sertão descem ao litoral, ao som das violas e guitarras, nas noites de luar e em madrugadas frias e perfumadas, dão testemunho do nosso gênio setentrional, e fazem certo que o Brasil, se ainda não tem de todo acentuada a sua estética particular, traz em si mesmo o germe da personalidade literária que o há de caracterizar no futuro gigantesco.

⁶⁵ TÁVORA, F. “Prefácio do Autor”, op. cit., p. 26.

O estudo das manifestações desse engenho é matéria que dá para um livro. Se não um livro, ao menos qualquer tentativa do exame da poesia popular brasileira se publicará algum dia, se antes disso a indiferença nacional, a cuja sombra a invasão estrangeira vai levando por diante impunemente a sua obra de alteração de nosso caráter, e da confusão de nossa essência literária, social e até política. Se nos der tempo, enfeixaremos em um todo mais permanente e duradouro, do que em jornal, os monumentos, de presente, soltos, espalhados, da musa do nosso povo.⁶⁶

A importância atribuída ao “gênio setentrional”, representado pela “musa do nosso povo”, reafirma as preceptivas do prefácio a *O Cabeleira* e resulta na publicação de uma série de lendas nortistas, recolhidas pelo autor como parte dos “monumentos” populares e históricos que pedem para serem estudados.

Embora o Norte figure como predileto para os estudos folclóricos e para a literatura nacional, Távora admite que a produção do gênero romance é mais significativa no Sul. Assim, reconhece os méritos de vários romancistas dali, dentre os quais está listado Joaquim Manoel de Macedo, já antes apreciado nas *Cartas a Cincinato* como retratista exemplar de costumes:

No romance, porém, já não é assim. O Sul campeia sem êmulo nesta arena, onde têm colhido notáveis louros: Macedo, o observador gracioso dos costumes da cidade; Bernardo Guimarães, o desenhista fiel dos usos rústicos; Machado de Assis, cultor estudioso do gênero que foi vasto campo de glórias para Balzac; Taunay que se particulariza pela fluência, e pelo faceto da narrativa; Almeidinha, que a todos estes se avantajou na correção dos desenhos, posto houvesse deixado um só quadro, um só painel, quadro brilhante, painel imenso, em que há vida, graça e colorido nativo. Estes talentos, além de outros que me não lembram no momento, não têm, ao menos por agora, competidores no Norte, onde aliás não há falta de talentos de igual esfera.⁶⁷

Assim como expõe os nomes que admira, também o faz com o que o incomoda em especial. O assunto principal das *Cartas a Cincinato* é, no prefácio, sutilmente acusado de descumprir com a obrigação dos escritores do Norte, negligenciando a preciosa região natal em sua safra literária:

Não me é lícito esquecer aqui, ainda que se trata do romance do Sul, um engenho de primeira grandeza, que, com ser do Norte, tem concorrido com suas mais importantes primícias para a formação da literatura austral. Quero referir-me ao Exmo. Sr. Conselheiro

⁶⁶ TÁVORA, Franklin. “Um Verso popular”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 35, 1.º de dezembro de 1877. In: *Franklin Távora e o seu tempo*, op. cit., pp. 260-261. Conferido na referência original.

⁶⁷ TÁVORA, F. Prefácio do Autor, op. cit., p. 28.

José Martiniano de Alencar, a quem já tive ocasião de fazer justiça nas minhas conhecidas *Cartas a Cincinato*.

Quando, pois, está o Sul em tão favoráveis condições, que até conta entre os primeiros luminares das suas letras este distinto cearense, têm os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã, tão ignorada no próprio templo onde se sangram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias.⁶⁸

Embora nesse momento reconheça em Alencar “um engenho de primeira grandeza”, Távora ainda lança argumentos que o ferem como adversário. Na ocasião em que o projeto da *Literatura do Norte* é publicado, o romance *O Sertanejo* já se faz conhecido e, apesar de dar enfoque aos costumes cearenses, não é destacado como obra significativa dentre as produções do Norte. Mais um motivo para se constatar o espírito de concorrência entre os escritores, sobretudo o empenho de Franklin Távora em superar José de Alencar.

Antes da publicação de *O Sertanejo*, Alencar o anuncia como um projeto de romance em 1874, em *O Nosso Cancioneiro*, conjunto de cartas saídas n’ *O Globo*, sobre as quais Távora silenciou. Endereçadas a Joaquim Serra, nelas o romancista declara estar investigando a “alma da nação”⁶⁹ nas trovas populares de sua província natal, o Ceará. Por sua vez, Serra anuncia as cartas como um importante estudo, no interior das novas tendências, que assumem o povo e a poesia popular como elementos intrínsecos à natureza selvagem: “Versam elas sobre assunto literário de magna importância: a naturalização de nossa literatura; o estudo da poesia popular”.⁷⁰

A correspondência faz nostálgica referência aos costumes tradicionais da pecuária cearense e ao movimento das vaquejadas no inverno, destacando o papel consagrado ao *barbatão*, boi selvagem personificado pela mitificação popular. Descrições dessa natureza, por sua vez, aparecem no romance *O Sertanejo*, que retrata o mesmo costume e as relações do protagonista Arnaldo com o celebrado animal.

⁶⁸ Idem *ibidem*.

⁶⁹ ALENCAR, José de Alencar. *O Nosso Cancioneiro*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1874. Apud: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, p. 168.

⁷⁰ SERRA, Joaquim. Idem *ibidem*.

Como escritor bem sucedido no mercado livreiro do período, Alencar tem as duas primeiras edições do romance lançadas pela Garnier, ainda no século XIX, contra uma de *O Cabeleira*⁷¹, custeada pelo autor. No entanto, a recepção crítica de *O Sertanejo* não é tão entusiástica quanto a aclamação imediata do romance de Távora⁷².

O romance sertanista de Alencar, apesar de subestimado pelos folcloristas e pouco freqüentado pelos críticos do período⁷³, traz elementos dos costumes e tradição populares do Ceará e apresenta trechos das cantigas do “Boi Espácio” e do “Rabicho da Geralda”, recolhidos pelo autor na região e antes transcritos nas cartas sobre *O Nosso Cancioneiro*. No mais, privilegia o retrato da fusão do homem com o mundo natural e faz elogios à rusticidade perante os desencantos da realidade social “civilizada”⁷⁴.

Do ponto de vista da língua, Alencar ainda defende a proposta de particularizar a linguagem brasileira na literatura, em todas as suas ricas variantes dialetais. Apóia-se em argumentos de Almeida Garrett sobre a linguagem popular, encetados na composição do *Romanceiro Português* (1828): “Disse Garrett que o povo também é clássico. Penso eu que devia dizer – o primeiro dos clássicos e igualmente dos gramáticos”.⁷⁵ Além disso, aplaude o compromisso dos escritores brasileiros para com a linguagem do povo:

⁷¹ Em levantamento realizado na Biblioteca Nacional, *O Cabeleira* recebe três edições até 1928: Typographia Nacional (1876), H. Garnier (1902) e Oficinas Graphicas do Jornal do Brasil (1928). *O Sertanejo* recebe quatro, duas ainda no século XIX e as três primeiras pela H. Garnier: 1875, 1895, 1927 (H. Garnier) e 1928 (Companhia Editora Nacional). Até 2004, o romance de Franklin Távora ganha 18 edições e o de Alencar, 25.

⁷² O próximo capítulo ocupa-se da discussão detida sobre a recepção crítica e outros aspectos do romance *O Cabeleira*.

⁷³ *O Sertanejo*, depois de subestimado por Sílvio Romero em *A Poesia Popular do Brasil* (1879), e incluído por Araripe Júnior (*Perfil literário*, 1881/1882) na fase de “decadência” da produção literária de Alencar – qualificado como “sombra pálida” de *O Guarani* – foi recepcionado de forma muito semelhante por José Veríssimo na *História da Literatura Brasileira* (1916) e sucessivamente pela maioria dos demais críticos posteriores. Na imprensa, além dos estudos mencionados, não tivemos notícia de outros textos sobre este romance. (Cf. MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 1997, p. 16).

⁷⁴ Esta questão, bem como uma análise detalhada do romance *O Sertanejo*, pode ser encontrada em: MARTINS, Eduardo Vieira. *A Imagem do sertão em José de Alencar*, op. cit., p. 33.

⁷⁵ ALENCAR, J. de. *O Nosso Cancioneiro*, op. cit., p. 170.

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos.

Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das idéias.⁷⁶

Os pressupostos de Alencar sobre a língua nacional permanecem os mesmos por cerca de uma década de produções críticas e literárias. Em *O Nosso Cancioneiro*, calcam-se no movimento de realce da cultura popular e com isso se fortalecem. Com efeito, a ofensiva de Franklin Távora⁷⁷ contra o prefácio “Benção Paterna”, que aparentemente não afetara Alencar até então, recebe áspera resposta:

Entretanto, meu ilustre colega, suponha que em algum romance eu empregasse aquele idiotismo a meu ver mais elegante do que muita roupa velha com que os puristas repimpam suas idéias.

Não faltariam, como de outras vezes tem acontecido, críticos de orelha⁷⁸, que depois de medido o livro pela sua bitola, escrevessem com importância magistral: “Este sujeito não sabe gramática.” E têm razão; gramática para eles é a artinha que aprenderam na escola, ou por outra, uma meia dúzia de regras que se afogam nas exceções.⁷⁹

Sobre este assunto, além de Machado de Assis, Salomé Queiroga e Araripe Júnior, José de Alencar recebeu o apoio de Sílvio Romero:

Suponho que o maior mérito de Alencar é haver sempre sido inimigo declarado do *lusismo* em nossa literatura. Por esta qualidade é que ele pode e deve ser considerado o fundador do romance pátrio, a que imprimiu sempre um *cunho nacional*. Antes dele nossos romances eram quase ilegíveis.⁸⁰

O mesmo assentimento não se pode verificar em relação aos métodos de coleta das cantigas, empregados por Alencar e descritos n’ *O Nosso Cancioneiro*. Alheio à

⁷⁶ Idem, p. 172.

⁷⁷ Artigo publicado no periódico recifense *A Verdade*, em 1872, comentado anteriormente, no qual Franklin Távora defende o purismo lusitano na língua nacional.

⁷⁸ “Críticos de orelha” é uma expressão de Alencar semelhante à utilizada na crítica de Vasconcellos contra as *Cartas a Cincinato* (“orelhudos de bom volume”), transcrita pelo próprio Franklin Távora na correspondência pública com Castilho, comentada anteriormente.

⁷⁹ ALENCAR, J. de. *O Nosso Cancioneiro*, op. cit., p. 173.

⁸⁰ ROMERO, S. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, op. cit., p. 104.

incorporação da influente crítica literária de Taine⁸¹, o romancista alega ter restaurado e compilado diferentes versões sequer recolhidas diretamente por ele, na carta II a Joaquim Serra:

Em compensação, do outro poemeto *O Rabicho da Geralda* posso dar-lhe se não a sua íntegra primitiva, pelo menos a lição mais completa que eu presumo existir. Já eu possuía três versões, colhidas por amigos em vários pontos da província, quando um parente, o Dr. Barros, que é atualmente juiz de direito do Salgueiro, me fez o favor de enviar a lição por ele obtida no Ouricuri. Essa lição enriquecida de algumas notas importantes e mais copiosa do que qualquer das outras, induziu-me a tentar a difícil empresa da refusão destas várias rapsódias, adotando uma paciente restauração, o processo empregado em outros países para a compilação da poesia popular.⁸²

Sobre tais procedimentos, colados aos de Almeida Garrett, Celso de Magalhães havia antes alertado os estudiosos do folclore, ao apresentar sua obra:

Se fizéssemos um trabalho de recreio e mera diversão, adotaríamos o método e as recomendações de Garrett; porém, como assim não acontece, como este estudo tem por fim mostrar o que é verdadeiro, o que é peculiar ao povo, o que lhe é congênito, desprezamo-las de boa vontade, essas recomposições, tomando delas somente o que nos é necessário.⁸³

Concordando com Magalhães, cujo trabalho⁸⁴ fora analisado n' *A Poesia popular do Brasil* (1879), Sílvio Romero recrimina os métodos de coleta de Alencar e reconhece-os atrelados aos de Garrett:

⁸¹ Sobre as influências de Taine e Zola, Romero comenta: “Em 1869, quando escrevi *A Poesia Contemporânea e sua intuição naturalista*, Zola era desconhecido por mim e pelo público brasileiro; mais tarde li alguns de seus romances, e mais tarde ainda realisei o estudo de seus trabalhos criticos, todos de data recente [década de 80]. (p. 10). [...] Na critica [Zola] foi antecedido por Sainte Beuve, Scherer e Taine; no romance por Balzac, Stendhal, Duranty, Flaubert, os Goncourt e Daudet. (p. 13). [...] Para Zola a critica é na Europa uma filha de Sainte-Beuve; foi este que a gerou; porque foi elle que a afastou da rethorica e do palavreado inutil. Sainte-Beuve, porem, era ainda demasiado amigo da cultura antiga e, por isso, cometteu o immenso crime de não comprehender a Balzac. Esta grande fortuna coube a Taine que, d'est'arte, é o genuino creador da critica scientifica”. (p. 15). (ROMERO, Sílvio. *O Naturalismo em litteratura*. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1882).

Clóvis Beviláqua também destaca as referências aos livros de Taine, na década de 70, na segunda fase da *Escola de Recife*. (Cf. *História da Faculdade de Direito do Recife*. Op. cit., p. 362).

⁸² ALENCAR, J. de. *O Nosso Cancioneiro*, op. cit., p. 178.

⁸³ MAGALHÃES, Celso de. *A Poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação (Biblioteca Nacional; Coleção Rodolfo Garcia), 1973, p. 48. Estudos publicados originalmente no periódico recifense *O Trabalho*, em 1873.

⁸⁴ “A Poesia popular brasileira” (1873, *O Trabalho*, Recife-PE).

O maior defeito em que pode incorrer um coletor de poesia popular é pretender corrigi-la, *refazê-la*. José de Alencar, que foi o chefe de certa ramificação do romantismo brasileiro, que se distinguiu sempre pela ausência de espírito crítico e o gosto das divagações palavrosas, supõe que retocando aqui e acolá os textos do *Rabicho da Geralda* e amalgamando-os em um só, fazia obra meritória... Dirigindo-se a espíritos fantasmas, incultos e enamorados do que chamam, em tom enfático, a *forma*, o *estilo*, velha palavra mística adorada por cada um a seu modo, o célebre romancista, preocupado das exterioridades, fez uma versão *bonita*, é certo, do romance sertanejo; mas errônea, quase imprestável.

(...)

Os trabalhos sérios sobre poesia popular evitaram sempre semelhante falsificação. José de Alencar iludiu-se com Almeida Garrett, e mostra que nem ao menos estudou os mediócris estudos de Teófilo Braga sobre este assunto.⁸⁵

As narrativas orais em versos⁸⁶, recolhidas e “recompostas” por Almeida Garrett ainda na primeira metade do século XIX, respondem à atitude romântica de transfiguração do “gênio” nacional por meio do talento artístico do escritor. Assim como Alencar, além de recorrer a fontes prejudicadas pelo levantamento de terceiros⁸⁷, o autor do *Romanceiro Português* evidencia semelhante processo de “restauração” da poesia popular, apreendido sobretudo das idéias alemãs, estendidas aos românticos europeus que também o influenciaram:

Recorri à tradição: estava então eu fora de Portugal: estimulava-me a leitura dos muitos ensaios estrangeiros que nesse gênero iam aparecendo todos os dias em Inglaterra e França, mas principalmente em Alemanha. Uma estimável e jovem senhora de minha particular amizade – a quem por agradecida retribuição é dirigida a introdução do presente romance – foi quem se incumbiu de me procurar em Portugal algumas cópias das xácaras e lendas populares.

Depois de muitos trabalhos e indagações, de conferir e estudar muita cópia bárbara, que a grande custo se arrancou à ignorância e acanhamento de amas-secas e lavadeiras e saloias velhas, hoje principais depositárias desta arqueologia nacional [...], alguma coisa se pôde obter, informe e mutilada pela rudeza das mãos e memórias por onde passou; mas

⁸⁵ ROMERO, Sílvio, op. cit., p. 129.

⁸⁶ Os poemas populares coletados são chamados pelo escritor português de *xácaras e romances* e explicitamente associados ao trovadorismo medieval. (Cf. GARRETT, Almeida. Carta-prefácio “Ao Sr. Duarte Lessa”, à 1ª edição de o *Romanceiro Português* (1828). In: *Romanceiro I / Obras Completas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983).

⁸⁷ Dentre os inúmeros amigos que realizaram coletas da cultura popular portuguesa para Almeida Garrett, o próprio autor cita Alexandre Herculano e Antônio Feliciano de Castilho. (GARRETT, Almeida. Prefácio à 2ª edição de *O Romanceiro Português*, com o título alterado para *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (1843). In: *Romanceiro I / Obras Completas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983, pp. 44-45). Para a “nova geração” de literatos, a essa altura fiéis a Taine, soa inadmissível a reconstituição de uma realidade não captada pela observação direta e objetiva do artista.

enfim era alguma coisa, e forçoso foi contentar-me com o pouco que me davam e que tanto custou.

Assim consegui umas quinze rapsódias, ou, mais propriamente, fragmentos de romances e xácaras que em geral são visivelmente do mesmo estilo, mas de conhecida diferença em antiguidade, todavia remotíssima em todos. Comecei a arranjar e a vestir alguns com que engracei mais: e para lhe dar amostra do modo por que o fiz, adiante copio um dos mais curiosos, ainda que não dos menos estropiados, e com ele o restaurado ou recomposto por mim, o melhor que pude e soube sem alterar o fundo da história e conservando, quanto era possível, o tom e estilo de melancolia e sensibilidade que faz o principal e peculiar caráter destas peças.⁸⁸

Teófilo Braga, um dos integrantes do novo pensamento da *Escola Coimbrã*, teria em parte superado o sistema romântico de recolha do folclore, investigando o que depois interessaria aos estudos de Sílvio Romero: os traços étnicos impressos no processo de formação da lírica portuguesa. Subsidiado pela epistemologia positivista que então se instaurava, no *Cancioneiro e Romanceiro Geral Português* (1867) faz questão de elucidar suas operações de coleta:

A presente coleção, pode sem orgulho nacional dizer-se, é composta do que há de mais belo e antigo na poesia popular da península; quase todos estes sessenta romances que andam na tradição, se encontram nas velhas recopilações espanholas, mas aqui melhor dramatizados, mais breves e simples, e talvez mais puros, porque passaram diretamente da versão oral para a lição escrita. Quando a observação nos confirmou a grande verdade que há na poesia do povo e fez ver nela a sua principal beleza, um sentimento de respeito venerando obrigou a conservar sempre na rudeza as coplas e narrativas que íamos recolhendo. É assim, para os homens que se dedicam a este gênero de trabalhos, para os psicólogos que procuram surpreender as manifestações da alma na sua verdade, diante desse processo, em nome da probidade de homem e da intuição de artista, que todos os romances populares que da tradição recolhi são estremos e genuínos.⁸⁹

Apesar do roteiro inovador, Teófilo Braga ainda se mantém escorado nos romanceiros e cancioneros que o precederam (inclusive o de Almeida Garrett) e a uma idéia relativamente romântica de “gênio da raça”⁹⁰, forçosamente fundida aos

⁸⁸ GARRETT, Almeida. Carta-prefácio “Ao Sr. Duarte Lessa”, à 1ª edição de o *Romanceiro Português* (1828). In: Op. cit. pp. 60-61.

⁸⁹ BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro e Romanceiro Geral Português* (1867). In: *Romanceiro Geral Português* (vol. 1). Lisboa: Vega, 1982, pp. XVIII-XIX.

⁹⁰ A proposta nacionalista de Teófilo Braga era investigar os traços étnicos impressos na formação da cultura portuguesa, em busca do “gênio da raça” na literatura. O autor arma-se da subversiva epistemologia dos naturalistas da *Escola Coimbrã*, sem conseguir desvencilhar-se da estética romântica de Almeida Garrett. (Cf. FERRÉ, René. “Nota Prévia”. In: *Romanceiro Geral Português*/ vol. 1, op. cit., p. XIV).

novos paradigmas coimbrãos. Por essa razão, o misto de interesse e ressalvas de Sílvio Romero pelo autor português⁹¹.

De fato insciente das proposições de Teófilo Braga, como o culpa Romero, José de Alencar demonstra estreita conformidade para com o discurso metodológico de Garrett, ambos hauridos de intensa nostalgia e da pesquisa romântica por uma “arqueologia” da literatura nacional.

Mas, se por um lado o romancista brasileiro é acusado pela crítica folclorista de atentar contra o compromisso de fidedignidade para com as versões originais de cantigas populares, por outro, Alencar consegue inserir-se nos parâmetros nacionalistas de produção literária e tornar-se uma das indispensáveis referências para os trabalhos de coleta do folclore do Norte. Os traços do vaqueiro cearense, desenhados n’ *O Sertanejo* com base na cultura popular local, chegam a ser recuperados por Euclides da Cunha, cujo cientificismo não descarta a fonte literária, no terceiro capítulo de “O homem”, n’ *Os Sertões* (1901)⁹².

Câmara Cascudo, muito tempo depois, ainda testemunha o alcance do romancista na historiografia literária e na memória popular:

Muito dessa irresistível atração foi o vocabulário de Alencar, o brilho, a musicalidade verbal, a imagem inebriante e soberba para seu tempo, as graças capitosas da minúcia, da precisão, da habilidade idiomática e mesmo sua sintaxe, as concessões ao sabor local, os neologismos, brasileirismos, enfim a liberdade usada, aberta, corajosa, ostensiva, de empregar uma técnica que era eminentemente sua e que apaixonou o Brasil inteiro. Um índice maravilhoso era o fato de decorar-se páginas inteiras de Alencar não para declamá-las mas por um diário contágio, uma comunicação ininterrupta, de autor a leitor. Ainda há poucos anos dezenas e dezenas de pessoas por esse nordeste do Brasil sabiam as páginas iniciais de *Iracema*, sem engano de uma só palavra.⁹³

⁹¹ A primeira edição (portuguesa) dos *Contos populares do Brasil* (1885), de Sílvio Romero, foi dirigida por Teófilo Braga. Na ocasião, o autor brasileiro também se mostrou insatisfeito com a organização que o colega português deu às suas coletas folclóricas, expondo suas críticas no opúsculo *Uma Esperteza – Os Cantos e Contos Populares do Brasil e o Sr. Th. Braga* (1885). Segundo Romero, Teófilo Braga teria executado alterações abusivas em seus escritos, modificando e/ou ignorando critérios de divisão étnica, assumindo a autoria de suas categorias etnográficas e incluindo contos coletados por Couto de Magalhães, bem como um prólogo opositivo às idéias expressas n’ *A Poesia popular do Brasil* (1879). Na segunda edição (brasileira) dos *Contos* (1897), Sílvio Romero alude à polêmica e corrige as rejeitadas alterações de T. Braga. (Cf. ROMERO, Sílvio. “Nota Indispensável”. In: *Folclore brasileiro: contos populares do Brasil* (vol. 3), op. cit., pp. 439-441).

⁹² Cf. observação de: ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição regionalista...*, op. cit., p. 100.

⁹³ CASCUDO, Luís da Câmara. “O Folclore na obra de José de Alencar” (1951). In: *Til – Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957, 4ª ed.

Acrescenta, ainda, que à revelia dos métodos científicos tão reclamados pela crítica do período, José de Alencar fez um uso particular do receituário folclorista em sua obra literária. Câmara Cascudo deleita-se com o repertório popular que mina dos romances “regionais” do escritor:

Há um dos seus romances, publicado em 1871 com o pseudônimo de Sênio, *O Tronco do Ipê*, que reúne uma das mais ricas e variadas informações etnográficas e folclóricas de que há notícia no romance brasileiro em todo o século XIX. Se no *Gaúcho* deixara ele a fotografia das corridas de aposta, dos jogos de agilidade eqüestre, das armas, das lutas de cavaleiro nas extremas meridionais do Brasil, no *Tronco do Ipê* fixou a fazenda senhorial, a vida abastada e farta, as tragédias das casas-grandes, movimentando um mundo de figuras de estranha e sugestionadora veracidade. Não apenas o mito da Mãe-d'água aparece com as festas inesquecíveis do São João e do Natal, os doces, os bolos, os quitutes do tempo, a Missa do Galo, as danças, os poetas improvisadores, as saúdes cantadas que ainda resistem nos coretos de Minas Gerais, o presépio, o batuque dos escravos, a quadrilha dos amos, o jogo de prendas, enfim a inimitável vida doméstica de outrora, vista com os olhos limpos, fixada com afeto, com um carinho minucioso onde havia saudade e alegria de evocar. Tanto o baile dos machatins é nítido na cidade do Salvador, em princípios do século XVII, como as “alvíssaras” são cantadas à porta da casa-grande, pedindo os Reis. O ponto certo para a cocada no *Tronco do Ipê* é tão certo quanto a citação do robalo à flamenga, com capela de salsa e cebola cravejada na cozinha seiscentista de Braz Judengo.⁹⁴

Para o crítico, Alencar apreendera a essência do folclore em suas obras literárias: nada mais que a pintura da “história normal do Homem”⁹⁵.

A base da criação de Alencar era a naturalidade da vida cotidiana, o diário, o comum. Comum, diário, cotidiano fazem a vida de todos nós que não a vivemos na exceção nem na anomalia. Note-se ainda que jamais Alencar incluiu um elemento típico da existência nortista, sulista, ou dos arredores do Rio de Janeiro na acepção do pintoresco e do curioso. São cores normais, inseparáveis do quadro que está pintando.⁹⁶

De fato, nos últimos anos de vida, de forma semelhante à posição de Machado de Assis sobre a “nova geração”, José de Alencar deixa declarada a sua divergência para com os pressupostos positivistas:

⁹⁴ Idem. As páginas deste texto não são numeradas.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Idem.

Si não me engano, o *Vulgarizador* é destinado a propagar o espirito novo, ao qual talvez por falta de compreensão ainda não me converti.

Reconhecendo e applaudindo os altivos commetimentos da seieneta moderna, todavia não sacrifico ao idolo de hontem todas as conquistas de uma civilização millenaria.

Em meu conceito isso que consideram a ultima palavra da sciencia, não é mais do que uma revolução na qual como em todas as revoluções da hummanidade vae de envolta com as vontades que surgem, muitas vezes, o erro, o absurdo e o fanatismo.

[...]

A sciencia positiva tem prestado grande serviço aos pensadores, fornecendo-lhes factos e observações importantes; mas este precioso cabedal, só poderá ser aproveitado, quando os sabios se desprenderem do materialismo que os invadio, e desistirem da pretensão de governar o mundo moral pelo microscopio.⁹⁷

Paralelamente, a orientação ideológica recusada por Alencar é abraçada por Franklin Távora como um possível trampolim que, afinal, não o auxilia na empresa de se profissionalizar como escritor de sucesso, no Sul. Em carta de 1878, dois anos depois de *O Cabeleira*, Rangel de S. Paio alenta o romancista:

O silêncio sobre seus livros é filho unico e exclusivo da ignavia. Dê o apreço que elle merece.

Sei que a impressão aqui é cara; publique em folhetins seus romances. Serão mais lidos.

Seja tenaz e vencerá.

Um Casamento no Arrabalde, pequenino como é, está no caso de ser o primeiro a encetar publicação.⁹⁸

Acatando o conselho do amigo, no ano seguinte Távora começa a publicar romances na forma de folhetim, na segunda fase da *Revista Brasileira* (1879-1881), dirigida por ele e mais voltada para a divulgação do novo pensamento crítico e da “nova literatura” nas rodas literárias. Nela, vêm a lume *O Sacrifício* (1879) e *Lourenço* (1881), que não obtiveram aclamação digna de narrativas ficcionais saídas em periódicos mais populares como o *Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias*⁹⁹.

⁹⁷ ALENCAR, José de. “Carta”. *O Vulgarizador: jornal dos conhecimentos úteis*. Rio de Janeiro: Typ. De Lombaerto E Comp., 4 de setembro de 1877.

⁹⁸ PAIO, Rangel de S. “Carta a Franklin Távora”, Rio de Janeiro, julho de 1878. In: *Um Casamento no Arrabalde*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1903, p. 88.

⁹⁹ Essa suposição provém da maneira como o periódico foi comentado por Franklin Távora, nas cartas a Rangel de S. Paio (1878) e José Veríssimo (1879-1881). Nelas, como já se viu neste capítulo, ele alega priorizar a disseminação da “nova crítica” literária, bem como a divulgação de escritores do Norte e a arrecadação de estudos especializados de folclore, lingüística e etnografia. Ainda assim, como sugere Marlyse Meyer, não é possível precisar a repercussão popular dos periódicos do período: “O fenômeno romance-folhetim ‘folhetinesco’ se estende a todos os jornais da corte. Ainda que não existam as necessárias pesquisas, de difícil execução dada a escassez de dados sobre tiragens e publicações, não

Em 1880, o romancista escreve a José Veríssimo trazendo notícias que reforçam a impressão de seu insucesso editorial:

Tenho-lhe roubado muito tempo, mas ainda direi, para completar esta ordem de idéias, que o meu *Lourenço*, conclusão de *O Matuto*, há quase três anos, dorme no pó da minha gaveta por não ter um editor, e eu ainda não me haver desembaraçado das despesas feitas com a publicação de *O Matuto*. Eis o que são as letras no Brasil.¹⁰⁰

Os quinhentos exemplares da primeira edição de *O Matuto* (1878) e d' *O Cabeleira*¹⁰¹, foram custeados pelo autor e as mesmas obras não saíram em folhetim. Não há dúvida de que o romancista tenha encontrado razões para se ressentir da aclamação de crítica e público desfrutada por José de Alencar.

Para Franklin Távora, ao contrário do que Câmara Cascudo defende como positivo em Alencar, os elementos do folclore importavam como tese no processo criativo do romance, funcionando como acessórios materiais ou documentários, sobretudo n' *O Cabeleira*. Sempre envolvido, como foi, pelo movimento de idéias científicas sobre a cultura popular, propagadas pela *Escola de Recife* que o formou, seguiu assiduamente com seu programa literário, aprofundando os estudos e idéias naturalistas e vindo a confidenciar, depois de concluída a sua *Literatura do Norte*, suas principais influências ao fiel destinatário de sua correspondência particular, José Veríssimo:

Não tenho grande leitura de Balzac nem de Zola; mas sinto que estes dois analyistas do coração e da vida humana são os que me devem servir de guias, feitas as restrições que o meu ideal artístico exige. Por isso, agradeço ao collega, como já agradeçi ao Rangel de S. Paio o terem-me aconselhado os estudos delles.

faltam indícios da correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim.” (Cf. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 294). *O Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias* são exemplos de espaços periódicos amplamente concedidos ao folhetim e extensamente examinados pela autora.

Nelson Werneck Sodré salienta que a literatura difundida nas revistas especializadas tinha importância apenas para “a limitada camada culta do país”. (SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil...*, op. cit., p. 245).

¹⁰⁰ Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1880. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

¹⁰¹ Informação recolhida em Jean-Yves Mérian, op. cit., p. 124. Em outros romances em volume de Franklin Távora, o número de exemplares impressos é indicado na capa ou frontispício.

Com a sua carta de posterior áquella, recebi o folheto que dedicou ao estudo de Em. Littré.

Muito me agradou a leitura desse folheto pelo estylo em que está escripto, pelas suas reflexões, e pelas notícias sobre o biographado.

A ser-se positivista, deve-se pertencer ao grupo Littreista, cuja philosophia é sã, natural e congruente.

Apreciei também muito o ensino que deu á Boa Nova, que conq.¹⁰ se diga nova, não passa de muito velha.

Eu não sou verdadeiramente um positivista; mas tudo me diz que para lá me encaminho; e folgo de ver que é o primeiro collega a promover ahi o desenvolvimento da philosophia positiva, segundo Littré.

Beijo-lhe as mãos pela offerta, e aguardo o seu promettido escripto para a Revista.¹⁰²

Como os escritos do próprio romancista atestam, com o tempo, a sua trajetória literária foi permeada e mais influenciada pela leitura do realismo moderno de Balzac e Zola e pela continuação dos estudos da filosofia positiva e seus desdobramentos. Apesar de não ter permanecido na memória coletiva como um ilustre romancista, ao modo de José de Alencar, semeou sistematicamente o que mais tarde chamou de “naturalismo sertanejo”, responsável por projetar o Norte como o mais brasileiro dos Brasis. Século XX adentro, a tópica regionalista estabelecida por Távora na prosa de ficção, naquele momento ainda não rotulada como tal, é retomada e repensada no romance brasileiro como motivo nacionalista.

Ainda assim, muito embora Franklin Távora se tenha empenhado na contestação do ideário nacionalista vigente, seu itinerário reproduz muitos paradigmas românticos. Há uma evidente substituição do tema *índio pelo folclore do norte*, como *topos* de idealização do nacional e, ainda, como veremos a seguir, a manutenção das preocupações com os efeitos retóricos da narrativa ficcional, tais como o de instruir e edificar, verificáveis em muitos romances brasileiros produzidos desde a primeira metade do século XIX.

III. AINDA O PROJETO LITERÁRIO: UM CONTESTADOR POR DENTRO DA TRADIÇÃO

¹⁰² Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1882. Arquivo da ABL.

Nas análises dos textos críticos de Franklin Távora, que continuarão sendo apresentados aqui, é possível notar que apesar do novo ideário colocado em voga pela *Escola de Recife*, as regras tradicionais de leitura e produção literária ainda exercem influência significativa no desenvolvimento de concepções críticas e técnicas de criação. Ora infiltram-se no novo sistema teórico-crítico que se deseja consolidar, ora na forma pouco normatizada do gênero romance, orientando as narrativas no sentido de “moralizar”, à maneira do Joaquim Manuel de Macedo elogiado nas *Cartas a Cincinato*. A seguir, veremos brevemente, em que medida as prescrições beletrísticas sobre leitura e arte, assim como as referências românticas, penetram os métodos de composição do romance tavoriano, colocando-se, muitas vezes, na contramão das proposições da “nova geração”.

A concentração dos romancistas do século XIX nos efeitos de instrução, formação do gosto e edificação moral tem herança no tipo de leitura apregoado pelos tratados europeus setecentistas, antes de o romance moderno firmar-se como gênero prestigiado nas *belas letras*¹⁰³. Filiadas aos métodos europeus de leitura, as primeiras antologias e histórias literárias brasileiras, assim como aqueles tratados, “não se detêm sobre novelas e romances, portanto não discutem formas de leitura nem padrões para avaliação estética desses textos que, entretanto, parecem ser os preferidos.”¹⁰⁴ Assim, na condição de gênero novo, durante muito tempo o romance responde às expectativas antigas de conteúdo e leitura.

Além dos tratados, que privilegiavam uma leitura supervisionada e restrita ao estudo de textos religiosos tradicionais e matérias como História, Geografia, Eloquência e gêneros poéticos e clássicos, como a epopéia e a tragédia¹⁰⁵, a significativa presença de manuais de retórica e poética produzidos no Brasil ao longo

¹⁰³ Cf. ABREU, Márcia. “Da maneira correta de ler: Leitura das Belas Letras no Brasil Colonial”. In: *Leitura, História e História da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ ABL; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 214.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 233.

¹⁰⁵ Cf. ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras/ALB; São Paulo: Fapesp, 2003. – (*Coleção Histórias de Leitura*), pp. 272-273.

do século XIX¹⁰⁶, aponta a possibilidade de eles também terem valido como fonte para se extrair categorias de análise e produção literárias. Predominantes na formação escolar secundária e humanística do período¹⁰⁷, as lições retórico-poéticas poderiam oferecer requisitos técnicos para a narrativa ficcional, bem como uma importante instância de valorização do gênero, até então não previsto pela tradição literária.

Como gênero recentemente produzido no Brasil oitocentista, o romance é uma forma inusitada, inicialmente descartada e desprestigiada pelas primeiras antologias e histórias literárias. Por esse motivo, supõe-se que por muito tempo, as narrativas de ficção dispõem da História e dos enredos edificantes para ainda se conformarem aos preceitos normativos dos tratados de leitura europeus, de finalidade instrutiva e formadora, e para responder aos requisitos retórico-poéticos de criação literária, aproximando-se dos modelos clássicos e consagrados do drama e da épica ou captando as atenções do leitor pelo exemplo, comoção e beleza estética.

Nas *Cartas a Cincinato*, que estão repletas de uma crítica literária nitidamente dividida entre diferentes correntes, Franklin Távora defende o papel moralizador e social do romance, compara-o à função do teatro no “ideal social” e menciona os subgêneros de sua preferência:

Parecendo-me, porém, que o romance tem influencia civilisadora; que moralisa, educa, forma o sentimento pelas lições e pelas advertencias; que até certo ponto acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance *intimo*, *historico*, de *costumes*, e até o *realista*, ainda que este me não pareça característico dos tempos que correm.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Roberto Acízelo de Souza lista a circulação de 35 manuais de retórica e poética, a maioria produzida e publicada no Brasil oitocentista, entre 1810 e 1886. A utilidade didática desses manuais foi importante fator de produção e difusão dos mesmos. (Cf. SOUZA, Roberto Acízelo. *O Império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999, pp. 46-48).

¹⁰⁷ SOUZA, Roberto Acízelo de, op. cit., pp. 32-37. Eduardo Vieira Martins também destaca o papel da retórica no pensamento romântico: “Apesar do que pode sugerir o espaço reduzido que as nossas histórias da literatura lhe dedicam, a retórica não era uma presença meramente residual no Brasil do século XIX, ocupando antes posição privilegiada no sistema de ensino e se constituindo como um dos principais pilares da formação intelectual da geração romântica.” (MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005, pp. 04-05).

¹⁰⁸ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, p. 98.

Manoel da Costa Honorato, intelectual formado pela *Escola de Recife* e professor substituto da cadeira de retórica, poética e literatura nacional do Imperial Colégio Pedro II, no seu *Compêndio de Retórica e Poética* (4ª edição, 1879), é um dos poucos retores a contemplar o romance como forma literária relevante para a produção intelectual e para o ensino¹⁰⁹. O autor associa o gênero à categoria retórica da Eloquência, destaca o caráter moral e formador que ele deve possuir (aspectos do *ethos*), cita Franklin Távora entre os apreciáveis romancistas brasileiros e descreve, a seguir, os mesmos tipos de romance mencionados nas *Cartas a Cincinato*, com exceção do “pouco característico” realista:

Além de muitos outros romancistas brasileiros, podemos citar, com vantagem para as letras pátrias, José de Alencar, J. M. Macedo e Franklin Távora [...].

[...] existe uma [regra literária] que é *moral*, e que apesar de sua importância tem sido desprezada por grande número de romancistas, que é a *instrução do espírito e a correção dos costumes*, na bela frase de Huet, bispo de Avranches. – O escritor deve instruir sob o véu da ficção, polir o espírito e formar-lhe o coração apresentando um quadro da vida humana; censurar os ridículos e os vícios, mostrar o triste efeito das paixões desnordeadas, inspirar amor à virtude e fazer sentir, que só ela é digna de nossas homenagens, só ela é fonte de nossa felicidade.

[...]

Há diversas espécies de romances, a saber: de costumes, íntimos, de intriga, histórico, de educação, fantásticos e poéticos. – O romance de costumes representa exactamente os costumes geraes da sociedade em que se vive. O romance íntimo é uma variedade do precedente, em que o escritor pinta e desenvolve um ou dois caracteres pela simples exposição dos sentimentos, quase sem confundir ação alguma. [...] O romance histórico descreve um dos seus personagens assistindo a uma ação real e conhecida, e recorda ao leitor algumas circunstancias desprezadas pela historia.¹¹⁰

As afinidades das informações e terminologias, detectadas nas *Cartas a Cincinato* e no *Compêndio*, atestam uma possível sintonia entre as prescrições dos retores e os métodos de composição dos romancistas. Atraído pelas regras retóricas do período, que por sua vez ainda retomam hipóteses dos séculos precedentes, como a de Huet, que nobilita o romance por meio de sua aproximação com a épica¹¹¹, Távora divide-

¹⁰⁹ Cf. Pesquisa em manuais de retórica e poética do século XIX, realizada por Eduardo Vieira Martins, op. cit.

¹¹⁰ HONORATO, Cônego Manoel da Costa. *Compendio de Rethorica e Poetica*. Rio de Janeiro: Typographia Cosmopolita, 1879, 4ª edição aumentada, p. 152. Agradeço à pesquisadora Valéria Augusti, por ter-me gentilmente cedido sua cópia manuscrita deste compêndio.

¹¹¹ A formulação de Pierre-Daniel Huet sobre o romance, datada ainda do século XVII, é comentada por Márcia Abreu em *Os Caminhos dos livros*, op. cit., p. 290.

se entre o chamado da tradição beletrística e o das novidades realistas. Com efeito, a finalidade instrutiva que se atribui ao gênero, seja para moralizar, seja para didatizar a História por meio do entretenimento da ficção, apresenta-se, ainda, como relevante componente de criação literária.

José de Alencar, outro nome reconhecido pelo retor na prosa de ficção brasileira, foi um forte exemplo de romancista e crítico que se baseou na retórica de seu tempo, fato que se tornou foco de estudos literários recentes sobre o autor¹¹². Pela hipótese de Eduardo Vieira Martins¹¹³, *O Sertanejo* seria o “epílogo” da epopéia indianista projetada por Alencar com os romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, cujos enredos são repletos de ação, heroísmo e elementos mitológicos. A hipótese pode ser reforçada quando se verifica que o amor do sertanejo Arnaldo pela jovem Flor ganha lugar secundário em relação ao comportamento nobre e fabuloso do personagem¹¹⁴ e é suplantado pela sua dignidade de herói na conclusão da narrativa.

Até mesmo nesse ponto, Alencar foi criticado por Franklin Távora, nas *Cartas a Cincinato*:

[...] na effeminada *Iracêma*, onde os guerreiros falam uma linguagem débil, esmorecida e flaccida, que não podiam de modo algum usar em sua braveza. Isto importa um característico: a penna de *Senio* não foi talhada para construir a epopéa; faltam-lhe azas para elevar-se nos assumptos heroicos, que demandam vôos excelsos do pensamento, phraseologia mascula, jogo de paixões vehementes e arrebatadas. A linguagem de *Senio* é dolente e languida.¹¹⁵

Apesar dos novos parâmetros críticos que circunscrevem a produção do romance, a epopéia ainda é mencionada como um gênero exemplar. No entanto, a

¹¹² São pelo menos dois deles: CAMPATO Júnior, João Adalberto. *Retórica e Literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Editora Tecci, 2003; MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

¹¹³ Cf. MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão...*, op. cit., p. 146.

¹¹⁴ Segundo Márcia Abreu, alguns críticos europeus do século XVIII, para enobrecerem o “novo gênero” romance, comparavam-no ao poema épico. Foi o caso de Bruzen de la Martinière, que embora admitisse a diferença dos assuntos, uma vez que o romance moderno privilegiaria as relações amorosas em detrimento dos “comportamentos nobres, heróicos e instrutivos”, constatava muitas semelhanças entre o gênero clássico e o moderno. No caso aqui citado de José de Alencar, pode-se supor que até este aspecto “diferencial”, ele procurou minimizar em *O Sertanejo*. (Cf. ABREU, Márcia. Op. cit., pp. 290-291).

¹¹⁵ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., pp. 14-15.

“pena de Sênio” não seria digna nem da reprodução dos modelos da tradição, segundo o seu rival. Anos depois das *Cartas*, Távora assume ter procurado driblar a veia retórico-poética em sua obra, o que admite conscientemente como uma dificuldade a ser superada:

Sou o primeiro a reconhecer que nos meus escriptos, ainda naqueles em que mais procuro fugir da rhetorica romantica, sempre a minha boca apparece torta pelo jeito do cachimbo; mas, conquanto não sinta as minhas sympathicas inclinadas pelo naturalismo cru que, segundo me parece, nunca há de fundar escola perduravel, talvez que em trabalhos sucessivos aquelle defeito vá apparecendo menos.

As minhas ideas sobre o romance actual resumem-se em pouco: banimento da rethorica; descripções naturaes; scenas decentes; principios de utilidade pratica e social.¹¹⁶

O autor defende o seu ideal de romance, nesta carta de 1882, escrita depois de concluída toda a sua produção literária do gênero. Na declaração, fica evidente a inevitável convivência da “nova” com a “velha” geração e a posição dividida do autor em relação às duas. Quando particulariza as suas “idéias sobre o romance atual”, Távora ainda sustenta a importância das “descrições naturais”, o que pressupõe a continuidade de um “naturalismo sertanejo”, no qual a abordagem do folclore e dos rincões do Norte brasileiro difere do “naturalismo cru”, com o qual ele não “simpatiza”. Além disso, o autor ainda mantém alguns objetivos legados da retórica – a mesma que tanto deseja banir – como o de apresentar “cenas decentes” e fornecer instrução e utilidade à sociedade por meio da obra.

Nos anos finais de sua vida, quando publica os ensaios sobre os “Escritores do Norte do Brasil” no periódico fluminense *A Semana*, Franklin Távora já tem constituída carreira intelectual bem sucedida política e institucionalmente, fato que deixaria atenuada a desavença literária com José de Alencar, falecido e homenageado pela Associação dos Homens de Letras (1877), há uma década. Mas, mesmo em meados da década de 80, quando a disputa com o conterrâneo tem menores dimensões e as técnicas difundidas por Zola já são praticadas por romancistas brasileiros como Aluísio Azevedo, Távora ainda se remete às formas antigas e à crítica

¹¹⁶ Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1882. Arquivo da ABL.

romântica portuguesa que opinou sobre os escritores brasileiros na primeira metade do século XIX.

Em 1887, quando apresenta o estudo crítico sobre o maranhense Gonçalves Dias, talvez uma unanimidade para os literatos das duas extremidades do país no período, admite em tom positivo a relevância do indianismo para a literatura, fazendo alusão às obras de Alencar que pertencem a esta corrente, bem como à forma em que estão organizadas no prefácio “Benção paterna”:

Mas o indianismo não se limitou ao verso. Longe disso, invadiu os serenos dominios da prosa; e tanto no primeiro como no segundo caso, as produções apparecem sob varios aspectos. Ora revestem uma forma totalmente selvagem, recompondo, pela intuição critica auxiliada pelas chronicas portuguezas, a vida pre-historica nas aldeias; ora revestem uma forma mixta em que tem parte não só o indio, mas tambem o portuguez, o conquistador, nesse crepusculo matutino, onde as sombras e visões da barbaria se casam com as claridades ainda confusas, indecisas, e não raro carregadas, da manhã colonial. *Iracema* de José de Alencar pertence ao primeiro typo, o *Guarany* pertence ao segundo.¹¹⁷

Apesar de reconhecer o nome de Alencar no cenário das produções indianistas, Távora privilegia, em seguida, a abordagem científica do “tema indígena”. A cisma pelas indispensáveis contribuições do Norte realça a procedência de Gonçalves Dias como fator imprescindível para a qualidade de sua obra, bem como a razão pelo positivo desenvolvimento das pesquisas sobre o índio, que antes “só servia de pasto às obras de arte”:

Muitos outros talentos encaminharam-se na mesma direcção; e o thema indigena, que ao principio só servia de pasto ás obras de arte, passou a ser estudado scienticamente. Nas sociedades historicas, e mais tarde nas anthropologicas o indio é dissecado, analysado; a sua linguagem é objecto de investigações; a sua lingua dá occasião a exames que ainda continuam.

Todo este movimento veio do Norte, e teve sua raiz na inspiração local do grande poeta maranhense. Si não fôra elle talvez tudo isso ou, ao menos uma grande parte, talvez a mais preciosa, ter-se-ia perdido ingloriamente.

Este poeta trazia em si a grande alma da sua região natal, alma soffredora, amorosa, terna, cujas cordas vibram na dor e na saudade, na resignação e no trabalho.¹¹⁸

¹¹⁷ TÁVORA, Franklin. “Escriptores do Norte do Brazil – Dr. A. Gonçalves Dias”. *A Semana*, Rio de Janeiro, dezembro de 1887, p. 34. Na seção “Gazeta Litteraria” deste jornal, de novembro a dezembro de 1887, Franklin Távora publicou uma série de estudos críticos que, além de Gonçalves Dias, abordaram: Joaquim Serra, Celso de Magalhães, João Adolpho Ribeiro da Silva, Thomaz Antonio Ramos Zany e Francisco Gil Castello Branco.

¹¹⁸ TÁVORA, F. “Escriptores do Norte do Brazil – Dr. A. Gonçalves Dias”, op. cit., p. 34.

Os estudos científico, histórico e antropológico do índio são elogiados como uma conquista da *inteligência* do Norte, incitada pela poesia de Gonçalves Dias. Junto com o reconhecimento destes “avanços” nas teorias da cultura e da literatura, que valorizam sobremaneira aspectos locais e nacionais, Távora faz menção prestigiosa aos juízos críticos dos portugueses Almeida Garrett e Alexandre Herculano, celebrando com este o valor literário das *Poesias Americanas* (1846):

A sentença porém proferida sobre as *poesias americanas* de G. Dias, por um juiz do mesmo porte de Garrett, por Alexandre Herculano, teve bem diverso effeito. Está concebida em poucas linhas, mas accusa o pezar que possui o juiz, de não serem bastante numerosos, as *poesias americanas*, tamanho encanto lhes achou. “Quizeramos – escreve A. Herculano – que as *Poesias Americanas*, que são como o portico do edificio, occupassem nelle maior espaço.”¹¹⁹

As referências científicas, portanto, ainda coexistem com as românticas na emissão de julgamentos sobre literatura. Também quando apresenta o escritor piauiense Francisco Gil Castello Branco, Távora faz conviverem ferramentas críticas aparentemente conflitantes em seus comentários. Por meio da veia folclorista, ressalta as qualidades realistas do contista na fixação dos quadros naturais, dos costumes e da poesia popular do Norte:

Do Dr. Gil Castello Branco, escriptor piauihyense, conheço unicamente o volume em que estão reunidos tres contos: – *Ataliba, o Vaqueiro, Hermione e Abelardo e A mulher de Ouro*.

O primeiro desses contos é evidentemente trabalho que se deve classificar entre os da litteratura do Norte.

É um episodio da secca. O aspecto local foi transportado para o livro com fidelidade. Caracteres verdadeiros. Scenas tão naturaes que parecem authenticas. Muita vibração de sentimento.

[...]

A vida domestica está perfeitamente desenhada nas paginas do livro. A comida e o modo de a preparar e usar foram fielmente representados. O desafio e os versos populares são caracteristicos.¹²⁰

¹¹⁹ TÁVORA, Franklin. “Escriptores do Norte do Brazil – Dr. F. G. Castello Branco”. *A Semana*, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1887.

¹²⁰ Idem *ibidem*.

Ao mesmo tempo em que destaca, apoiado na formação tradicional regada pelo conhecimento do teatro trágico e suas regras de composição, as qualidades dramáticas de outras narrativas que comenta junto aos contos de F. G. Castello Branco, como o romance *Os Retirantes* (1877), de José do Patrocínio:

Quanto aos *Retirantes*, o autor localizando a acção principal na capital, apenas nos offerece scenas de prostituição, venalidade e corrupção.
Não direi que não ha verdade nisto; ha. Mas o que me parece é que a parte mais interessante não está naquelle ponto, que se deve considerar o ultimo da tragedia.
A parte verdadeiramente dramatica, a meu vêr, da desgraça da emigração forçada, está no longo e penoso trajecto, através de inhospito e desolado sertão, reduzido a poeira e fogo, quando meses antes era o verdor, a fartura, a alegria.¹²¹

A comparação entre os gêneros teatro/drama e romance, como se pode notar, não é novidade. Já nas *Cartas a Cincinato*, Távora lamentava o desperdício do “efeito comovedor” e de propícias “ocasiões solenes” no “movimento dramático”¹²² da última parte d’ *O Gaúcho*. No excerto supracitado, ainda valoriza aspectos associados às emoções suscitáveis pela tragédia para julgar as estratégias de composição do romance, ao lado de argumentos especificamente naturalistas. Pelo segundo canal de análise, Patrocínio também o desagrada:

Nota-se que lhe falta o sentimento, a alma do Norte. Lendo-se aquelle livro onde abundam scenas do naturalismo das grandes cidades, comprehende-se que o **naturalismo sertanejo** não foi alli representado.¹²³ [grifo meu]

O “naturalismo sertanejo”, como antes comentamos, é afinal o tipo de naturalismo que Távora aprecia. Praticado sobretudo por romancistas do Norte, desde a década de 70, continua privilegiado em relação ao naturalismo experimental e urbano mais explorado a partir da década de 80. A anatomia social dos grandes centros não necessariamente interessa aos militantes do naturalismo humano e espacial dos arrabaldes, suscitado a princípio pelos estudos positivistas e evolucionistas

¹²¹ Idem ibidem.

¹²² TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 82.

¹²³ TÁVORA, Franklin. “Escriptores do Norte do Brazil – Dr. F. G. Castello Branco”. *A Semana*, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1887.

de folclore e notoriamente presente nos primeiros romances regionalistas do Brasil. Neste ínterim, pode-se supor que a literatura rotulada *a posteriori* como “regionalista”, na realidade intentou um alcance nacionalista por meio do *close* nas províncias.

Nos dois excertos comentados, além de se flagrar a inconsistência do discurso combativo à “retórica romântica”, rejeitada pelos pressupostos do pensamento da “nova geração”, o contraste instituído entre o povo das capitais e o do sertão é semelhante ao que faz Jules Michelet, em *O Povo* (1846). Trata-se da mesma oposição entre a degradação da população contaminada pelos anseios distorcidos da burguesia de Paris e a rusticidade pura e preservada dos camponeses. Assim como para o historiador francês, para os primeiros folcloristas brasileiros é interessante à literatura – e aqui, ao romance – a fotografia fiel dos distantes recantos sertanejos, desde que o olhar do escritor esteja atento ao *pitoresco*. Fica estabelecido, portanto, um intrínseco paradoxo no processo de pesquisa da cultura popular e de busca da veracidade para a prosa de ficção: o espírito científico de realismo, salientado pela sistematização do *romance experimental*, ao lado da necessidade ainda viva de se construir símbolos para a idealização do nacional.

No capítulo seguinte, a análise dos romances da *Literatura do Norte* evidencia em que medida a produção tavoriana caminha no sentido contrário das recomendações dadas por Urbano Duarte aos escritores modernos, em “O Naturalismo” (1880): o crítico aconselha que produzam em menos “quantidade” e zelem pela observação e pela “qualidade”¹²⁴. Em contrapartida a esta orientação, Távora baseia-se na repetição de enredos e no apelo às convenções românticas de narrativa. A ambição de superar a popularidade de José de Alencar, portanto, coloca-se como propósito maior do que o de agradar a crítica especializada.

¹²⁴ DUARTE, Urbano. “O naturalismo”. *Revista Brasileira*, tomo V, Rio de Janeiro, 1880, p. 28. Texto citado e comentado no tópico I deste capítulo.

CAPÍTULO TERCEIRO.

UMA NOVA FÓRMULA PARA O NOVO GÊNERO: A *LITERATURA DO NORTE* NO ROMANCE

I. A *LITERATURA DO NORTE* EM AÇÃO

Ao longo do desenvolvimento e execução do seu projeto literário, Franklin Távora não publica os romances da *Literatura do Norte* na mesma seqüência em que os produz. Os três primeiros romances, *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*, compõem uma trilogia que versa sobre temática semelhante e persegue com maior ênfase os motivos nacionalistas propostos no programa: a cultura popular do Norte e as memórias históricas que fixam o germe da independência brasileira em Pernambuco. Interessado em fundar uma literatura nacional sustentada por estes motivos, o autor procura destacar os costumes e a cultura da vida rural dos arredores de Recife e evidenciar movimentos políticos da região que, segundo ele, antecipam o processo de emancipação brasileira, desde o início do século XVIII. Contudo, além de convencer os pares da intelectualidade carioca sobre a relevância do Norte para a identidade nacional, Távora também deseja conquistar popularidade. Este fator parece ser o que o leva a repensar o estilo e as estratégias de composição dos romances, bem como a seqüência de suas publicações. A ordenação estabelecida pelo autor, diferente do seguimento cronológico de escrita e de publicações, aparece em comentários que ele remete a José Veríssimo, em sua correspondência particular:

Por esta ocasião remetto a V. S.^a um exemplar do meu livro – Um casamento no arrabalde, 4º livro da litteratura do Norte. O 3º, o Lourenço que enviei logo depois de terminada a publicação na Revista, já deve ter chegado a seu destino.¹

¹ Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1881. Arquivo da ABL.

Na carta, Távora refere-se a *Lourenço* como o terceiro livro da *Literatura do Norte*, no entanto, esta é a quarta obra a sair em folhetim e em volume, em 1881, mesmo ano da segunda edição de *Um Casamento no arrabalde*. *O Sacrifício* (1879), embora seja o último escrito ficcional do projeto literário, é que corresponde ao terceiro a ser publicado, na *Revista Brasileira*. Percebe-se, portanto, que a seqüência cronológica de escritos literários não é a mesma das publicações, assim como, nenhuma delas corresponde à ordem da série estabelecida pelo autor, na carta a Veríssimo. Há indícios de que as publicações são gerenciadas pelo autor a partir do termômetro da recepção:

SEQUÊNCIA DE COMPOSIÇÕES DE ROMANCES	SEQUÊNCIA DE PUBLICAÇÕES DE ROMANCES (RIO DE JANEIRO)	SEQUÊNCIA DE ROMANCES DA LITERATURA DO NORTE (ESTABELECIDADA PELO AUTOR)²
<i>Um Casamento no arrabalde</i> - 1869	<i>O Cabeleira</i> - 1876	1º: <i>O Cabeleira</i>
<i>O Cabeleira</i> - 1876	<i>O Matuto</i> - 1878	2º: <i>O Matuto</i>
<i>O Matuto</i> - 1878	<i>O Sacrifício</i> - 1879 (folhetim)	3º: <i>Lourenço</i>
<i>Lourenço</i> - 1878	<i>Lourenço</i> - 1881 (folhetim e livro)	4º: <i>Um Casamento no arrabalde</i>
<i>O Sacrifício</i> - 1879	<i>Um Casamento no arrabalde</i> - 1869 (1ª ed.)/ 1881 (2ª ed.)	5º: <i>O Sacrifício</i>

Como veremos nas análises a seguir, *O Sacrifício* retoma a narrativa de *Um Casamento no arrabalde*, propondo um enredo amoroso muito mais apoiado nas convenções românticas do gênero, do que os três primeiros romances produzidos. Com isso, o autor parece apostar na conquista do público leitor e dos editores, ainda que para tanto tivesse que publicar nos rodapés da *Revista* e ao mesmo tempo custear todas as edições em volume de suas obras. Se a antecipação de *O Sacrifício* e os 200 exemplares de *Lourenço*, pagos pelo autor e impressos na Tipografia Nacional, não alcançassem o sucesso desejado em 1881, a segunda edição de *Um Casamento no*

² A seqüência de romances estabelecida por Franklin Távora será assumida por H. Garnier nas edições em volume que ele dá às obras entre 1902 e 1903. O editor publica os quatro primeiros romances do projeto literário do autor, indicando, no frontispício de cada um, “Literatura do Norte - Primeiro/ Segundo/ Terceiro/ Quarto Livro”. Estas edições encontram-se disponíveis na “Biblioteca Virtual” do site do projeto temático *Caminhos do Romance no Brasil* (<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>).

arrabalde sairia no mesmo ano para apimentar a curiosidade das leitoras, a quem o autor destinaria um enredo com menos ousadias que o seu gêmeo.

II. *O CABELEIRA*: PRIMOGÊNITO DE UMA LITERATURA NACIONAL

Os pressupostos que definem o exame crítico dos romances de Alencar, nas *Cartas a Cincinato*, expõem, desde 1871, os parâmetros ideológicos que orientam o projeto literário de Franklin Távora, anunciado sistematicamente no prefácio de *O Cabeleira*, cinco anos depois.

Embora o autor se queixasse da ausência de editores interessados em publicar suas obras e tenha custeado a impressão do livro nos prelos da Tipografia Nacional, em 1876, o romance sobre o sanguinário cangaceiro pernambucano foi o que mais recebeu atenção da crítica e dos folcloristas do período, bem como o maior número de publicações da história editorial³ de Franklin Távora.

Chamado pelo autor de “romance histórico”, a obra narra as façanhas do criminoso José Gomes, conhecido por Cabeleira. Influenciado, desde criança, pelo pai Joaquim Gomes, o protagonista é descrito como um bom menino que, apartado da presença benévola da mãe, é encaminhado à carreira do crime pelo perverso pai. Acompanhados, depois, pelo comparsa Teodósio, o trio aterroriza a população de Pernambuco com saques, roubos e assassinatos, até que o reencontro de Cabeleira com o seu amor de infância, Luisinha, restitue o lado bom do bandido. Apesar da redenção do personagem, nem por isso ele escapa à punição exemplar reservada aos

³ Até o ano de 2004, somam-se 18 edições, levantadas por Israel Sousa Lima (op. cit). Em vida, Franklin Távora publicou apenas uma edição de *O Cabeleira*. Segundo o levantamento de Sousa Lima, a seqüência de edições foi: Typographia Nacional (1876), H. Garnier (1902), Officinas Graphics do Jornal do Brasil (1928), Ed. Melhoramentos (1953, 1957, 1963), Ediouro (1966, 1969, 1971), Ed. Ática (1971, 1973, 1981, 1988, 1993, 1997), Ed. Três (1973, 1984), Ed. McGraw-Hill do Brasil Ltda (1975). O romance *Um Casamento no arrabalde* foi o único a receber duas edições em vida (1869-Recife, 1881-Rio de Janeiro).

desvirtuados: conforme atestam a tradição popular e a história de Pernambuco, o Cabeleira e seus parceiros do crime são enforcados publicamente. O personagem e sua trajetória são constantemente indicados como verídicos na história e na tradição popular e, para comprovar isso, o autor recorre às *Memórias históricas da província de Pernambuco* (1848), de Fernandes Gama, além de relacionar situações e falas dos personagens às trovas populares reunidas nas notas de rodapé. É importante lembrar que, antes, Távora havia criticado José de Alencar em relação ao uso demasiado de notas⁴, no entanto, anos depois, dá significativa importância a elas no romance de estréia da *Literatura do Norte*.

O primeiro capítulo, que se poderia chamar, retoricamente, de exórdio do romance, pretende assinalar a nacionalidade singular de Pernambuco no cenário brasileiro e introduzir um protagonista de dimensões mitológicas. As primeiras páginas da obra apresentam o Cabeleira como um vulto legendário da história pernambucana. Espécie de “herói abortado”⁵, o bandido é comparado ao guerreiro espanhol medieval El Cid e ao benevolente ladrão Robin Hood:

A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fastos dos maiores povos da antiguidade sem desdourá-los. Não são estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado desta ilustre província, berço tradicional da liberdade brasileira. 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 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 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. 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. [grifo meu]

À sua audácia e atrocidades deve seu nome este herói legendário para o qual não achamos par nas crônicas provinciais. Durante muitos anos, ouvindo suas mães ou suas aias cantarem as trovas comemorativas da vida e morte desse como Cid, ou Robin Hood pernambucano, os meninos, tomados de pavor, adormeceram mais depressa do que se

⁴ “Sênio tem a mania das notas. Não ha volume, d’entre os ultimos que assignalam a sua precoce decadencia litteraria, que não seja acompanhado de alguns d’esses excertos, que na maioria só servem para desabonar o autor”. (TÁVORA, F. *Cartas de Semprônio a Cincinato* (1871), op. cit., pp. 18-19).

⁵ Cf. BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Almas de lama e de aço: Lampeão e outros cangaceiros* (1928). São Paulo: Melhoramentos, s/d, p. 11.

lhes contassem as proezas do lobisomem ou a história do negro do surrão muito em voga entre o povo naqueles tempos. Com a simplicidade irrepreensível que é o primeiro ornamento das concepções do espírito popular, habilitam-nos esses trovadores a ajuizarmos do famoso valentão pela seguinte letra:

*Fecha porta, gente,
Cabeleira aí vem,
Matando mulheres,
Meninos também.*⁶

Apoiado em categorias deterministas para a composição e explanação dos personagens, Franklin Távora explica o desenvolvimento do banditismo no Norte por motivos ligados à raça, ao meio e ao momento – a conhecida tríade taineana. Nesse sentido, o Cabeleira é apontado como o produto da conjunção de uma raça “selvagem” (índio) com uma raça “civilizada” (branco-europeu), afetado pela pobreza e pelo meio inóspito e primitivo (sertão e zona da mata pernambucana), num momento histórico ainda não alcançado pelo progresso.

Retomados nos textos críticos do início do século XX, estes fatores são assinalados por Gustavo Barroso, quando discorre sobre o imaginário em torno dos cangaceiros nordestinos:

A energia barbara do homem do sertão nordestino, precisando manifestar-se por injunção da propria força e não achando como, naquelle meio atrasado e pobre, vae naturalmente perder-se no crime. Eis ahi a primeira causa do banditismo que continuamente assóla aquellas paragens.

Essa these é a mesma que Stendhal e Taine applicaram á Italia do seu tempo, cheia, no dizer de Alfieri, que tocára no assumpto em primeiro logar, de ardentes espiritos a que somente faltavam os meios para sêrem heróes ao invés de bandidos. Aliás, reflectindo bem, o cangaceiro nordestino é, na maioria dos casos, um simples heróe abortado, ou ás avessas.⁷

Reiterando Stendhal e Taine e apoiado nos fatores sócio-econômicos da região, Barroso reconhece nos bandidos que examina em sua obra, dentre eles Lampião, um

⁶ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 31-32. O imaginário em torno dos grandes criminosos pode ter sido inaugurado na prosa brasileira pelo registro de Franklin Távora. No universo dos valentões celebrado por Guimarães Rosa, em *Sagarana* (1946), a reação do povo diante da passagem do ilustre malfeitor Targino ainda é semelhante a d' *O Cabeleira*: “- Fechem as portas e as janelas, que seu Targino já vem vindo, e vai passar mesmo por aqui por frente da casa!...” (ROSA, G. “Corpo Fechado”. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 284).

⁷ BARROSO, G., op. cit., p. 11.

vigor próprio dos grandes heróis, que inseridos numa realidade calamitosa, convertem-se em figuras que se afirmam pela bravura, mas, sobretudo, pelo terror de “vingadores”⁸. Estes aspectos são observáveis em várias passagens do romance, mas sobretudo em uma, na qual o pai do Cabeleira orienta o filho e os companheiros do bando, no sentido de driblarem as ameaças da justiça que os persegue e planejem um terrível “feito que a todos dê que falar”:

– A luta foi feia, camaradas, e devemos dar um exemplo de estrondo para que ela não venha a repetir-se tão cedo. É certo que dos cabras que se atreveram a vir bater-nos, não voltou um só que fosse contar a sua derrota, mas o abalo que padecemos foi grande, e, se a justiça vier por aí nestes dias, correremos grande perigo, só não se nos ausentarmos. Entendo que devemos obrar um feito que a todos dê que falar, que aterre a população e o capitão-mor, que faça crer que nunca estivemos tão fortes nem mais dispostos a sustentar o nosso posto.⁹

A disputa de poder com as autoridades públicas é patente. Para este “herói às avessas”, a nobreza se associa à capacidade de demonstrar, por meio do horror, que os oprimidos também podem ser líderes e homens terríveis e respeitáveis. O “mameluco” Cabeleira, além de ser acompanhado pelo pai Joaquim e o “pardo” Teodósio, lidera bandos compostos também por outros malfeitores de fama, inclusive por “negros fugidos”¹⁰, o que reforça a hipótese de que tais grupos criminosos podiam funcionar como atrativos aos excluídos da ordem social e como meio de sobrevivência e nobilitação pessoal. Os apelidos, que em geral definem a aparência ou o temperamento dos bandidos, conferem a eles um realce de valentes e brutais, destacando-os do anonimato e os particularizando na memória popular. O romance faz menção a diversas alcunhas de criminosos que acompanharam José Gomes: Maracajá, Ventania, Jurema, Jacarandá, Gavião, Miguel Mulatinho e até mesmo de um Corisco¹¹, anterior ao que compôs o bando de Lampião e ficou conhecido no século XX como o último cangaceiro independente.

⁸ Cf. HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975, p. 54.

⁹ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 92.

¹⁰ *Idem*, p. 91.

¹¹ *Idem*, pp. 91-92.

Quando investiga e avalia as origens do cangaço no Nordeste, desde o final do século XVIII, Maria Isaura Pereira de Queiroz¹² aproveita muitas informações contidas n' *O Cabeleira*, tomado por ela como um dos documentos oitocentistas sobre o assunto. Contudo, a autora acrescenta uma série de outros fatores para as causas do fenômeno, também estruturais e morais, tais como: relações pessoalizadas de trabalho, pautadas em valores como o favor, a honra e a gratidão, no interior de uma economia rudimentar cujo espírito de solidariedade no trabalho supera a hierarquia sócio-econômica; calamidades públicas, como a epidemia de varíola e a grande seca de 1776-77 retratadas no romance, que vulnerabilizam a população e provocam a ação desesperada de retirantes em busca de subsistência nos arredores das zonas áridas; constantes conflitos entre parentelas, envolvendo questões de poder e “estatuto pessoal”; crise da cana e do algodão, por causa da concorrência norte-americana; modernização e centralização dos engenhos produtores de açúcar, levando muitas famílias de engenhos bangüês à decadência; crescimento demográfico associado à falta de oportunidades locais de trabalho. A conjunção destes fatores proporciona o desenvolvimento de um cangaço independente e organizado, acentuadamente a partir do final do século XIX, que encara a vida criminoso como profissão e meio de ganhar notabilidade, disputando poder com autoridades locais e sendo legitimado por elas como adversário ou aliado à altura. A autora alega que o fim deste tipo de banditismo está estritamente ligado à mudança das condições econômicas da região e das perspectivas de subsistência da população, somente nos anos 40 do século XX, depois da captura e morte de Lampião e com o progresso da industrialização, a expansão de novos centros urbanos e o fim da importação de mão-de-obra estrangeira.

Para além das controversas atrocidades deste cangaço independente, que imperou no “polígono das secas” por mais de 50 anos e foi cantado pela tradição oral e explorado na ficção regionalista, a conexão com a tradição literária, vista no capítulo anterior como uma influência de peso na formação dos escritores oitocentistas, também se faz presente no romance do XIX¹³. José de Alencar, ao se voltar para a

¹² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do cangaço*. São Paulo: Global, 1997, pp. 59-64.

¹³ Cf. tópico III do capítulo segundo.

Antigüidade grega e para os exemplos medievais, estabelece analogias entre o personagem Arnaldo e Hércules ou os doze pares de França. Além de fazer conexão com a tradição, é possível que Alencar se tenha valido do interesse provocado pelas famosas versões portuguesas de narrativas medievais (Carlos Magno e dos 12 pares de França, Princesa Magalona, João de Calais, Roberto do Diabo, etc.), popularizadas pelo comércio livreiro carioca no formato barato de folhetos, desde meados do século XIX¹⁴. Alencar faz comparações entre o seu protagonista e aqueles heróis, que podem ser observadas nas seguintes passagens de *O Sertanejo* (1875):

– E que pensa, Fragoso, que nossos vaqueiros não seriam homens para pedir meças em jogos de destreza aos mais esforçados paladinos de outras eras? Por mim tenho que nunca Roldão, Lançarote, ou algum outro dos doze pares de França, estacou na ponta de sua lança um cavalheiro à disparada com tanta bizzarria, como tenho visto topar um touro bravo na ponta da aguilhada.

[...]

Logrou-o, porém o menino, que erguendo-se em pé sobre a alcatra alcançou o cacho de catolés e cortou-o. Depois do que , saltando em terra, veio apresentar a Flor a sua conquista tão gloriosa como a dos pomos de ouro das Hespérides.¹⁵

Representantes, ambos, do caráter “semi-bárbaro” ou “semi-civilizado” do índio misturado ao branco, no sertão hibridizado pelo espaço selvagem e pelo espaço urbanizado, Arnaldo e Cabeleira são heróis relativamente semelhantes, ilustrados por perspectivas que ora se tangenciam, ora se distanciam. Situados nesta região limítrofe entre a “civilização” e a “barbárie” – o sertão –, os dois personagens encontram-se em condições propícias para a ação dos “fora-da-lei”, ou dos indivíduos que

¹⁴ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*, op.cit., p. 97-102. Segundo a autora: “Primeiro, essas pequenas novelas vinham de Portugal, até começarem a ser editadas no Rio de Janeiro pela livraria Laemmert, na década de 1840. [...] Entre elas, as mais conhecidas foram *História da donzela Teodora*, *História do grande Roberto*, *História da princesa Magalona*, *História da imperatriz Porcina*, *História de João de Calais* e a *História de Carlos Magno e os doze pares de França*.” (p. 97-98). Algumas destas narrativas conheceriam versões nordestinas em folhetos de cordel, no Brasil, depois de 1930, quando a poética popular da região já estava consolidada por características próprias e singulares, independentes da literatura de cordel portuguesa. (Cf. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras/ ALB, 1999, pp. 128-129).

¹⁵ ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. São Paulo: Melhoramentos, 6ª edição, s/d., p. 149 e 321. José Maurício Gomes de Almeida (*Tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999) e Eduardo Vieira Martins (op. cit.) realizam análise detida das fontes clássicas e medievais em *O Sertanejo*.

permanecem, socialmente, entre a ordem e a desordem¹⁶. Nessas circunstâncias, conseguem renunciar à dura realidade imposta à maioria, disputando poder de mando e liderança com senhores de engenho e latifundiários e deixando um singular registro do comportamento popular brasileiro na luta pela sobrevivência na sociedade rural, patriarcal e escravocrata. Muitos outros romances brasileiros, a lembrar de *Memórias de um sargento de milícias* (1852-53), sob outras perspectivas, exploram esse tipo nacional, ora ambientado no campo, ora na cidade, mas constantemente identificado com as oscilações da ordem social e econômica do Brasil.

Idealizados como cavaleiros poderosos, valentes e temidos, envoltos na atmosfera mística dos heróis antigos e medievais, os protagonistas de *O Sertanejo* e *O Cabeleira* são paradigmas do universo dos valentões sertanejos que disputam o poder “oficial” e convivem com a pecuária extensiva e a produção açucareira dos engenhos. Arnaldo é o que se poderia chamar de jagunço, ou, como define M. Isaura Pereira de Queiroz, um “cangaceiro subordinado”¹⁷, isto é, o encarregado de um rico fazendeiro local. Cabeleira é um “cangaceiro independente”¹⁸, seguido por um bando organizado e que age livremente. Neste ponto, reside uma importante diferença entre eles: Arnaldo, embora um desajustado, nunca contraria a nobreza de caráter dos bons cavaleiros e é dono de uma liberdade e poder restritos, ligados às imediações da fazenda Oiticica e às vontades do capitão-mor Campelo, com quem possui pacto de gratidão e solidariedade. Cabeleira corresponde mais ao modelo do “anti-herói”, goza de liberdade mais ampla e plenamente voltada às satisfações dos seus desejos, o que resulta numa trajetória de horrores, trilhada por um homem nascido e criado sob as influências nefastas de um pai de “maldade natural”¹⁹. Condizente com o projeto literário de Franklin Távora, atento às fontes populares do Norte, o personagem

¹⁶ Espaço que não é nem a civilização, nem a selva. Cf. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 320.

¹⁷ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do cangaço*. São Paulo: Global, 1997, p. 23-29.

¹⁸ Idem *ibidem*.

¹⁹ O experimentalismo científico da segunda metade do século XIX impulsionou pesquisas como as do italiano Cesare Lombroso (1835-1909), que na obra *O Homem criminoso* (1875), desenvolve a teoria dos “criminosos natos”. A hipótese da associação entre fisiologia e criminalidade pode ter influenciado a construção do personagem Joaquim Gomes, pai do Cabeleira, e do protagonista Lourenço (de *O Matuto e Lourenço*), como veremos nas análises subseqüentes. (V. SODRÉ, Néelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992, p. 43).

Cabeleira tem o mérito de provir da tradição oral pernambucana e dos registros históricos locais. No discurso narrativo, sustentado por notas de rodapé e paratextos, a fonte popular e o documento histórico “autorizam” a mitificação do Cabeleira, ao modo dos heróis medievais Robin Hood e El Cid, perenizados pela tradição oral e pela memória coletiva como exemplos de líderes patrióticos, valentes e benevolentes. Um momento do romance que bem ilustra o entrelaçamento da narrativa com a poesia popular é o da primeira invasão da cidade pelos bandidos armados. Em pânico, a multidão recifense foge dos assassinos que chegam matando indiscriminadamente e a fala do Cabeleira, nessa situação, é documentada pela seguinte nota:

– Sim, é o Cabeleira, gente fraca. Ele não vem só, vem seu pai também (1) – gritou José Gomes, cujo rosto começou a anuviar-se.

[nota de rodapé] 1) A trova popular diz: *Corram, minha gente
Cabeleira aí vem;
Ele não vem só,
Vem seu pai também.*²⁰

A quadra indicada na nota de rodapé, transformada em discurso direto no texto ficcional, de fato está em acordo com as formas métricas orais (redondilhas menores, com rimas ABCB), vigentes na tradição poética nordestina²¹. Como se não bastasse a evidência da tradição popular sobre a existência do bandido, um excerto retirado das *Memórias históricas da província de Pernambuco* e transcrito na carta-posfácio ao “Meu amigo”, também pretende a confirmação da narrativa nos registros históricos. O autor recorre às duas fontes, a popular e a histórica, como meio de contornar os excessos da “imaginação” e dar maior veracidade ao romance, executando o que tanto apontou como faltas em Alencar. A carta-posfácio traz o registro do historiador Fernandes Gama, a respeito da passagem dos bandidos pela província de Pernambuco, no tempo do 34º governador José Cezar de Menezes (1774):

²⁰ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op.cit., p. 38.

²¹ Cf. ABREU, Márcia Azevedo de. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

Havia annos que um famigerado mameluco, chamado cabelleira, um filho d'este, e um pardo, de nome Theodosio, ladrão mui astuto, horrorisavam esta Provincia com seus enormes crimes! Aqui mesmo n'esta Cidade, esses facinoras commettiam homicídios, e furtos; mas nas nossas circumvizinhanças tinham infundido tão grande terror, principalmente os dous primeiros, que ninguem se julgava seguro! Para todos se armarem-se, como se uma grande quadrilha ameaçasse as vidas, e bens de todos, nada mais era preciso, do que espalhar-se a noticia de que o cabelleira se aproximava! Tudo se punha em armas, e aquelles que assim não se preveniam por timoratos, o recebiam com submissos obsequios, e se prestavam apressados a todas suas exigencias! José Cezar fez marchar contra esses malvados diferentes partidas Militares, com ordem de os conduzirem vivos a esta Cidade; e tendo essas partidas com algum prejuizo, porque os facinoras resistiram, conseguido prendê-los, fôram elles processados, e afinal codemnados pela Junta de Justiça a morrerem enforcados; sentença que cumpriram quatro dias depois de proferida, e subiram ao patibulo, dando mostras de grande contricção, e arrependimento de seus delictos. Os Trovadores d'aquelle tempo compozeram cantigas allusivas á vida, e morte do cabelleira, e ainda hoje as velhas cantam essas trovas, quando acalentam os netinhos.²²

No registro de Fernandes Gama, que cumpre o papel de suporte “erudito” nas pesquisas do romancista, o Cabeleira é indicado como o pai, não como o filho. Nesse ponto, Távora discorda da referência histórica e se vale das trovas populares para apontar o erro do historiador: “quase todas as trovas autorizam crer que a alcunha pertenceu ao filho, e só a este”²³. A faceta folclorista do autor, que iria contribuir para a reunião de cantos populares de Sílvio Romero²⁴, confia na tradição oral como fonte superior ao registro histórico. Por essa razão, os acontecimentos da narrativa são constantemente confirmados pelos dizeres das cantigas, que acompanham o enredo pelas notas de rodapé. É interessante frisar, ainda, que o historiador citado na cartapostfácio, por sua vez, já se refere aos “trovadores daquele tempo” que “compuseram cantigas alusivas à vida, e morte do Cabeleira”. Isto significa, em outras palavras, que antes da recolha de Franklin Távora, Fernandes Gama, do ponto de vista da história, já confere relevância aos versos populares como fonte de conhecimento. O mesmo

²² GAMA, José Bernardo Fernandes. *Memórias históricas da província de Pernambuco* (vol. II). Recife: Secretaria da Justiça/ Arquivo Público Estadual, 1977, p. 360; TÁVORA, F. “Notas do autor”. In: *O Cabeleira*, op. cit., p. 196.

²³ TÁVORA, F. “Notas do autor”. In: *O Cabeleira*, op.cit., p. 196.

²⁴ Em 1887, quando é publicada a série “Escriptores do Norte do Brazil”, n’ *A Semana*, Franklin Távora menciona o fato de ter colaborado com as coletas de Sílvio Romero, no artigo sobre Celso de Magalhães: “Si morre queimada uma pessoa que goza da estima publica, compõe-se-lhe uma poesia, como o *ABC da moça queimada*, colligida por mim e communicada ao Dr. Sylvio Roméro, assim como o *ABC do Araujo*, o *Urubu e o cão* e outras.” (TÁVORA, Franklin. “Escriptores do Norte do Brazil – O Dr. Celso de Magalhães”. *A Semana*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1887).

vale para José de Alencar, que desde *Iracema*, alega confiar na tradição oral como uma confirmação de dados históricos²⁵. Assim, observa-se um ciclo, no qual gêneros e fontes diversas interagem, de modo a conjugar cultura popular, história e *belas letras*.

A alusão de Gama à penetração do Cabeleira no imaginário popular e à redenção do bandido logo antes de ser condenado à morte, é muito semelhante à de Franklin Távora que, no início e na conclusão do romance, encarrega-se de enaltecer a piedade e a punição cristãs. No entanto, quando é reinventado no plano literário, o “histórico” cangaceiro arrepende-se de seus crimes muito antes de estar diante da forca. Uma bondade latente, reprimida pelo pai na infância do bandido, é anunciada no quarto capítulo do romance, quando o narrador constrói um motivo afetivo e moral para o desvirtuamento do caráter de José Gomes: ainda menino, dividido entre a educação terna e edificante da mãe Joana e os facinorosos ensinamentos do maldoso pai, é corrompido por Joaquim Gomes, que com energia e virilidade superiores às forças da mãe, suplanta a influência positiva que poderia ter formado um bom homem. Pelo viés determinista, o narrador salienta a vulnerabilidade da índole natural, diante do poder da má educação:

É que a mais forte das constituições, ou índoles, está sujeita a alterar-se sempre que as forças estranhas, que atuam sobre a existência, vêm a achar-se em luta com suas inclinações. Por mais enérgicas que tais inclinações sejam, não poderão resistir a estas três ordens de móveis das ações humanas – o temor, o conselho e o exemplo –, que formam a base da educação, segunda natureza, porventura mais poderosa do que a primeira.

No caminho da vida veio encontrar o Cabeleira a seu lado Joana, exemplo vivo e edificante pela ternura, pela bondade, pelo espírito de religião que a caracterizava. Em contraposição porém a este salutar elemento de edificação, do outro lado da criança achava-se Joaquim, não só naturalmente mau, mas também obcecado desde a mais tenra idade na prática das torpezas e dos crimes.

Boa mãe era Joana, mas era fraca. Que podia a sua doçura contrastada pela ameaça, pelo rigor, pela brutal crueldade daquele que estava destinado a ser o primeiro algoz do próprio ente a quem dera existência?²⁶

²⁵ No “Argumento histórico” de *Iracema*, Alencar alega ter-se valido da tradição oral para comprovar a naturalidade cearense da figura histórica de Camarão: “Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira. Ora, na província do Ceará, em Sobral, não só se referiam entre gente do povo notícias do Camarão, como existia uma mulher que se dizia dele sobrinha. Essa tradição foi colhida por diversos escritores, entre eles o conspícuo autor da *Corografia brasileira*”. (ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2002, pp. 17-18).

²⁶ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., pp. 61-62.

Evidentemente, as informações sobre a infância do Cabeleira vêm confirmadas pelos versos populares, que referenciam as recomendações de Joana ao filho:

– [...] Dá-me o punhal, de que teu pai te fez presente e recebe em troca este rosário que te dou para tua consolação nas tribulações (1). Reza por estas contas, e encomenda-te todas as manhãs e todas as noites a Deus.

[nota de rodapé] 1) A trova popular diz: *Minha mãe me deu
Contas pra rezar,
Meu pai deu-me faca
Para eu matar.*²⁷

O reencontro do Cabeleira com o amor de infância Luisinha, no quinto capítulo, procura restabelecer o elo do bandido com a influência benévola da mãe, cujo caráter em muito se assemelha ao da moça com quem ele prometera, outrora, casar-se. É interessante notar que, antes do reencontro idílico, o narrador contrapõe a fama do malfeitor ao anonimato de Luisinha, apesar de ambos serem procedentes do mesmo lugar e das mesmas condições de criação:

Creeceram a par a idade de Luisinha e o nome odioso do Cabeleira, nome que, principiando como um boato ou uma dúvida, se foi de dia em dia condensando e se constituiu afinal uma fama que ecoou, com os uivos das feras carniceiras, do sul ao norte, do sertão ao litoral, engrossando sempre com as novas façanhas, como um fraco regato acrescenta o volume das águas e se faz rio caudal com os subsídios que cada dia recebe em sua longa e demorada passagem pelo deserto.

Do fundo da obscuridade, que envolvia a sua existência, a menina acompanhou com os olhos inundados em lágrimas as fases sucessivas que atravessou esse nome destinado a ter uma página enlutada na história da pátria.²⁸

A carreira do crime, portanto, funciona como um caminho tortuoso para o destaque e o reconhecimento público.

Imediatamente após reconhecer Luísa, que está prestes a ser mais uma de suas vítimas, o protagonista se abrandando, instantes depois de golpear brutalmente a mãe adotiva dela, Florinda, que desfalecida, não resistiria à violenta pancada. Do ponto de vista da tradição clássica que, como vimos, é valorizada na produção de Távora, o momento poderia ser comparado ao do “reconhecimento” e da “peripécia”,

²⁷ Idem, p. 69.

²⁸ Idem, p. 72.

elementos trágicos que desencadeiam mudança de fortuna no percurso do herói e que quando acontecem juntos, são considerados por Aristóteles como dignos de suprema beleza na tragédia²⁹. No entanto, alguns defeitos de verossimilhança enfraquecem o episódio. A essa altura, equiparado às feras indomáveis da natureza e autor de inúmeros crimes hediondos, o Cabeleira é subitamente capaz de ser gentil e de sentir remorsos. Há uma representação do “possível inverossímil”³⁰, isto é, de uma situação que poderia acontecer (quando consideramos que a índole boa do bandido permanece latente até este momento), mas que não tem efeito crível, uma vez que a ação do tempo sobre o temperamento do criminoso é ignorada. Esta repentina mudança no personagem, que o encaminha rápido demais para o bem, ainda que justificada no passado, provoca estranhamento, na medida em que a imagem de bandido impiedoso, já impressa na memória do leitor, é desconstruída. O “herói abortado”, nesse momento, produz uma decepção às avessas. Outros defeitos de verossimilhança aparecem nos episódios subseqüentes, quando Luisinha é salva do ataque dos homens do bando pelo Cabeleira e é beijada por ele diante do corpo desfalecido de Florinda. O amor renasce no casal, sem haver tempo suficiente ou motivo significativo para justificar o improvável perdão de Luísa para o assassino de sua querida mãe. No décimo quarto capítulo, a regeneração total do protagonista é representada pelo momento em que Luisinha consegue fazer o Cabeleira orar, o que concretiza a conexão com os ensinamentos de Joana, que lhe dera “contas pra rezar”, quando menino.

A conciliação de características contrárias em um personagem do tipo do Cabeleira poderia ser interessante, se a dualidade do seu caráter fosse um *construto* bem conduzido, do início ao fim do seu percurso. O fato de o “bom natural” de sua personalidade suplantar subitamente e, por completo, o lado mau enfraquece a complexidade do personagem, uma vez que é a porção de “fera” destemida que

²⁹ Sobre este assunto, ver: “A situação trágica por excelência. O herói trágico.”, na *Poética* de Aristóteles.

³⁰ Cf. SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 110. Referindo-se às regras da poética clássica, o autor explica que um fato inverossímil, isto é, não crível ou não convincente para o público, é inaceitável poeticamente, ainda que possível de acontecer.

fortalece a sua imagem e o faz comparável aos grandes heróis míticos. A imagem legendária fixada pelas trovas populares sofre um desvio, provocado pela imagem que se pretende reconstruir no romance: quando cede ao compromisso romântico de edificar, o romance introduz a fictícia Luisinha na vida do bandido, como o elemento propulsor da virtude e da boa moral. Távora dá maior relevo ao exemplo e à remissão cristã, por meio dos efeitos positivos do amor casto sobre a má educação, do que à “ação personalizadora”³¹ do herói, caracterizada pela brutalidade que o celebra. Desse modo, ele não alcança o modelo de índole e caráter verificável em Cid e Robin Hood, com os quais é comparado no início do romance. Estes heróis mesclam a bravura, o exemplo e a extraordinária força física, permeados por valores cristãos que não necessariamente os fazem absolutamente bons. Ao contrário desses padrões, José Gomes é inicialmente descrito como um criminoso sem remorsos, capaz de tumultuar, roubar e assassinar mulheres e crianças, o que gera desarmonia numa construção ficcional que o afasta subitamente do comportamento hediondo que até então horroriza o leitor ou, como nas trovas orais, tira o sono das crianças. Há uma sobreposição de opostos que soa insustentável: do matador cruel, inimigo da justiça, temido e abominado pelo povo, pelo tipo do “ladrão nobre”³², benevolente, adversário da opressão, adorado e acolhido pela comunidade favorecida por ele. Longe de figurar como um “Robin Hood pernambucano”³³ ou como um guerreiro cristão do tipo El Cid, ambos movidos por causas nobres, o bandido Cabeleira talvez fosse mais aproximável dos antigos heróis gregos, personagens pagãos de caráter intermediário³⁴, mais identificados com os ímpetus demolidores do que com o senso de virtude e justiça. Estes de fato serão, depois, os modelos de comparação nos romances posteriores do autor. No entanto, a plena moralização do malfeitor até o desfecho da narrativa – do temido ao temente, do odiado ao digno de compaixão –

³¹ Para definir o caráter do herói mítico na cultura popular, Câmara Cascudo explica que ele é caracterizado por uma “ação personalizadora”, tal como nas epopéias, isto é, por feitos extraordinários que não são necessariamente virtuosos. (CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006, p. 112).

³² Cf. HOBSBAWUN, Eric. *Bandidos*, op. cit., p. 36.

³³ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 04.

³⁴ Sobre este assunto, ver: “A situação trágica por excelência. O herói trágico.”, na *Poética* de Aristóteles.

gera uma indigesta personalidade e debilita a fortaleza que deveria ser mantida no herói, por meio de conflitos interiores pouco convincentes ou pouco característicos de personagens complexos³⁵, se a tentativa fosse, por outro lado, a de conferir densidade psicológica a ele. Estas distorções já provocam incômodo desde a primeira recepção crítica da obra, como veremos depois.

A preocupação de Franklin Távora em desenvolver um enredo de procedência folclórica na prosa de ficção, conciliado à história, à finalidade moralizadora e ao cavalheirismo medieval, demonstra a tentativa de o autor gerenciar várias estratégias de composição ao mesmo tempo. Interessado em propor novos motes nacionalistas para o romance – com o mestiço, o folclore e a relação determinista de tipos brasileiros com as regiões “selvagens” do Norte – o autor ainda cede às convenções do gênero e recai em motivos amorosos e moralizantes. Talvez pelas dificuldades em lidar simultaneamente com as referências romanescas já estabelecidas e os parâmetros novos de produção, o narrador se desculpe perante o leitor quando descreve as cenas mais violentas da trama, ao passo que o autor, na carta-posfácio, explica as razões que levaram a “musa do povo” a conservar a história de um bandido não tão cruel, ou de “todo desprezível”:

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 nô-los legou, antes como líquido 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.³⁶
[...]

A musa do povo não cantaria um tão grande assassino se nele não descobrisse algumas qualidades dignas. A musa do povo não é torpe, não exalta o sicário infame e no todo desprezível. Por este chora o povo uma lágrima ao passar por ele, e afasta-se triste e mudo, não lhe dá um lugar na sua imaginação, não lhe consagra uma nota do seu melancólico e suavíssimo instrumento.³⁷

³⁵ FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974, p. 61. Forster define esse tipo de personagem como “esférico”.

³⁶ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 104.

³⁷ Idem, “Notas do autor”, p. 196.

Quando se apóia em informações da tradição oral como argumento de veracidade, o autor pode ter selecionado aquelas que confirmam a trajetória moralizante que ele deseja fixar no romance. No entanto, o mesmo argumento pode ser frágil, se considerarmos que a “musa do povo” pode cantar diferentes versões ou pontos de vista de uma mesma história. As proezas de um malfeitor célebre, por exemplo, podem ser tanto elogiadas, como desprezadas. Se tomarmos como parâmetro de comparação o conteúdo das narrativas de cordel, salvo as diferenças de tempo e de materialidade em relação às coletas de Távora, podemos apontar o contra-exemplo de Lampião. O cangaceiro, pernambucano como o Cabeleira e também famoso pela crueldade e coragem, é tanto louvado e “regenerado”, como temido e depreciado nos folhetos. Na segunda metade do século XIX, quando o romance *O Cabeleira* é publicado, ainda não está constituído o “mito do cangaço”, que ganharia força somente na década de 50 do século XX, momento em que o banditismo no Nordeste já fez história e a imagem do cangaceiro é associada positivamente à nacionalidade, pela elite intelectual³⁸. Em geral, o mesmo povo que canta, admirado e reverente, a coragem e a liderança dos grandes bandidos, é vítima ressentida dos mesmos.

Nos calcanhares de Távora, em contrapartida, a construção do sertanejo Arnaldo oferece ao leitor uma imagem mais harmoniosa de herói legendário, sempre desajustado em relação aos personagens regidos pela ordem e colorido por elementos fantásticos, embora não retirado diretamente das fontes orais. Inspirado por elas, velhas conhecidas do autor, José de Alencar inventa um personagem dotado da excepcional capacidade de vencer o fabuloso *barbatão*, este sim símbolo folclórico documentado nas coletas de cantos cearenses de *O Nosso cancionero*. Neste caso, a gesta popular e a imaginação ganham estatutos de aliadas na composição heróica do protagonista, que supera, em grandeza, o animal celebrado na lenda e não tem a brutalidade do caráter afetada pelo amor que vota à Flor, filha do capitão-mor Campelo.

³⁸ Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do cangaço*, op. cit., pp. 65-68.

Numa direção declaradamente diferente da de José de Alencar, as concepções de observação e realismo pregadas por Franklin Távora para a composição do romance, desde as *Cartas a Cincinato*, refletem uma sólida associação da verossimilhança à documentação histórica. Nesse sentido, justifica-se o fato de o autor ver com bons olhos *O Guarani*, respaldado nos cronistas coloniais, muito embora o indígena ali representado esteja maximamente idealizado, aspecto tão condenado entre os “defeitos narrativos” de Alencar, como se viu no capítulo anterior. Na realização do projeto ficcional da *Literatura no Norte*, sobretudo em *O Matuto e Lourenço*, fica evidente a opção predominante de Távora pela “crônica histórica romanceada”³⁹. Com isso, o conceito aristotélico de verossimilhança⁴⁰, prestigiado na prosa ficcional, mas re-significado nas *Cartas a Cincinato*, é substituído pela supervalorização do suporte histórico nos romances de Franklin Távora, que por sua vez compensa os deslizos da invenção ficcional. Mais particularmente n’ *O Cabeleira*, este suporte não sustenta o encadeamento de fatos na narrativa, funcionando mais como ilustração aleatória da memória de Pernambuco do que como alicerce para a trama. A verossimilhança é prejudicada, portanto, por associações pouco precisas entre ficção e história: a conciliação da imaginação com a tradição oral e com os dados históricos não fornece um herói romanesco de caráter crível ou convincente.

A problemática conciliação de um nascente realismo naturalista com a retomada do modelo histórico-romântico de um Walter Scott ou um Fenimore Cooper, ainda esteios paradigmáticos para Franklin Távora e outros seus contemporâneos⁴¹, gera uma narrativa conflituosa em *O Cabeleira*. Diante da frouxidão na associação de fatos históricos e fatos imaginados, sobretudo em relação à composição do caráter do bandido, o leitor se depara com insistentes digressões mal encadeadas com a ação do protagonista. Nestas passagens, o narrador propõe longas excursões às heranças do

³⁹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 88.

⁴⁰ A idéia de verossimilhança presente na *Poética* leva em consideração a construção lógica e coerente da ação narrada, podendo ou não estar relacionada a fatos históricos, sem ser necessariamente dependente deles. No caso do romance em questão, em muitos aspectos a ficção e as informações históricas não são associadas de forma convincente. (ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999).

⁴¹ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 147.

domínio holandês, aos sucessivos conflitos políticos, estendidos ao passado e ao futuro do tempo narrado, e até mesmo às especulações teóricas, próprias da faceta folclorista, sobre termos regionais, costumes populares e a organização econômico-social de capitais e arrabaldes. Do ponto de vista naturalista, cumpre-se o objetivo de apresentar ao leitor de romances o perfil de um criminoso que ilustra um estudo científico de caso, na sociedade sertaneja. Contudo, o predomínio da preocupação com o enredo edificante prescinde do propósito naturalista.

A história resgatada no romance data do século XVIII. A ação, constantemente sinalizada por datas e dados históricos, começa em 1773, quando a assim chamada “vila do Recife”, à época já desligada de Olinda e instituída capital da província, era governada por Manuel da Cunha de Menezes. Três anos depois, somando-se à epidemia de varíola, uma seca rigorosa assola a região, no momento em que a vila já é governada por José César de Menezes. O Cabeleira, considerado pelo governador o responsável por danos maiores “que a fome, a peste e a guerra”⁴², depois de invadir a cidade, cometer sucessivos crimes, reencontrar Luisinha e separar-se do bando, torna-se foragido da justiça, a qual nomeia o capitão-mor Cristóvão de Holanda Cavalcanti o comandante da volante em busca do fugitivo. O décimo segundo capítulo, que não foge à regra de suspender a curiosidade do leitor sobre o paradeiro do bandido para trazer informações de natureza histórica, encarrega-se de registrar a imagem do oficial de polícia, que depois é celebrado pela memorável captura do criminoso e por isso também ganha estatuto de herói. No contexto em que o capitão-mor Cavalcanti é primeiramente apresentado, o narrador faz uma especial descrição da cidade de Goiana, lugar da infância de Franklin Távora e local privilegiado da ação dos outros romances da série:

Goiana pertencia à jurisdição de Itamaracá, que deixara de ser em 1763 capitania independente, por havê-la comprado d. João V a José de Góis, para incorporá-la na capitania de Pernambuco, vendida à coroa em 1716 pelo conde de Vimioso, d. Francisco de Portugal, único genro de Duarte de Albuquerque Coelho, 4º donatário de Pernambuco.

⁴² TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 131.

Era uma modesta povoação em 1636, quando os esforços de Antônio Filipe Camarão que a defendeu com o valor que o caracterizava, não foram bastantes a tolher que ela caísse no poder dos holandeses, povo cheio de grandeza, e digno da admiração e do reconhecimento dos pernambucanos. Tendo-se mudado em 1685 para esta povoação a câmara da capitania de Itamaracá, passou ela por este fato à categoria de vila.

[...]

De presente é Goiana a cidade pernambucana de mais nota, depois do Recife, a capital, e de Olinda que figurou, com brilho e bizarría inexcusáveis nos tempos coloniais.

Está em condições, não só de competir com as primeiras cidades interiores do norte e do sul do Império, e de se avantajá-las às capitais de algumas províncias que, por motivos de alta conveniência deixamos de apontar aqui, mas até de rivalizar com algumas cidades européias de que não pouco se fala nas narrações de viagens.

E se não, vejamos.

Tem um paço municipal muito decente na rua Direita, e uma matriz e mais oito templos que podem pertencer sem desaire a uma capital.

Tem uma praça de comércio, a qual se estende desde a rua chamada Portas de Roma (denominação do tempo dos jesuítas) até ao Beco do Pavão, para não dizermos até à rua do Meio, ou à rua do Rio.

Tem um teatro onde já tive ocasião de ver representar-se o “D. César de Bazar”, os “Dois Renegados”, a “Corda Sensível” e o “Judas em Sábado de Aleluia”.

Tem cafés e bilhares, brinca o Carnaval pelo inverno, toma sorvetes pelo verão, dá alguns saraus pelo Natal; enfim, para estar inteiramente na moda, trata de iluminar-se a gás, de fundar uma biblioteca popular, e tem já fundada uma loja maçônica, denominada Fraternidade e Progresso, a qual tem prosperado notavelmente depois das últimas excomunhões que o público sabe.

É uma cidade onde se pode viver com poucos meios, porque os habitantes são hospitaleiros, os senhores de engenho fazem pingues presentes, os negociantes vendem fiado e não executam os devedores.⁴³

No elogio à Goiana, fica evidente a celebração dos aspectos que caracterizam, simultaneamente, os avanços materiais e a simplicidade do modo de vida local. O vislumbre positivo do progresso, contraditório em relação ao discurso de resgate da pureza dos costumes primitivos, aparece desde o prefácio, como foi visto na apologia ao desenvolvimento da Amazônia⁴⁴, e é reforçado na conclusão da narrativa, quando o narrador faz um elogio à riqueza:

A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza.

Mas o responsável de males semelhantes não será primeiro que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho, fonte da riqueza?

[...]

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

⁴³ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., pp. 140-141.

⁴⁴ Excerto transcrito e comentado no tópico II do Capítulo Segundo.

pobreza nunca foi nem será jamais um elemento de elevação; ela foi e será sempre um elemento de degradação social.
A riqueza, meu amigo, é um dos primeiros bens da vida.⁴⁵

Produto, em parte, do acentuado “atraso” no processo de civilização do Norte, o banditismo e outros problemas sociais e econômicos poderiam ser solucionados com o “progresso” da região, a abolição do regime escravocrata, politicamente mais combatido a partir da década de 70, e a erradicação da pobreza. Como maçom e um dos pivôs da “Questão religiosa” (1872), Távora critica o clero e seus dissimulados interesses políticos camuflados pelo ensinamento católico da “pobreza voluntária”⁴⁶. Tal doutrina religiosa aparece resignificada na tópica do “pobre feliz” que, conforme veremos, é colhida da formulação presente no pensamento rousseauiano. Esta tópica pode ser identificada com a “pureza primitiva” do roceiro ou do homem do campo, defendida pelo autor como mote na literatura nacional e cantada por poetas como Juvenal Galeno e Fagundes Varela, ambos apreciados pelo romancista. Em 1880, Távora destaca o poema “A roça”, de Varela, como uma das melhores realizações do poeta:

Varella é o cantor das meias malicias e das meias inocências existentes nessa região pittoresca e animada, que não é a cidade deslumbrante nem a solidão bravía, que é simplesmente o *campo* ou a *roça* ou o *mato*, isto é um teatro modesto de folguedos ingenuos, amores tímidos, graças vergonhosas, mais virtudes que vícios, mais natureza que arte, mais desinteresse que cálculo – nessa região que está para a civilização como o arrebol está para o dia, nesse plano onde perfis garridos e imagens toscas se debuxam sob uma luz crepuscular que os não deixa ver em completo relevo.
Si a minha crítica não se engana, Varella pode ser aferido pela poesia – *A roça* –, que é uma das que trazem mais fundamente impresso o selo da sua fisiologia poética:

« O balanço da rêde, o bom fogo
Sob um tecto de humilde sapé;
A palestra, os lundús, a viola,
O cigarro, a modinha, o café;

Um robusto alazão, mais ligeiro
Do que o vento que vem do sertão,
Negras crinas, olhar de tormenta,
Pés que apenas rastejam no chão;

⁴⁵ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., pp. 192-193.

⁴⁶ Cf. Idem, p. 194.

E depois um sorrir de roceira,
Meigos gestos, requebros de amor,
Seios nús, braços nús, tranças soltas,
Molles falas, idade de flor;

Beijos dados sem medo no ar livre,
Risos francos, alegres serões,
Mil brinquedos no campo ao sol posto,
Ao surgir da manhã mil canções:

Eis a vida nas vastas planicies
Ou nos montes da terra da Cruz,
Sobre o solo só flores e glórias,
Sob o céu só magia e só luz »

Estes mesmos sentimentos manifestam-se em *Acusmata*, que aliás me parece reverbero do estro de algum poeta allemão. É uma producção de suavidade ineffavel. Dir-se-ia bebida em Schiller, prestimoso idéalista que ainda por nenhum foi passado, nem no mimo da fórma, nem na delicadeza do conceito.⁴⁷

Se as inocências e a vida simples das regiões marginais à cidade são indicadas como temas dignos de grandes poetas, como Schiller, afinal, em que medida o progresso se coloca como vantagem para o aperfeiçoamento da sociedade ou como deturpador da “pureza” dos costumes? Esta pureza, inevitavelmente associada ao primitivismo e, portanto, à falta de instrução, é louvável ou incômoda?

A explicação para os diferentes pontos de vista de Franklin Távora talvez esteja no lugar reservado a cada um dos seus discursos. Na poesia e na prosa literária, os costumes populares permanecem idealizados e difíceis de serem conciliados às discussões político-sociais. Se acrescentarmos o fato de que o autor acredita que o romancista moderno deve ser “historiador, crítico, político ou filósofo”⁴⁸, tornam-se mais compreensíveis as divergências de argumentos no interior deste gênero literário.

No plano da criação ficcional de *O Cabeleira*, Távora concede licença à participação popular, discriminada no “universo civilizado” e erudito, e apresenta, para além das notas de rodapé e/ou paratextos que se ocupam da matéria etnográfica, um desafio, como os “que são tão comuns nos sertões do Norte, e, muitas vezes, pela facilidade das rimas e originalidade dos conceitos, cheg[am] a oferecer versos que

⁴⁷ TÁVORA, Franklin. “O Diário de Lázaro”. *Revista Brasileira*, tomo V, Rio de Janeiro, 1880, pp. 374-375.

⁴⁸ TÁVORA, Franklin. “Apêndice” (1879), *Um Casamento no arrabalde*, op. cit., p. 94.

podem figurar entre os mais primorosos monumentos da literatura natal”⁴⁹. Provavelmente listado entre as recolhidas do autor, o desafio que desta vez não aparece legitimado por fonte folclórica no pé das páginas, é trazido para o corpo da narrativa e cantado por um escravo e um caboclo do roçado de Felisberto, tendo como mote a figura de Marcolino, que junto a um miliciano, está à caça do Cabeleira e mais tarde será o delator do último paradeiro do bandido. As estrofes são entremeadas por trechos de narração que não perdem de vista os improvisadores das proposições e das réplicas:

Um negro que estava metendo lenha no forno virou-se então para o matuto, e, de improviso, lhe dirigiu este verso:

Vosmecê, seu Marcolino,
Vai atrás do Cabeleira?
Se quiser pegar o cabra,
Monte na besta fouveira.

[...]

Monte na besta fouveira,
Ou no cavalo cardão,
Não há de pegar o cabra
No meio desse mundão.

[...]

O negro replicou:

Se você gosta do bicho
Porque rouba, e mata gente,
Veja que alguém não lhe tire
As orelhas pra presente.

O caboclo respondeu:

Mete, negro, a tua lenha
No teu forno, caladinho;
Mas não te metas com o homem;
Podes ficar sem focinho.

O negro:

Eu que sou negro nas cores
Mas não negro nas ações,
Se fosse atrás do malvado,
Cortava-lhe os esporões.

O caboclo:

⁴⁹ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 167.

Para o negro que se mete
Onde não lhe dão entrada
Não tem faca o Cabeleira,
Tem uma peia ensebada.

O negro:

Eu respeito a meus senhores
E senhoras que aqui estão;
Mas porém não levo em conta
Quem não teve criação.

O caboclo:

Caboclo do pé da serra,
Criado à beira do rio,
Eu sempre tratei com gente,
Porque sustento o meu brio.⁵⁰

Note-se que no embate próprio do desafio, os estigmas raciais aparecem como argumentos de disputa (ofensa e defesa). Aparentemente em posição não preconceituosa ou racista na esfera artística, o narrador reconhece o talento de negros e mestiços – que maciçamente compõem o povo brasileiro – na improvisação de versos, o que não necessariamente se traduz na sua opinião pública e/ou crítica. Quatro anos depois da publicação do romance, durante a apreciação do poema “Diário de Lázaro”, de Fagundes Varela, Távora afirma:

Raro será encontrar em uma produção de forma irrepreensível o sentimento virgem e espontâneo, sem o qual a arte fere a vista, mas não atinge a sensibilidade. As incorreções da poesia do povo não lhe amesquinham nem empobrecem a vivacidade nativa, antes lhe servem de matiz; são o selo da sua concepção larga e franca: entretanto o povo é muito mais incorrecto do que se permite que seja um escriptor culto. Está claro que, pensando assim, não quero erigir a incorreção grosseira em elemento da esthetica; fôra malicioso, ou obcecado, e, quer n'um quer no outro caso, não fôra justo quem tirasse das minhas palavras esta conclusão barbara.⁵¹

No excerto, fica evidente que “o sentimento virgem e espontâneo” do povo interessa à arte, mas não as “incoreções” populares, inadmissíveis para o “escritor culto”. Esta opinião entra em choque com a diretriz científica de se manter o conteúdo

⁵⁰ Idem, p. 166-168.

⁵¹ TÁVORA, Franklin. “O Diário de Lázaro”, op. cit., 1880, p. 373.

das coletas folclóricas ileso da interferência erudita e desmistifica a idealização da poesia popular como representante irrestrita da alma nacional. Assim, podemos supor que na execução do seu projeto literário, Távora propõe-se a narrar a história folclórica do Cabeleira sem as “incorreções” da linguagem popular, reparadas na coleta e registro de versos orais, por sua vez transpostos para uma prosa de ficção que se deseja nacional, inspirada no povo, mas fixada na literatura erudita em linguagem castiça.

A questão se coloca mais complexa, quando na esfera sociológica, o discurso sobre negros e índios é de exclusão, pois Franklin Távora compactua com a tese do branqueamento defendida por Sílvio Romero. A passagem de *O Cabeleira* que descreve a mulata Rosalina pode reforçar este argumento:

Era o tipo da mulata ardente, caprichosa, cheia de vivacidade e energia, **tipo que está destinado a desaparecer dentre nós com o correr dos anos**, mas que há de ser sempre objeto de tradições muito especiais no seio da sociedade brasileira, pelo muito que tem figurado no campo, na cidade e no lar.⁵² [grifo meu]

A previsão de desaparecimento do tipo mulato e/ou mestiço da sociedade brasileira é válida também para as manifestações populares, que aos olhos folcloristas, devem ser registradas e valorizadas pela intelectualidade o quanto antes, para conhecimento da posteridade branca que permanecerá e, desse modo, terá acesso à “arqueologia cultural” que a formou. Percebe-se que os anseios pela instrução e pelo progresso material e étnico da civilização, defendidos nos planos político, econômico e social a partir de fundamentos racistas e evolucionistas, são minimizados diante do projeto artístico de “salvação” da cultura popular ou do ideal romântico de representação da “naturalidade” popular por meio da poesia e da literatura eruditas.

Nos romances congêneres de Alencar, como *O Tronco do ipê*, *Til* e *O Sertanejo*, verifica-se semelhante idealização da cultura popular, porém, os valores da civilização são decisivamente rejeitados como deturpadores dos costumes. Mesmo na prosa de ficção alencarina em geral, desde *O Guarani*, a pureza de sentimentos dos

⁵² TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 104.

personagens é colocada à prova quando afetada pelo materialismo e pela corrupção citadina dos costumes. A possibilidade de redenção dos erros morais e mágoas pessoais é também procurada no campo ou no interior, seja este a roça ou o sertão⁵³. Descomprometido com as normas “neo-realistas”⁵⁴ de observação requeridas por Távora e pela crítica naturalista, Alencar permanece mais à vontade com as convenções do romance e portanto menos pressionado a contestar as formas românticas do gênero. Com isso, suas obras dispensam os choques de correntes que aparecem nas produções de Franklin Távora. Mesmo quando utiliza fontes orais na sua ficção, certificadas ou não pela coleta folclórica, Alencar assume a reinvenção da matéria popular no método criativo do romance, técnica que apesar de negada por Távora, é também praticada por ele.

Ao contrário de Alencar, o seu rival procura afinar-se às “novas idéias”. Por isso, a produção d’ *O Cabeleira* depara-se com o momento de busca por novos elementos nacionais, nova crítica e novos parâmetros para a criação literária, projetando a voz do pensamento nortista e sua vontade de ganhar visibilidade. Do ponto de vista histórico, a concentração do romancista nos anos setecentos de Pernambuco homenageia a fase áurea da economia açucareira do Norte no Brasil, antes da vinda da Família Real e do desenvolvimento da produção de café, no Sul. Com o intento de dar destaque à cana-de-açúcar, portanto, o autor confere dimensão mitológica a ela, como planta “abençoada” que acoberta o Cabeleira antes de ele ser encontrado pela volante policial:

A planta que estava destinada a ser mais tarde a base principal da fortuna e riqueza de um vasto império; essa planta abençoada que dali punha à sua disposição nutritivo e precioso suco oferecia-lhe também proteção à sombra da sua basta folhagem. Podia ele, pobre foragido, refazer as forças no seio dessa solidão generosa que lhe daria a sorver licor suavíssimo, como o que mana de um seio maternal.⁵⁵

⁵³ ALMEIDA, J. M. G. de, p. 32 e 92.

⁵⁴ Expressão usada por Sílvio Romero em textos críticos da *Revista Brasileira* (1879), para designar a literatura produzida sob influência das “novas idéias”.

⁵⁵ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 174.

O herói da narrativa é por fim protegido pela folhagem da planta que reserva promessa de riqueza ao império e é capaz de adoçar, como “seio maternal”, os últimos instantes de um “filho da liberdade”⁵⁶ antes da prisão. As trovas populares dão célebre testemunho da captura do bandido “no canavial”, onde “cada pé de cana/ era um pé de gente”⁵⁷.

O romance, afinal, promove uma campanha a favor do Norte como lugar privilegiado economicamente e como força centrípeta de brasilidade. Ciente de que a divulgação de idéias literárias e políticas só ganharia projeção nacional a partir da Corte, Franklin Távora lança o seu projeto estrategicamente dois anos depois de ali se instalar, por meio do prefácio do romance primogênito de uma série que traria memórias, bagagens e munições da sua região natal.

III. *O MATUTO E LOURENÇO: IRMÃOS DE O CABELEIRA*

Prometido no final da carta-posfácio a *O Cabeleira*⁵⁸, o romance *O Matuto* é publicado dois anos depois do primeiro, continuando a série *Literatura do Norte*. Na carta-prefácio, o autor explica que a obra é fundamentada no argumento histórico da Guerra dos Mascates e que já teria a sua continuação concluída, a qual viria a público com alterações e acréscimos, somente em 1881, com o título de *Lourenço*. Junto com a produção de *O Matuto*, Távora teria escrito, ainda, uma carta na qual examina as

⁵⁶ Idem, p. 182.

⁵⁷ Idem, p. 175. Esses versos foram reaproveitados na tradição literária por Manuel Bandeira, no poema “Trem de ferro”, que por sua vez foi musicado por Villa Lobos e Tom Jobim.

⁵⁸ “Fico concluindo – *O Matuto* –, segundo livro desta série. Provavelmente só o receberás em março ou abril próximo futuro. Teu, Franklin Távora. Rio, setembro de 1876.” (TÁVORA, F. “Notas do autor”. In: *O Cabeleira*, op. cit., p. 202).

objeções “de amigos e inimigos”⁵⁹ à sua campanha literária. Esta fica reservada para mais tarde, juntamente com a publicação de *Lourenço*:

Nessa carta, além de examinar as objeções, estudo á luz do criterio historico, que me pareceu mais natural e justo, a rebelião da nobreza e posteriormente a dos mercadores em Pernambuco a qual trouxe a guerra que passou á história com o nome de – *Guerra dos Mascates*.

Para encurtar tempo e diminuir paginas deixo a carta na gaveta com a continuação, já prompta, da presente historia.

Si me resolver, sahirão a lume os dois escriptos na mesma occasião que, segundo suspeito, não tardará muito.⁶⁰

O terceiro romance da *Literatura do Norte* sai três anos depois do segundo, na *Revista Brasileira*, mas não se tem notícia da referida carta crítica.

O *Matuto* deixa mais um sinal de que as idéias literárias de Franklin Távora permaneciam no encaixo das empreitadas romanescas de José de Alencar. À época da primeira publicação das *Cartas a Cincinato*, o autor de *Iracema* teria se empenhado na produção de mais um “romance histórico”, que novamente se vale da pesquisa nas “fontes do passado”, embora elas nunca fossem suficientemente reconhecidas pelo rival. Certamente sem acaso ou coincidência, este romance, levado aos prelos em 1871 e saído em 1873, recebe o título de *Guerra dos mascates*. Na nota que encerra o primeiro volume da obra, Alencar frisa exatamente o aspecto que a diferencia dos seus outros romances, cujo conteúdo teria sido “fornecido pela imaginação”:

É o *Til* desses livros que se compõem com material próprio, fornecido pela imaginação e pela reminiscência; e que portanto se podem escrever em viagem, sobre a perna, ou num canto da mesa de jantar.

Não sucede o mesmo com um romance histórico, e ainda mais em nosso país onde as fontes do passado nos ficaram tão escassas, senão muitas vezes exaustas.

Para descrever a nossa sociedade colonial é necessário reconstruí-la pelo mesmo processo de que usam os naturalistas com os animais antediluvianos. De um osso, eles recompõem a carcaça, guiados pela analogia e pela ciência.⁶¹

⁵⁹ TÁVORA, Franklin. “Meu amigo”. In: *O Matuto*. Rio de Janeiro/ Paris: H. Garnier; Livreiro-Editor, 1902, p. V.

⁶⁰ Idem ibidem.

⁶¹ ALENCAR, José de. “Nota”. In: *Guerra dos mascates*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957, 4ª ed., p. 146.

Diferentemente de *Til*, tipo de ficção imaginativa que se poderia escrever “sobre a perna”, a *Guerra dos mascates* exigia lupa investigadora do autor, digna de um “naturalista” amparado pela precisão da ciência. Como uma sutil resposta de Alencar aos ataques das *Cartas*, a nota desculpa o livro como “inocente” em suas imperfeições e encerra um comentário sugestivo a respeito da imprensa, qualificada como um “gênio do bem e do mal”⁶².

O mesmo episódio histórico tratado por Alencar serve de tema para o segundo romance da *Literatura do Norte*. Nesta obra, a “crônica pernambucana”⁶³, melhor vinculada à trama ficcional, conjuga-se ao enredo de forma a se misturarem personagens inventados e vultos históricos com maior coesão e conveniência, sem danos ao fio conectivo antes descuidado na história do bandido José Gomes e percebido pela primeira recepção crítica.

Lourenço, um dos protagonistas de *O Matuto*, que depois dará título à sua continuação, é, como o Cabeleira, uma espécie de “herói abortado”, no entanto, inteiramente fictício. Além disso, possui uma diferença fundamental em relação àquele: trata-se do exemplo de um indivíduo de maldade natural que é salvo pela educação, ao contrário do cangaceiro de índole boa, mas mal encaminhado. Este personagem, também envolvido pela atmosfera mística dos valentes e fortes, qual feras selvagens, é convincentemente infiltrado no conflito histórico entre a “nobreza” dos engenhos olindenses e os negociantes portugueses de Recife, chamados “mascates”. Trata-se do período histórico em que começam a se desenvolver as atividades urbano-comerciais por meio do promissor porto recifense e a decair a agricultura açucareira em virtude da concorrência internacional. Neste processo de transformações econômicas, os mercadores portugueses tornam-se cada vez mais numerosos em Recife, o que vai caracterizando o povoado progressivamente como centro comercial a ponto de elevá-lo à categoria de vila, desligada da subordinação à Olinda. Todos esses fatores geram disputas de natureza política e econômica entre senhores de engenho e comerciantes, que resultam na insurreição que ficou conhecida

⁶² Idem, p. 148.

⁶³ Subtítulo que Távora confere a *O Matuto* e ao *Lourenço*.

como a Guerra dos Mascates (1709-1711). A interpretação de Távora transforma o argumento histórico, no romance, em um dos primeiros e grandes enfrentamentos antilusitanos no Brasil, que confere aos senhores de engenho pernambucanos o papel de pioneiros insurgentes pela independência⁶⁴. A patente simpatia por esta aristocracia rural e pelas relações pessoais e de trabalho da sociedade patriarcal açucareira estão em acordo com a tese de um Nordeste positivamente “tradicional”, da região que conserva um passado definidor do caráter brasileiro. Esta tese será depois desenvolvida na obra sociológica de Gilberto Freyre, o qual, distanciado das teorias racistas que nortearam Sílvio Romero, também atribuirá importância fundamental à contribuição africana na cultura brasileira.

O cenário do romance, antes de irromper a guerra, são os arredores dos municípios em conflito, mais especificamente, a Goiana do passado de Franklin Távora. É com olhar familiarizado e de estima pelo rincão da infância, que o narrador toma emprestadas as lembranças do autor e fotografa o local que abre a narrativa:

Pasmado é uma velha povoação, outr’ora aldeia de índios, duas leguas ao norte de Iguarassú, na estrada de Goyanna. É célebre por seus ferreiros, ou mais especialmente pelas facas de ponta que estes fabricam, as quaes passam pelas melhores de Pernambuco onde têm estendida e tradicional nomeada.

Não ha terra que não se distinga por usança, defeito, qualidade ou particularidade local, que vem a ser o seu como traço característico, a sua feição dominante. Quem passa por Tigipió, na estrada de Jaboatão, encontra a cada canto tocadores de viola que vêm alegres, e pé no matto pé no caminho. Dos casebres do Barro o que logo se mostra aos olhos do viandante são mulheres mettediças, com as cabeças cobertas com flores, os cabeções arrendados e decotados, os seios quasi de fóra. Costumes dos povoados onde ainda não tiveram grande entrada o trabalho e a instrução.

*Passando-se por Goyanna ouve-se d’aqui uma trompa, d’alli um baixo, adiante um piston, além um trombone, uma clarineta, uma flauta, um assobio, uma harmonia ou uma melodia qualquer, e não se vê sala nem corredor que não tenha nas paredes uma, duas ou tres ordens de gaiolas com passarinhos cantadores e chilreadores.*⁶⁵

⁶⁴ No romance *Guerra dos mascates* (1873), José de Alencar defende um ponto de vista diferente do de Távora, alegando fazer justiça à imagem histórica de Sebastião de Castro Caldas Barbosa, governador da capitania no início do conflito e favorável à causa dos mascates. Segundo o autor, “foi este governador muito caluniado, em seu tempo” (*Guerra dos mascates*, op. cit., p. 148). Capistrano de Abreu descreve Caldas como um “português leviano, sarcástico, desdenhoso” (*Capítulos de história colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000, p. 177) e Franklin Távora o pinta como vilão nas narrativas que descrevem a guerra.

⁶⁵ TÁVORA, Franklin. *O Matuto*. Rio de Janeiro/ Paris: H. Garnier; Livreiro-Editor, 1902, pp. 01-2.

A imagem que se desenha é a da vida simples e rústica do roceiro, fundido à natureza semi-selvagem que lhe fornece meios para a sobrevivência e imerso na beleza idealizada dos costumes populares. Este sertanejo, mestiço e proveniente de plagas especializadas na confecção de facas, é como definiria Euclides da Cunha, avesso à boa aparência, um “Hércules-Quasímodo” que, na lida diária, é “antes de tudo, um forte”⁶⁶. Os personagens inventados no romance correspondem todos a este perfil. Sempre armados de faca “metida entre o cinto e o cós”⁶⁷, quando envolvidos em situações de disputa física, como no uso da “queda-de-braço”, são descritos como bravos e destemidos, mas feios e grotescos:

Um dos pegadores da *queda-de-braço* chamava-se Manoel Francisco; o outro era o Victorino. A *queda-de-braço* era já nesse tempo em grande uso entre os almocreves do norte.

Manoel Francisco era acaboclado, feio, baixo, grosso e reforçado; Victorino procedia de mulata e mameluco, era secco, nervoso e de semblante bem assombrado.⁶⁸

Nesta queda-de-braço não há vencedor, haja vista a medida de “forças iguais”⁶⁹ entre dois personagens que compõem o mesmo núcleo da trama. Quando a contenda se dá por encerrada, anuncia-se a possibilidade do aparecimento do “Valentão-da-Timbaúba”, cuja alcunha afamada provocava sobressaltos nos rancheiros:

– Levantem-se ambos, que já é tarde, e vem por ahi o Valentão-da-Timbaúba.

⁶⁶ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora/ Publifolha, 2000, p. 99.

⁶⁷ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 05. Fenimore Cooper, um dos romancistas estrangeiros preferidos de Franklin Távora (*Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 92), no romance *O Último dos Mohicanos* (1826) faz uma descrição do personagem “Olho-de-Falcão”, homem branco criado junto aos índios mohicanos, muito semelhante à dos sertanejos de Távora (por sua vez, mestiços de brancos e índios). Na narrativa norte-americana há, inclusive, menção ao uso de facas: “O homem branco era alto e magro; mas via-se bem que tinha nervos e músculos de ferro. Vestia uma camisa de caça debruada de amarelo-pálido e um gorro de pele que perdera todos os pelos. Tinha uma faca pendurada à cintura, mas nenhum *tomahawk*. Os seus *mocassins* eram semelhantes aos dos Peles-Vermelhas; usava grevas de camurça atadas dos lados e fixas acima do joelho com nervos de gamo, à laia de ligas; uma bolsa de caça e um polvorinho completavam o equipamento.” (COOPER, Fenimore. *O Último dos Mohicanos*./ tradução de Ana Maria Coelho de Souza. In: *3 romances de índios*. São Paulo/ Lisboa: Editorial Verbo, 1977, pp. 23-24).

⁶⁸ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 05.

⁶⁹ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 08.

– O Valentão-da-Timbaúba! exclamaram os rancheiros, pondo-se de pé, inclusivamente os dois luctadores, que se separaram e com a vista percorreram como sobresaltados todo o ambito do alpendre.⁷⁰

Diante do alarde provocado pela notícia, Francisco acalma os convivas contando uma história que relata a morte do bandido. Digno de fama semelhante à do Cabeleira, o criminoso de nome Valentim, contudo, não se equipararia à fortaleza de espírito daquele, conforme depõe o sertanejo:

O *Valentão-da-Timbaúba* era um malfeitor que por aquelle tempo commetia roubos e assassinatos na redondeza de muitas leguas de Pasmado. Esta alcunha foi-lhe dada pelo povo. Seu nome era Valentim. Não teve a fama extensa do Cabelleira, ao qual foi muito inferior na indole natural, na coragem e no physico; mas no pequeno theatro das suas façanhas adquiriu tamanha celebridade, especialmente nos ranchos, que de seu nome e feitos ainda hoje restam ahi lembranças enlutadas.⁷¹

Embora também fosse temido, Valentim, “cabra-negro, magro, anguloso” com “alguma coisa de vampiro”⁷², era menos respeitado como um forte. Além de ter ficado cego de um olho e manco, o criminoso é descrito como um homem que obtinha conquistas não pela coragem, mas pelo ardil, o que o inferioriza em relação aos bandidos que enfrentam perigos com a força física e vivem entre a vida e a morte destemidamente. Trata-se de um valentão desonrado:

Em lucta pessoal com outro valentão, recebera deste uma facada no olho direito. De outra vez levou-o ás portas da morte um tiro que lhe desfechára sobre a perna esquerda certo sertanejo, a quem roubára objectos de valor, e de cujas mãos conseguiu escapar, não obstante o ferimento. Resultou destes desastres ficar torto e coxo, o que si por um lado lhe diminuiu as faculdades do movimento e da inspecção, lhe augmentou pelo outro os meios e pretextos de illudir e explorar a credulidade dos transeuntes.⁷³

Quando tenta um estratagema contra o capitão-mor João da Cunha, importante personagem celebrado entre os nobres da narrativa, o ardiloso Valentim acaba morto. O final do relato de Francisco, ao pé de quem “reuniram-se os matutos [...], uns fumando em cachimbos de barro, outros comendo da matalotagem que traziam em

⁷⁰ Idem, p. 09.

⁷¹ Idem, p. 10.

⁷² Idem ibidem.

⁷³ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 11.

mochilas de algodão”⁷⁴, traz a calma necessária para o pouso tranqüilo dos rancheiros e de seus cavalos. Trata-se de um retrato “em ação” da tradição oral pernambucana, que cria uma expectativa no leitor, semelhante à despertada nos ouvintes de contos, para a apresentação do herói. É no momento em que a inquietação dos cavaleiros está prestes a se dissipar com a notícia do fim do Valentão-da-Timbaúba, que surge o prodigioso menino Lourenço.

Na tentativa de assaltar o rancho no qual descansam os matutos, Lourenço é surpreendido por Francisco, que ao se atracar com ele, apenas se dá conta de que é um menino com força de homem, ao raiar do dia. A energia do garoto é comparada a de um Hércules:

Quando a luz esclareceu o recinto do conflicto, geral foi o espanto dos circumstantes. Olhando para o seu contendor, Francisco sentio-se cobrir de vergonha e tristeza. Aquella lucha ingente tinha sido sustentada com elle por um rapazito que não representava mais de doze annos. Entretanto estava alli um Hercules. Aquelle braço teria botado abaixo os de Manoel Francisco e de Victorino reunidos, visto que tinha podido com os de Francisco, que era apontado em todos os ranchos, desde Goyanna até o Recife, como o primeiro pegador de queda-de-braço daquellas alturas.⁷⁵

A cena e o espanto dos presentes aguçam a curiosidade a respeito da força descomunal do menino, capaz de “botar abaixo” sagazes competidores de queda-de-braço. Há um misto de indignação e admiração por Lourenço, cujo nome é revelado pelo velho matuto Ignácio:

– Lourenço! Demonio! Ladrão sem vergonha! exclamou enfurecido o velho Ignacio, os olhos postos no actor principal daquella scena de desordem e escandalo. Quando quiserás entrar no bom caminho, coisa ruim e desprezível?
– Soltem-me! Quero ir-me embora – respondeu Lourenço, rugindo de raiva, e revolvendo-se entre os braços dos matutos a quem Francisco o tinha abandonado logo que reconheceu nelle os annos infantis que na escuridão o fizeram ter por forte e varonil athleta.
– Que menino! disse Francisco, correndo-o com a vista de cima a baixo. Tem força que nem um touro.
– Assim é que eu gosto de ver um cabrinha bom – disse Victorino. Sem páo nem pedra está dando o que fazer a todos nós.
[...]

⁷⁴ Idem, pp. 12-13.

⁷⁵ Idem, pp. 20-21.

– Isto é o demonio do Pasmado – acrescentou Ignacio. Não ha por aqui quem não tenha o que dizer desta perversa creatura. Eu, que sou eu, tenho-lhe respeito, porque, mais dia, menos dia, si não lhe tiverem mão, virá melar o Valentão-da-Timbaúba.⁷⁶

Apesar de estarem diante de um garoto de doze anos, os homens presentes passam a respeitá-lo como um célebre valentão. Até mesmo o velho Ignácio, que conhece o histórico de diabruras de Lourenço, reverencia o seu vigor excepcional. Quando o velho homem relata detalhes do caráter essencialmente mau do menino e da trajetória que o levou à orfandade, Lourenço é selado com a fama típica de um malvado de histórias legendárias, tais como as que descrevem o Valentão-da-Timbaúba e o Cabeleira. Ainda assim, Francisco se mostra interessado em adotar o pequeno bravo. O matuto decide então assumir a paternidade de Lourenço e a responsabilidade de educá-lo para o bem e para o trabalho, levando-o para o roçado que levantara ao pé de um cajueiro, no engenho Bujary, onde os braços fortes do menino seriam bem-vindos.

O modo de vida de Francisco é definido pelo narrador como típico dos matutos “almocreves”, que dispõem de menos recursos que os denominados “lavradores”:

Os matutos podem dividir-se em diferentes especies, mas as mais communs são as dos *lavradores* e *almocreves*. Os primeiros são os que dispõem de alguns meios, a saber, escravos, cavallos, terras, os quaes sem darem para ter um engenho ou, ao menos, para movel-o, por si sós habilitam o que os possúe, a cultivar a canna nas terras do engenho alheio, posto que sujeito a dividir com o respectivo proprietario o assucar apurado em cada safra. Os ultimos são os que se alugam com sua pessoa e seu cavallo para a conducção de cargas, por ajustado frete. Os lavradores são matutos limpos, que entram muitas vezes nos negocios intimos do grande proprietario, merecem a estima delles, e pezam com seu conselho na decisão dos interesses communs. Aos almocreves já não succede o mesmo. Paga-lhes o senhor de engenho o salario, e elles retiram-se a seus casebres onde vão comer, com a mulher e com a ninhada de filhos que ordinariamente contam, o escasso pão que lhes deram o cavallo magro e o trabalho puxado e cançado.⁷⁷

Sobrevivendo por meios mais precários, os almocreves não se misturam à vida íntima dos senhores de engenho como os lavradores e possuem relação de estreita dependência com os seus cavalos, dos quais necessitam para a cobrança de fretes no transporte de cargas. Numa condição mais distanciada da aristocracia rural, os

⁷⁶ Idem, p. 21.

⁷⁷ Idem, pp. 27-28.

matutos do tipo de Francisco são os que o narrador aparentemente considera o “povo”, sobretudo por serem mestiços e encarnarem os costumes e a cultura intocados pela sanha do capital e do cosmopolitismo. A respeito da estima que conferem aos seus animais, vale frisar o valor que o narrador destaca no cavalo:

E pois o cavallo é, para assim escrevermos, a primeira riqueza do almocreve, visto que por elle é que vem a sua sustentação e a de sua família; ter um cavallo é a primeira aspiração do pobre no matto. O almocreve não vota mais affecto á sua mulher do que a seu animal. Por elle dá muitas vezes a vida. Para o rehaven, si lh’o furtam, vae ao fim do mundo e mata o ladrão.

[...]

Entre suas pernas, querendo-o elle, o cavallo é uma locomotiva que se perde na immensidade dos caminhos ou dos descampados; é a faisca electrica que corre terra a terra e desaparece, rompendo fechados e abatendo folhagens, na massa densa e sombria das selvas. O touro afasta-se, a onça recúa, para o deixar passar livremente na vertiginosa carreira.⁷⁸

Se recordarmos as críticas a *O Gaúcho*, nas *Cartas a Cincinato*, podemos acusar uma flagrante contradição de Távora, nesta passagem do romance: o que ele apontara como grotesco defeito em Manuel Canho e nas relações afetivas do personagem com a égua Morena, aqui aparece reproduzido de forma muito semelhante, ainda mais no aspecto centáurico da ligação entre o sertanejo e o cavalo. Mais uma vez se nota que o teor da crítica tavoriana, em muitos momentos baseia-se mais na disputa pelo prestígio de escritor do que em novas propostas de criação literária. Em outras palavras, a concorrência pelo sucesso editorial e de público é mais significativa para o romancista do que os efeitos da sua crítica.

Além de salientar a importante conexão dos almocreves com seus animais, o narrador ressalta a ligação deles com os valores e virtudes familiares e o seu espírito de solidariedade. Tais características os tornariam educadores ideais para a correção da má índole de Lourenço. As penas sofridas no dia-a-dia também os motivariam a expressar a sua arte, nos “dias de consolação e regozijo”, em que se ouvem “cantadores” e “repentistas” improvisarem versos ao som da viola, acompanhados de dança e bebidas⁷⁹. As festas populares nas quais se presenciam estes componentes são

⁷⁸ Idem, pp. 29-30.

⁷⁹ Idem, p. 30.

associadas ao cotidiano do matuto mais pobre, cujo dia-a-dia também deve oferecer o “lado bom e providencial” para conter a insatisfação que pode provir de uma vida de privações. Permanece, portanto, uma ambivalência no discurso ficcional de Távora: o pobre sobrevive com resignação às agruras de uma vida distante da riqueza e do progresso, mas, ao mesmo tempo, desfruta de uma felicidade “genuína”, que só é conhecida pelos que não são apegados à materialidade dos hábitos “civilizados”. A resignação e o auxílio de uma companheira virtuosa e trabalhadora, como Marcelina, são apontados como motivações de esperança na vida precária do almocreve Francisco:

Vivia assim feliz, sem ter coisa alguma que lhe causasse inquietação nem tristeza, aquelle casal pobre, mas honrado e discreto, só pedindo a Deus que lhes desse chuva e sol nos tempos opportunos, para que o milho, o feijão, a mandioca, a macaxeira, as batatas, os abacaxis não morressem alagados ou queimados, e que não lhes mandasse doenças graves que os privassem do trabalho, sua distracção e prazer de todo dia.

Marcellina não ficava ahi, levava ainda além o seu espirito emprehendedor, a sua notabilissima vocação para o pequeno commercio.

Criava porcos, galinhas, patos e perús. Nos tempos de festa os porcos ou eram vendidos por bom dinheiro na villa, ou ella os retalhava, e em sua casa expunha á venda a carne e o toucinho, sempre com tão boa cabeça que só lhe ficava a porção que reservava para o seu proprio uso. Às vezes, desta mesma parte fazia o *picado* e o *sarapatel* para vender aos matutos que eram perdidos por estas especies de comidas.

[...]

Enfim, a vida do almocreve, a vida do pequeno negociante das estradas e feiras, ninguem nem antes nem depois daquellas duas creaturas tão irmãs e amigas uma da outra, comprehendeu melhor do que ellas, nem talvez tão bem como ellas, em suas especiaes applicações.

Causava a todos inveja e admiração a harmonia, a felicidade desses dois entes rudes, que dispensavam lições da gente civilisada para viverem com honra e conveniencia e que da beira de um caminho deserto, do pé de uma matta, sem saberem ler nem escrever, davam edificativos exemplos de moral doméstica, amor ao trabalho, e fé no Creador.⁸⁰

Estas passagens soam como uma apologia à felicidade da vida rústica, regada pelo afeto e solidariedade conjugal, sustentada também pelo braço feminino e intocada pelo progresso da civilização. A propósito, assemelham-se muito ao poema “O pobre feliz”, de Juvenal Galeno, em cujos versos Távora apontou “suma graça e verdade”⁸¹:

⁸⁰ Idem, pp. 44-45.

⁸¹ TÁVORA, Franklin. “Escriptores do Norte do Brazil – O Sr. Juvenal Galeno”. *A Semana*, Rio de Janeiro, novembro de 1887, p. 371.

Sou pobre, mas sou ditoso,
De ninguém invejo o fado.
Me falta, sim, o dinheiro,
Mas, de minha Rosa ao lado,
Não me falta amor constante,
Sossêgo, mimoso agrado.

Sou pobre, mas sou ditoso,
Meu Deus!
Ao lado de minha Rosa,
Cercado dos filhos meus!

Quando vi a minha Rosa,
Mais que depressa fiquei
Todo, todo apaixonado,
Banzando como... nem sei!
Depois... por via das dúvidas,
Eu com ela me casei.

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

Era então como hoje, pobre,
Pois nunca fui abastado,
Rosa apenas trouxe em dote
Duas saias de riscado,
Dous cabeções, um rosário,
E seu crucifixo doirado.

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

O meu dote foi bem pouco!
De meu tinha a bezerrinha,
Que de festas me foi dada
Por minha gentil madrinha;
Hoje tenho um bom roçado,
Esta espingarda e a casinha.

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

Tem minha casa um alpendre,
Junto deste a camarinha,
Mais um puxado, que Rosa
Chama espaçosa cozinha;
Caritô, jirau e redes
Adornam toda a casinha.

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

De manhã a minha Rosa
Traz-me a paçoca e o café;
Almoçamos sobre a esteira

De palmas de catolé,
Rodeados dos filhinhos,
Maria, João e José.

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

Que belo almoço! Sorrindo
Comigo conversa Rosa,
José pede mais paçoca,
A filha chora dengosa,
Ri-se o Joãozinho dos outros...
Que vida deliciosa!

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

Findo o almoço começam
Nossas lides – ao roçado
De foice ao ombro, ou enxada,
Marcho a cantar entoado;
Cá, nos arranjos caseiros,
Deixo Rosa sem cuidado.

[Sou pobre, mas sou ditoso...]

Ao meio dia, o trabalho
Se largo pra descansar,
Ao colo de minha Rosa
Venho a cabeça deitar,
Vendo meus filhinhos contentes
No seu constante folgar.
[...]⁸²

No poema, o eu-lírico, representado por um típico almocreve, satisfaz-se com o dia-a-dia do roçado de modestas posses, ocupado do trabalho árduo e honesto e motivado pelo seu bem mais precioso: a companhia e o afeto da esposa Rosa e dos filhos. Chega a agradecer a Deus pela dádiva da vida que leva, sem nada mais cobiçar para fazê-lo feliz: “Na pobreza, eis a ventura,/ Vo-la agradeço, meu Deus!/ Nada invejo junto a Rosa/ Os mimos gozando seus,/ De ninguém invejo a sorte,/ Cercado dos filhos meus.”

As páginas de *O Matuto* que descrevem a vida do casal Francisco e Marcelina são muito semelhantes aos versos de Galeno, como se pode ver. Mas, antes que

⁸² GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares* (1865). Fortaleza: Casa de Juvenal Galeno, 1978, pp. 41-47. Reproduzimos aqui apenas um trecho do poema, que esboça um ideário semelhante ao de Franklin Távora a respeito do pobre campesino. As quadras pares repetem o primeiro refrão.

pareçam de fato uma apologia à pobreza, o narrador justifica suas palavras, sustentando a ambivalência que estabelecem com a aspiração positivista do progresso, também constante no discurso deste e dos outros romances:

Não se pretende fazer nestas palavras a apologia da ignorância, nem da pobreza, que são os dois maiores males da terra; o que deste rapido esboço de dous caracteres puros e respeitaveis se aspira a inferir é que o bom natural traz em si mesmo, como por instincto, a sciencia da vida, e que o trabalho, ainda o mais humilde, é o primeiro meio de supprir as faltas da fortuna e vencer os defeitos da condição.⁸³

Trata-se do elogio rousseauiano⁸⁴ a uma “pobreza ideal”, vivida por sujeitos genuinamente bons que, guiados pelo instinto e pela “ciência da vida”, são capazes de sobreviver na rusticidade e gozarem da felicidade dos que não foram corrompidos pelos anseios e deformações de caráter da sociedade urbana e “civilizada”. O romancista incumbe-se de registrar a cultura popular destes recantos, portanto, antes que a desejável onda do progresso os alcance: observando-os com binóculos de arqueólogo-naturalista e colorindo-os com pincel de artista.

Quando levado para um lar desta natureza, Lourenço é cercado de condições ideais para repararem o seu mau instinto, que nos “homens brutos” seria mais corrigível que nos “perversos das cortes”. O pequeno hercúleo é descrito como um “perverso da selva”:

Mutilava as arvores, por despojal-as de uma parte de sua fórmula e fazel-as defeituosas. Dava pancadas nos cães por ouvil-os soltar gritos de dôr. Com o padecimento mudo da arvore, e com o ruidoso do animal, elle se alegrava, porque era máo de coração; mas não usava habitualmente a mentira, a traição, nem tinha outros vicios feios e sentimentos vis que revelam da parte de quem os cultiva, animo fraco e no todo desprezível. Era o perverso da selva, duro, difficil, mas não impossivel de vencer-se, e não o das côrtes, nojento, infame e tão facil de prostrar-se quão impossivel de corrigir-se. Era o malvado

⁸³ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 46.

⁸⁴ Ao longo das análises dos romances de Franklin Távora, veremos como Rousseau é uma referência importante para o romancista no desenvolvimento de elementos ficcionais. O filósofo já é citado no prefácio a *O Cabeleira*: “É que direi do Amazonas, incompreensível grandeza, que tem a índole da imensidade e a feição do escândalo? [§] Não há prodígio que se possa comparar com aquele no descoberto. Não creio que Rousseau fosse capaz de fantasiar semelhante, ainda que levasse toda a vida a imaginar, ele o filósofo sonhador que com suas idéias revolucionou o mundo; o homem cria a grandeza ideal, a grandeza física porém só Deus a concebe e executa.” (TÁVORA, F. “Prefácio do autor”, op. cit., p. 23).

ignorante, arrebatado, e não o corruptor manhoso, cortez, polido, muito mais danoso do que o malvado, para o qual há prisões e castigos; [...].⁸⁵

Personagem extraordinário, mas fora de lugar entre os extratos sociais, o tipo desenvolvido em Lourenço, e antes recuperado na figura histórica do Cabeleira, é o de um excluído que sobrevive e disputa poder por meio da força física e do terror. O tipo ficcional conhecido por “malandro” e continuamente explorado na prosa de ficção como o símbolo do brasileiro, assemelha-se a tais sertanejos na posição desajustada que ocupa na sociedade e na ambigüidade de sua moral. No entanto, diferente dos valentes homens do sertão, o malandro sobrevive mais de pequenos golpes e ardis, do que do enfrentamento físico e da agressividade. Trata-se, talvez, do gênero humano repudiado pelo narrador, o “corruptor manhoso, cortês, polido”, associado à deturpação moral das cidades, para o qual não existiria correção; um tipo como o de Leonardo Pataca. A regeneração de caráter pela educação, portanto, só seria possível nos homens do campo, que driblam a ordem pela brutalidade do instinto e não pela “malandragem”⁸⁶, qualidade dos sujeitos definitivamente transformados pela cultura citadina.

Francisco e Marcelina conseguem cumprir a tarefa de regenerar os ímpetus brutais de Lourenço, mas a brutalidade de seu temperamento sobrevive até o fim, embora controlada pelos bons ensinamentos. Esse aspecto, bem desenvolvido no romance, soa mais verossímil neste personagem do que no Cabeleira. O primeiro lampejo de agressividade de Lourenço aparece algum tempo depois que ele está reabilitado e adaptado ao cotidiano dos almocreves. Ao contatar novamente os caminhos que levam ao seu local de nascimento, o personagem rememora o incidente vivido com uma família de escravos locais, chegados a Francisco, que atiram cães de guarda contra ele ao confundirem-no com um intruso. Diferentemente do Cabeleira, que em contato com sua terra natal, Goitá, abrandando-se, Lourenço se enfurece com as lembranças ruins trazidas pelo reencontro com o lugar:

⁸⁵ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 53.

⁸⁶ Sobre as questões que envolvem a “dialética da malandragem”, ver: CANDIDO, Antonio. “A Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993; e DAMMATA, Roberto. Op. cit.

Pincel fatal ou fatídico avivava em sua imaginação a cada passo, que dava o rapaz, as cenas do sanguinolento episódio, que parecia de todo apagado de sua memória. Immediatamente os ferozes instintos de outr'ora resurgiram violentamente como línguas de serpente ou de fogo em seu cérebro, exigindo prompta vingança.⁸⁷

O resultado é a execução da vingança, num duelo com o negro Benedito que quase morre queimado, acidentalmente. Diante das graves conseqüências do incidente, Lourenço é acometido por imediato remorso, presta socorro ao escravo, mas é punido pelos pais adotivos com trabalho redobrado. “Era o mal natural, ainda não vencido de todo pelos edificativos exemplos e ensinamentos de família, o que tinha levado o rapaz a praticar tão feio acto”⁸⁸, explica o narrador. Vê-se que, apesar da aproximação do personagem com heróis pagãos da antiguidade, como Hércules, os valores cristãos se fazem importantes, mas não ao ponto de cindir ou desarmonizar o caráter de Lourenço, como acontece com o Cabeleira. Ainda assim, é também notável, neste romance, a contínua preocupação do autor em manter, ao lado dos novos componentes nacionalistas, aspectos tradicionalmente esperados do gênero, como a importância da instrução e da edificação moral dos personagens.

Paralelamente ao cotidiano dos matutos, ao qual se integram Victorino, Joaquina e suas filhas Bernardina e Marianinha, começam os atritos entre “nobres” e mascates, nos quais o sargento-mor João Cunha, sua esposa Damiana e o engenho em que moram têm papel importante. É por meio do contato deles com os almocreves, que se faz possível a intersecção dos protagonistas fictícios com a crônica histórica. O engenho é o palco das principais discussões políticas que envolvem o antagonismo entre proprietários rurais e negociantes portugueses. Quando eclode a guerra, em 1711, o local serve de paradigma para ilustrar a violência da revolta e os seus desdobramentos para os personagens, que lutam bravamente a favor dos “nobres”. João da Cunha, apesar de não figurar entre os vultos históricos, é pintado como um herói de caráter comparável ao de Aquiles:

⁸⁷ Idem, p. 78.

⁸⁸ Idem, p. 86.

Uma tradição de sangue dava a seu nome e família triste celebridade. Contava-se que varias pessoas, das quaes algumas por faltas muito leves, tinham sido mandadas matar por sua ordem e enterrar depois na bagaceira. Mais de um negro tinha morrido nos açoites, e de um até se dizia que fôra atirado vivo, não sabemos por que motivo, na fomalha do engenho, onde morreu queimado.

Naquelles tempos tradições semelhantes, em vez de diminuirem o tamanho moral do heróe dessas repugnantes iliadas, recommendavam aos povos os sanguinarios Achilles, que por este modo se faziam conhecer e celebrar.⁸⁹

Persiste a mesma idéia dos bravos admiráveis, que ultrapassam as fronteiras do maniqueísmo e não são necessariamente benevolentes, como Robin Hood, mas suficientemente aterradores ou impressionantes para permanecerem como mitos na memória popular. Nesse sentido, os principais personagens masculinos do romance respondem, em grande medida, à imagem dos antigos heróis greco-latinos, com os quais são diversas vezes comparados.

A iminência da guerra coincide com uma festa de São João, comemorada efusivamente no ambiente rural das casas matutas. O narrador aproveita a ocasião para intervalar o décimo-segundo capítulo, que levanta suspense a respeito da explosão da guerra, e contemplar os aspectos populares da tradicional festividade:

Joaquina não appareceu sinão mais tarde. Estava na cozinha preparando a deliciosa cangica, que é o primeiro prato das mesas grandes e pequenas do norte nessa noite de tão formosas e prazenteiras tradições.

Não o afamado *bolo de S. João*, que só nas mesas ricas ou ao menos abastadas costuma apparecer, mas uns bolos de mandioca estavam assando no forno, e por terem sido feitos pelas duas filhas de Victorino mereciam a honra de ser visitados por ellas emquanto não ficavam no tom de apresentar-se.

Entre os hospedes apontavam-se mais de meia duzia, que eram afamados tocadores de viola e guitarra. Alguns delles temperavam já os seus instrumentos para dar principio ao samba.

No pateo, junto da fogueira, uns meninos descalços, de camisas compridas, rodeiavam Saturnino, que, de quando em quando, cantarolando e pulando de alegria, descarregava um clavinote, em honra do santo folgazão. A estes tiros, soltados no terreiro, respondiam outros, tambem de armas de fogo, com que habitantes dos valles e da beira dos caminhos davam noticias suas. Trocavam assim os vizinhos, atravez das distancias, seus cumprimentos e as demonstrações do seu innocente prazer.⁹⁰

Como na festa de Natal narrada em *O Tronco do ipê*, de José de Alencar, não se economizam informações sobre a tradição e os costumes populares: são descritos

⁸⁹ Idem, p. 117.

⁹⁰ Idem, p. 139.

aspectos comportamentais, da culinária e da música típicos da “festa campestre”⁹¹. Mais do que isso, são reveladas paixões mal resolvidas entre os jovens sertanejos: Bernardina ama o primo Saturnino, que gosta de Marianinha, que por sua vez é, desde a primeira vista, apaixonada por Lourenço. Para fechar o ciclo de desencontros, Lourenço concede atenções especiais à Bernardina, que como ele se destaca em ser uma perita no canto e na improvisação de versos. Quando os personagens ganham voz poética, fica registrado que os “sambas” (congêneres ao que conhecemos por “repentes”) ora cantados por eles, foram ouvidos pelo narrador nos seus “tempos escolares”, ficaram gravados em sua memória e “pertencem exclusivamente ao povo”. Convidado a cantar, Lourenço bebe “um pouco da *cana*” e entra na roda musical, cercado de danças e regozijo:

O canto de Lourenço era monotono como o dos sambistas em geral, mas a letra variava e tinha as graças naturais das composições do povo.

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 quaes as ouvi mais de uma vez, jornadeando, entre fins de novembro e principios de dezembro, do Recife para Goyanna nos meus tempos escolares. Ellas pertencem exclusivamente ao povo, e eu aqui as dou com exactidão com que as recebi da grande musa que as produziu.

Minha mulata, eu tenho
Vontade de te servir;
De dia falta-me o tempo,
De noite quero dormir.

Vou-me embora, vou-me embora
Para minha terra vou;
Si eu aqui não sou querido,
Lá na minha terra sou.

Quando eu me for não choreis,
Que são penas que me daes;
Deixae o chorar p'ra mim,
Que eu me vou, não venho mais.

Mangericão verde-escuro
Tem o folha minudinha;
Só em te ver eu te amo;
Que fôra se fosses minha?

Passei pela tua porta,
Puz a mão na fechadura;
Eu fallei, tu não fallaste,
Coração de pedra dura.

⁹¹ Idem, p. 137.

Meu passarinho tão manso,
Das minhas mãos escapou;
Para mais penas me dar,
Pennas nas mãos me deixou.⁹²

As redondilhas maiores cantam o lamento de um rapaz que sofre ora as penas da partida e da separação, ora a distância ou o desprezo da mulher amada. Por se tratar de Lourenço, que aguça as atenções das jovens presentes, os versos funcionam como *performance* de galanteio e combinam com a situação favorável ao flerte. Quando Bernardina é em seguida convocada a cantar, parece responder às quadras pronunciadas por Lourenço, provocando também o entusiasmo nos convivas, “enfeitiçados do desembaraço, já conhecido, da filha do dono da casa”:

Eis os versos que a matutinha cantou por entre applausos repetidos e phreneticos:

Benzinho, quando te fores,
Escreve-me do caminho;
Si não achares papel,
Nas azas de um passarinho.

[...]
Da boca faze o tinteiro
Da lingua penna aparada,
Dos dentes letra miúda,
Dos olhos carta fechada.

[...]
Mangericão verde cheira,
Elle seco cheira mais;
Mulher que se fia em homem
Anda sempre dando ais.

Eu de cá e tu de lá,
Fica um rio de permeio;
Tu de lá dás um suspiro,
Eu de cá suspiro e meio.

Meu coração é de vidro,
Feito de mil travações;
Com qualquer coisa se quebra,
Não atura ingratições.

Bernardina faz variações na letra cantada por Lourenço, assumindo o eu-lírico feminino e os lamentos da mulher que foi deixada ou está distante do amado,

⁹² Idem, pp. 146-147.

prevenindo-o sobre a fragilidade dos seus sentimentos. Além de atrair para si o mesmo tipo de atenção dispensada a Lourenço, a proposição e a réplica cantadas pelos dois deixam sugerida uma sintonia entre eles, que se torna motivo de ciúme para Marianinha.

Nestas circunstâncias é que aparece pela primeira vez o “Tunda-Cumbe”, ex-feitor malvisto no povoado, que ganhou o apelido depois de ter sido surrado pelos escravos que maltratava no engenho de Matias Vidal. Este malfeitor, de nome Manoel Gonçalves, é mencionado por um cronista pernambucano, cujo registro é transcrito por Franklin Távora sem revelar a autoria. A descrição do homem e a explicação sobre a alcunha que recebera são as seguintes:

Buscando meios de accommodar-se, fez em Goyanna assento de feitor, por seu salario em casa do sargento-mór Mathias Vidal, a fim de no serviço dirigir os negros; mas estes, conspirando-se contra elle certo dia, lhe deram uma pisa de pancadas que na ethiopica lingua chamam *Tunda*, e o lugar onde lhe deram chama-se *Cumbe*.⁹³

Quando Tunda-Cumbe declara, petulante, o seu interesse por Bernardina, é afrontado por Lourenço, que se põe novamente na roda musical propondo, desta vez, um desafio à rapariga, ainda mais sugestivo que as primeiras cantigas que evocaram:

Lourenço cantou este verso:

Bocca de cravo da India,
Dentes de marfim dourado,
Quando meus olhos te viram,
Meu corpo fez um peccado.

Bernardina respondeu com est'outro:

Você vae p'ra sua terra,
Bem podéra me levar;
Pr'a saber que eu quero ir
Não carece perguntar.

Lourenço retorquiu:

Dei um nó na fita verde,
Dei-lhe a fita de presente;
Você falla, e não repara
Que estamos diante de gente.

⁹³ TÁVORA, F. *O Matuto*, op. cit., p. 152.

Eis a resposta da rapariga:

Amores, quando te fores,
Antes de ir tira-me a vida,
Que eu não tenho coração
De ver a tua partida.⁹⁴

É interessante frisar que a poesia popular trazida para este romance, diferentemente de como acontece n' *O Cabeleira*, integra-se ao movimento da narrativa não mais como apêndice ou embrião marginal da composição do enredo, mas como elemento vivo e constitutivo da ação. O desafio proposto por Lourenço abre um diálogo de quadras amorosas, que proferidas instantaneamente pelo casal, têm efeito ainda mais provocativo no vilão afrontado. A situação quase resulta num duelo entre Lourenço e Tunda-Cumbe, impedido pela chegada de Francisco, que toma a frente da contenda armado de facão e dá fim ao incidente. O malfeitor, um peixeiro português a favor dos mascates, deixa registrada, a partir daquele momento, uma promessa de vingança.

Desse modo se efetiva mais uma estratégia técnica, no romance, de conciliação entre a trama romântica e o relato histórico: os motivos amorosos, sobretudo os de rejeição e impossibilidade, são ligados às causas políticas. Tunda-Cumbe filia-se ao rico mercador Antonio Coelho a favor dos comerciantes portugueses, mas antes de tudo, à motivação dos que vingam paixões não correspondidas. Como aquele, este negociante que antes fora agregado de João da Cunha, baseia sua inimizade com o senhor de engenho na perda da disputa pela mão de D. Damiana. As questões amorosas mantêm-se, portanto, intercaladas às da revolta.

Para além dos casos de amor mal resolvidos, os motivos históricos da insurreição explicam-se pela rebeldia dos proprietários rurais contra a demarcação dos limites do território recifense e a progressiva autonomia do comércio local. Depois de um atentado contra o governador Sebastião de Castro Caldas Barbosa, que se retira para a Bahia, senhores de engenho e apoiantes tomam a cidade. Retratado no romance como um homem intolerante e arbitrário, o afastamento do governador é

⁹⁴ Idem, p. 156.

comemorado, sobretudo porque a assunção do cargo pelo bispo Manuel Álvares da Costa confere perdão ao atentado e acalma os ânimos da revolta. A tranqüilidade não dura muito tempo e logo os mascates invadem Olinda, desacatando a autoridade do bispo e provocando grande arruaça, saques, incêndios e destruição na capital e arredores. O território de Goiana é unido ao da Paraíba e comandado pelo capitão-mor Pedro de Melo, ligado aos mercadores portugueses. Na narrativa, Tunda-Cumbe integra-se ao levante dos mascates contra os “nobres” revoltosos em Recife e, patrocinado por Antonio Coelho, forma um grupo de mais de duzentos bandoleiros que aterrorizam a zona rural dos engenhos e habitações almocreves:

Constituiu-se assim o Tunda-Cumbe dentro em pouco tempo o terror de todo o norte de Pernambuco, porque para suas correrias elle não escolhia lugares nem conhecia limites; e publicar o seu nome montava publicar, não já o nome de vinte ou duzentos facinorosos, mas o de quinhentos, affeitos a desrespeitar os homens serios, a roubar a honra das familias fracas e a fazenda do proprietario pacifico, a matar o matuto que lhes resistia, a destruir e aniquilar homens e coisas.⁹⁵

Temido e celebrizado pela crônica e pela ficção, o chefe do batalhão de arruaceiros tem como alvos principais, por motivo de vingança pessoal, o engenho de Matias Vidal e a casa de Bernardina, de onde saíra com a promessa de retaliação.

Em paralelo ao contexto da guerra e dos conflitos pessoais, acontece uma importante revelação, envolvendo a figura do padre Antonio, que aparece na trama pouco depois da adoção de Lourenço e se estabelece na vizinhança de Francisco. Apesar do reconhecimento do seu caráter benevolente, o padre é primeiramente apresentado na narrativa de forma misteriosa e desconfiada. Tal mistério se explicará no momento da guerra, quando o personagem decide fugir, sentindo-se pressionado a tomar partido no conflito, mas não sem antes confessar um segredo à Marcelina. O seu segredo é ser o pai de Lourenço, fruto de um indecoroso caso amoroso do passado. Depois de confessá-lo à esposa de Francisco, o padre entrega a ela uma carta, na qual explica o caso a Lourenço e doa a ele os seus bens. Com isso, o

⁹⁵ Idem, p. 185.

romance retoma a tópica dos padres sacrílegos e deixa a sua marca anticlerical, cara aos intelectuais envolvidos na “Questão religiosa” e aos escritores naturalistas.

Quando Recife e arrabaldes, incluindo Pasmado, sofrem ataque da represália mascate e a casa de João da Cunha está prestes a ser invadida e destruída, Lourenço dirige-se ao local da resistência nobre para avisar o sargento-mor do perigo iminente. O anúncio da sua chegada no local, novamente antecipa a entrada de um Hércules:

De repente um homem, que vinha das bandas do Carmo, procura a cadeia. Alguns dos amotinados, suspeitando nelle um mensageiro da nobreza, atravessam-se diante de seus passos. Loucos que foram esses! Um jagunço enorme, que o desconhecido manejava tão facilmente como si fôra delicado espadim, prostrou dois delles por terra sem sentidos. Corre então a seu encontro maior numero, que não tem successo melhor. O desconhecido não é muito alto, nem muito corpulento. Mas sua força muscular faria inveja á mais possante féra. Quando seu braço descarrega a arma, semelha esta troço de marmore e abate a seus pés os maiores obstaculos. Elle atira-se de hombro sobre um dos mais alentados de fórmias e dá com elle em terra. Consegue, emfim, derribando e ferindo os que pretendem cortar-lhe a passagem, chegar ao pé do sargento-mór.⁹⁶

Como verdadeira fortaleza imune, a imagem do matuto é projetada na imaginação do leitor antes que seja revelado o seu nome. A estratégia de preparar o leitor para a “visualização” de uma imagem impressionante, ou de provocar efeitos sensitivos durante a leitura, é mais um aspecto convencional do gênero, presente em romances estrangeiros e nacionais, produzidos desde o século XVIII⁹⁷. Para Távora, apesar dos novos parâmetros de criação literária do final dos anos 70 do século XIX, esta estratégia ainda é válida para conquistar leitores. Para o nosso tempo, a técnica pode sugerir cenas de dimensão cinematográfica durante a leitura.

Na ocasião do ataque ao sobrado, sem desmentir a tradição das valentes mulheres sertanejas⁹⁸, D. Damiana, conhecida na narrativa como “a escopeteira”,

⁹⁶ Idem, pp. 301-302.

⁹⁷ Sobre este assunto ver: EL FAR, Alessandra. *Romances de sensação*, op. cit., e CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII.* / tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007, pp. 267-272. O autor comenta que a estratégia estética de Richardson está menos voltada ao estilo da escrita e mais interessada em provocar efeitos visuais e sensoriais (sempre ao lado dos propósitos moralizantes) na leitura de romances como *Pamela* e *Clarissa*, que foram grandes sucessos de público.

⁹⁸ Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, apesar da estrutura patriarcal dos séculos XVIII e XIX, as mulheres sertanejas mostravam-se lutadoras e corajosas, ao lado dos maridos: “Num ambiente que

assume a artilharia, composta também por Marcelina e mais seis escravas, contra os mascates. As forças do sobrado não resistem à multidão de insurgentes e no ápice da agitação, a esposa do capitão-mor é raptada por Antonio Coelho, que só assim satisfaz sua vingança contra João da Cunha. O mesmo acontece com Bernardina que, com menos sorte, além de ser levada por Tunda-Cumbe, tem a casa incendiada e o pai assassinado pelo malfeitor.

Por meio de conselhos virtuosos, a esposa do capitão-mor convence Coelho a esquecer seus ressentimentos e a reconhecer seus erros. Antes que haja tempo de demonstrar arrependimento, ele é agredido e degolado pela grande tropa de fidalgos que chega ao local, fato que é indicado como histórico pelo narrador. Horrorizada com a cena, Damiana é resgatada pelo marido e os comparsas da nobreza, que não se envolvem na cruel execução do vilão. O rapto de Bernardina deixa prenunciado um duelo de grandes, entre Lourenço e Tunda-Cumbe, que fica prometido para a continuação do romance.

Como antes comentamos, esta continuação se realiza com o folhetim *Lourenço*, na *Revista Brasileira*, em 1881. Com *O Cabeleira* e *O Matuto*, o romance compõe uma trilogia de narrativas com cenários, informações históricas e personagens muito semelhantes. A temática apresentada nos dois primeiros livros, edições que são custeadas pelo autor e não ultrapassam os 500 exemplares, é aparentemente mal recebida pelo público. Talvez por isso, o autor revisa o manuscrito de *Lourenço* tentando agradar o gosto dos leitores:

Esta crônica, pronta há mais de dois anos para seguir em volume o *Matuto*, cujo é conclusão lógica e natural, acaba de sair a lume na *Revista Brasileira*, a que dedico afetos de natureza paternal.

Mudando-se o plano da publicação, tive por necessário adaptar o trabalho aos leitores da *Revista*, que eu não podia presumir fossem absolutamente os mesmos do *Matuto*. Fiz por isso muitas alterações neste manuscrito. Aumentei informações e minúcias, reproduzi idéias inúteis no primeiro caso, indispensáveis no segundo. Quem ler agora o *Matuto* e o

cheira a patriarcado, seria de se esperar que as mulheres vivessem encerradas no gineceu; todavia, as virtudes femininas mais prezadas eram ali a coragem e o espírito de iniciativa. As mulheres participavam das aventuras e do pioneirismo dos maridos, esposavam as disputas dos clãs, lutavam ao lado dos seus. [...] O papel da mulher era, portanto, complementar ao do homem, tanto nas camadas superiores, como nas inferiores da sociedade sertaneja. E eram belicosas [...]. (QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os Cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 38).

Lourenço notará algumas repetições. É certo, porém, que, na leitura, pode ser este desacompanhado daquele. Pelo que respeita às repetições, passará as vistas por cima delas o leitor benévolo, sem enxergar matéria para corpo de delito contra o autor, atentos os motivos explicados.⁹⁹

A antecipação de *O Sacrifício* na série de publicações pode justificar-se pela tentativa de o autor testar as expectativas dos leitores para outro estilo de narrativa, que, embora fiel à região sempre retratada e aos seus costumes populares, baseia-se mais nos paradigmas do romance romântico, que privilegia encontros e desencontros amorosos, personalidades virtuosas, sacrifícios e mortes por castigo ou abnegação. *Lourenço*, que estabelece vínculo com uma trilogia de romances nos quais bandidos ou pseudo-criminosos são o assunto principal, apesar de escrito antes de *O Sacrifício*, fica, portanto, reservado ao público para depois, embora também contenha marcantes ingredientes moralizantes. A repetição do enredo e do episódio histórico de *O Matuto* em *Lourenço*, bem como a interposição do folhetim *O Sacrifício* entre as duas obras, sugerem a persistência de Távora em fazer com que as suas fórmulas ficcionais agradem ao público mais amplo. Preocupado em atrair as atenções deste público e, ao mesmo tempo, em divulgar aos pares uma campanha de reafirmação da identidade nacional na literatura, o autor investe as idéias da “nova crítica” na produção da trilogia sertaneja, sem, contudo, perder de vista os ingredientes de alcance popular. Trata-se do embaraço imposto ao romancista na década de 70, momento em que a crítica cientificista começa a conferir maior prestígio ao romance, antes visto como gênero acessível a públicos amplos e que poderia ser produzido por pessoas não especializadas, na ociosidade¹⁰⁰. Com efeito, a nova regra que se estabelece para a escrita de romances é a de se escrever menos e mais demoradamente, por meio da observação acurada da realidade brasileira e do cuidado estilístico. Esta é a maneira encontrada para enobrecer o gênero: dizer que ele é produzido aos poucos, com dificuldade. A compreensão destes textos, portanto, não é mais pensada como estando ao alcance de muitos e sim que está destinada aos

⁹⁹ TÁVORA, Franklin. *Lourenço: crônica pernambucana*. São Paulo: Ediouro, s/d, p. 10.

¹⁰⁰ Ver: AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-UNICAMP, 2006.

letrados. O grande público, por sua vez, acostumado às narrativas emocionantes, certamente estaria mais interessado nos enredos amorosos e “de sensação”.¹⁰¹ No caso de Távora, percebe-se uma trajetória rumo às expectativas da maioria dos leitores, adaptando o estilo das narrativas ao gosto popular. Conforme temos visto, o modelo exemplar de romancista reconhecido tanto por públicos amplos, como por letrados, é José de Alencar, cujo projeto literário e produções são alvos constantes de emulação por parte de Távora.

Quando o terceiro romance do programa literário é publicado, de fato repete o episódio histórico e os personagens de *O Matuto*, e o autor consegue solucionar a relação de dependência que poderia haver entre as obras, retomando detalhes da anterior que dispensam a sua leitura para a compreensão da continuação. Ainda nas palavras que prefaciam a narrativa, o autor reforça o caráter de emancipação nacional da Guerra dos Mascates, atribuindo aos “nobres” o papel de brasileiros-pernambucanos que insurgem contra a entrada dos portugueses e seu comércio, em Recife:

Com todo o fundamento dever-se-ia reputar esta guerra como uma das mais prejudiciais a Pernambuco, se ela não fora a semente donde pululou a planta da nossa independência política.¹⁰²

O destaque ao valor patriótico do conflito ganha dimensões maiores ao longo desta narrativa e aparece constantemente nos discursos do narrador e dos personagens, que por sua vez recebem notas de rodapé predominantemente baseadas nas *Memórias históricas da província de Pernambuco*, livro que já servira de referência para fundamentar *O Cabeleira*.

O sucesso dos senhores de engenho em Goiana, no desfecho d’ *O Matuto*, dura pouco, quando um novo governador assume a província: Félix José Machado de Mendonça. Historicamente, ele é descrito como uma figura apartidária no conflito que,

¹⁰¹ Além dos romances edificantes, Alessandra El Far, em *Páginas de Sensação*, mostra o quanto as “narrativas sensacionais”, que continham ingredientes escandalosos ou temas sobre violência e imoralidade, também agradavam ao público amplo, na década de 70. (Op. cit., pp. 113-124).

¹⁰² Idem, p. 11.

na tentativa de evitar novas explosões de violência, repreende com o poder público os que se levantam com esse intento¹⁰³. É assim que procede com os “nobres”, quando eles manifestam oposição ao restabelecimento do pelourinho recifense destruído durante a guerra. O evento leva o governador a desconfiar de conspiração dos olindenses contra a vila do Recife, o que resulta em perseguições e prisões de proprietários rurais a fim de abafar nova guerra. Na narrativa, Félix Mendonça é pintado como favorável à causa portuguesa e inimigo da fidalguia brasileira. João da Cunha, personagem fictício, mas de estatuto histórico na narrativa, depois de abandonar o engenho e buscar abrigo junto ao esconderijo dos aliados, é capturado e morto.

Sempre envolvido no conflito pela causa “nobre”, Lourenço se depara com as mais diversas situações de perigo e morte iminente. Trava duelos mortais com os piores e mais temidos valentes do lado oposto. Durante a sua jornada de herói, que também o coloca na posição do mais bravo defensor dos almocreves contra os bandos arruaceiros da mascataria, encontra a carta do desaparecido padre Antonio, que na condição de seu secreto pai, doa casa e terras do engenho Bujary ao filho.

Lourenço também se vê às voltas com diferentes situações amorosas. Ao reencontrar Bernardina, seqüestrada por Tunda-Cumbe, recupera seu antigo encanto por ela e depois a salva do malfeitor, sem, contudo, escapar ileso. As primeiras cenas que envolvem o casal, nesse momento com dezoito anos, sugerem uma volúpia própria das descrições naturalistas sobre a ação dos instintos humanos no comportamento sexual. No entanto, as descrições preliminares que instigam as expectativas do leitor por passagens lascivas, são logo atenuadas pelo narrador, que faz questão de desfazer os indícios de erotismo, considerados inadequados para os “costumes do campo”:

Os braços de Bernardina, antes irresistível manifestação de estima e contentamento sem malícia, do que indício de paixão desonesta como se pode afigurar ao leitor menos entendido na singeleza dos costumes do campo, deixaram Lourenço num estado de excitação nervosa que não revelava a mesma simplicidade, nem o mesmo puro incentivo. De feito, Lourenço via as coisas por outro lado. Das duas filhas do finado Vitorino, fora

¹⁰³ Cf. ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*, op. cit.

sempre Bernardina a que, por muito saída, merecera a sua particular atenção. Demais, havendo tantos meses que a não via, o vulto da sedutora rapariga teve para ele, com o tom misterioso que lhe davam as condições da atualidade, o encanto das visões inesperadas, frescas e gentis, dessas que matizam os sonhos apaixonados da juventude. Bernardina, na fantasia estreita de Lourenço, limitada aos horizontes dos bosques, dos rios, dos engenhos, das ásperas jornadas e dos sambas rudes, surgira como a estrela boeira nas madrugadas de verão. A rapariga iluminara-se com o fogo dos dezoito anos, cujo reflexo revelava nos olhos o calor da alma.¹⁰⁴

Na relação de Lourenço e Bernardina, ela exerce fascínio de “sedutora rapariga” sobre ele, inocentemente. Por sua vez, o matuto, no qual os instintos mais primitivos não teriam freio, sente-se aceso de desejo pelo “fogo dos dezoito anos” da menina. Nos dois casos, é a força da natureza que está em ação: na frescura dos anos e da beleza feminina e nos descontrolados ímpetus sexuais do rapaz. Trata-se de mais um aspecto do “naturalismo sertanejo” de Franklin Távora, projetado assiduamente na composição do protagonista e nas relações dos personagens entre si e com a natureza, mas que recua diante da preocupação ainda presente de moralizar.

Depois do resgate de Bernardina, cresce o afeto entre ela e Lourenço, que são impedidos de se casarem por interferência do reaparecido padre. Disfarçado na identidade de João Mateus, após salvar o protagonista dos ferimentos da contenda com o bando de Tunda-Cumbe, o padre age para separar os dois, julgando-a indigna de tão corajoso pretendente. Em seguida, promove o casamento da moça com o matuto Cipriano. Desapontado, Lourenço ainda reserva energias para depois se apaixonar por D. Damiana, que triste e desamparada pela viuvez, provoca compaixão e desejo no rapaz. No entanto, antes que eles venham a ter um caso amoroso, ela parte do engenho.

Paralelamente à sua vida amorosa, Lourenço é sempre um destemido braço para as forças da nobreza. Trava relações especiais com o famoso vulto histórico de Falcão d’ Eça, personagem que, no romance, representa o maior e mais temido líder dos “nobres”. O grande grupo liderado por Falcão, escondido na mata de Goiana, conta com a ajuda de Lourenço e reúne estratégias e forças cada vez maiores para atacar os mascates. Sob a suspeita dos adversários, são obstinadamente caçados por

¹⁰⁴ TÁVORA, F. *Lourenço*, op. cit., p. 62.

eles e chegam a ser encontrados por um espião que, quando descoberto, é severamente punido por meio do violento costume africano da “roda de pau”¹⁰⁵. Em meio às dificuldades impostas pelas fugas, esconderijos, fome e sobressaltos, o bando canta, constantemente, trovas populares relacionadas às situações que vivenciam, durante o estado de tensão do conflito. Assim como fica sugerido pelo narrador, n’ *O Matuto*, os versos cantados pelos personagens provêm da tradição oral local, conhecida por ele desde a infância. Com efeito, Távora encarna o papel de folclorista por meio das memórias do narrador e, desse modo, incorpora suas recolhas populares na trama ficcional.

Em outros tipos de circunstância, quando fora do contexto político e na condição de “cavaleiro errante” do sertão, Lourenço também entoa com freqüência versos da memória popular pernambucana, semelhantes às quadras registradas n’ *O Matuto*. A tradição oral, portanto, além de representar uma das vozes da história do Brasil, como se viu n’ *O Cabeleira*, desempenha o papel de arte poética genuinamente nacional, capaz de aflorar da alma de um povo completamente integrado à natureza e à vida “primitiva”. Os momentos de evocação desta “musa popular”, intrínseca ao cotidiano dos matutos, podem ser quaisquer que demandem a expressão dos seus sentimentos mais íntimos e impetuosos: situações de guerra, de solidão, de amor, de vingança, de festa. Assim, a poesia popular acompanha o cotidiano do povo, aqui representado pelos sertanejos almocreves, de modo a constituir um dos elementos etnográficos explorados no projeto de ficção nacionalista de Távora. As relações entre natureza, cultura popular e homem do campo, neste caso, expressam novamente o “naturalismo sertanejo” desenvolvido pelo autor, isto é, as ações específicas do meio semi-selvagem sobre o mestiço rústico, a essência “arqueológica” da poesia brasileira e os aspectos fisiológicos do sertanejo.

O desfecho do conflito entre “nobres” e mascates, que sempre se mantém no segundo plano da narrativa, dá-se antes mesmo que ecloda novo levante da

¹⁰⁵ Segundo a descrição do romance, os escravos que compõem o bando de Falcão formam um círculo e atiram no meio o espião, “nu da cintura para cima, com as mãos atadas atrás das costas”, surrando-o com pauladas. (TÁVORA, Franklin. *Lourenço*, op. cit., p. 114).

população e das forças armadas. Em tempo de evitá-lo, a Coroa concede perdão aos “nobres” que são liberados das prisões e condenações.

Afetado até o fim pela sua essência brutal, Lourenço ainda dá mostras de sua má índole. Marianinha, que se manteve apaixonada pelo matuto desde a primeira vista, quando insiste em se colocar como obstáculo entre ele e Damiana, é ferida pelo rapaz com uma facada, em um acesso de raiva. Diante deste acontecimento, a menina ferida e sua mãe Joaquina se afastam da família de Marcelina. Depois de comemorado o positivo desfecho dos conflitos políticos para os “nobres”, Lourenço tenta uma reaproximação com Marianinha. As famílias, que festejam o retorno de Francisco, harmonizam-se, mas a rapariga recusa o pedido de casamento do jovem sertanejo. Em sinal de remorso e nobreza de intenções, ele oferece as terras que lhe foram doadas pelo padre Antonio à Marianinha, considerando o ato um meio de desfazer a má impressão que a ex-pretendente guarda dele. Semelhante ao personagem Arnaldo, de José de Alencar, o sertanejo abandona a possibilidade de procurar por Damiana e prefere a liberdade de herói desajustado, do que concretizar quaisquer laços amorosos. A narrativa se encerra com a partida de Lourenço, seguida de elogios à virtude dos pobres do campo:

Três dias depois, quando os galos começaram a amiudar, Lourenço montou a cavalo à porta do sítio do Cajueiro, Francisco e Marcelina, de pé, do lado de fora, viram-no partir, viram-no desaparecer, ouviram ambos, com as faces inundadas em lágrimas, os últimos ruídos dos passos dos cavalos, que conduziam para bem longe o melhor das esperanças, o melhor dos afetos daquelas existências tão boas, tão dignas, tão irmãs, – daquelas existências tão ricas na sua pobreza, tão grandes no seu pequenino mundo, tão nobres na sua humilde condição – dois tomos de uma obra que se poderia intitular – *Trabalho, bom senso e virtude*.¹⁰⁶

Desapegado dos bens, dos amores, dos ressentimentos mal resolvidos e ainda da tutela afetiva dos pais adotivos, o sertanejo deixa para trás a impressão memorável de um homem forte, destemido e capaz de remediar a sua maldade com os ensinamentos virtuosos de Francisco e Marcelina. Por esse motivo, ao contrário do que acontece n’ *O Cabeleira*, é concedido ao herói o mérito de continuar sendo um “filho da

¹⁰⁶ Idem, p. 136.

liberdade”¹⁰⁷. O desfecho de *Lourenço*, com todos os horrores que a guerra e as índoles perversas apresentam no romance, encarrega-se de corrigir todos os personagens desvirtuados ou desonrados e assinala os objetivos da obra, tão importantes quanto reafirmar a identidade nacional: instruir e moralizar. Para garantir a repercussão da narrativa entre o público amplo e os leitores especializados, depois de publicá-la em folhetim na *Revista Brasileira*, o autor financia uma edição de 200 exemplares na Tipografia Nacional, no mesmo ano de 1881.

IV. *UM CASAMENTO NO ARRABALDE* E *O SACRIFÍCIO*: O CRESCENTE APELO ÀS CONVENÇÕES DO GÊNERO

Desamarrado da crônica histórica e de protagonistas do feito do Cabeleira e de Lourenço, é o pequeno romance *Um Casamento no arrabalde*. Publicado pela primeira vez em 1869, no Recife, a narrativa propõe um tipo de linguagem mais saborosa, próxima do falar doméstico e mais independente de referências eruditas (históricas ou científicas). Talvez se possa dizer que é dotada de um humor característico da comédia de costumes, pelos tipos de personagens, ambientação e recursos burlescos; uma verdadeira “história do tempo em estilo de casa”, como anuncia o subtítulo original do romance. Um pequeno recorte da narrativa, que descreve a escrava Rita durante os preparativos do casamento – evento central da história – é bastante ilustrativo no que se refere à linguagem do romance:

Chegara o suspirado sábado.

A criada de D. Maria, a negra Rita que se adivinhava ter pernas finas pelos finos braços que tinha, amanhecera em um sarilho, em contínua labutação, como se diz em linguagem de casa. Ora, até agora ainda ninguém pôs em dúvida a qualidade de serem boas andadeiras as pernas finas; logo, a rapariga estava no seu elemento.

¹⁰⁷ TÁVORA, F. *O Cabeleira*, op. cit., p. 182.

Uma coisa é ver, outra é dizer. Por todas as ruas do arrabalde, por todos os pontos da estrada, ainda os mais ermos e afastados, só se encontrava perna de Rita. Rita aqui, Rita acolá, com seus usuais torcicolos, para uma banda e para outra, serpeando como cobra de cipó. Enfim, Rita era todo o arrabalde que nela se observara; Rita a andeja, a tafula, a palreira Rita era a estrada inteira, sem nada lhe faltar; era até o adro da capelinha que ela fora espanar e varrer, e depois cobrira de folhas de canela para que a festa fosse asseada e cheirosa como eram os noivos, como deviam estar eles, e de feito se mostraram.¹⁰⁸

É notório que o narrador modula as escolhas lexicais em conformidade com a descrição de ambientes domésticos e dos personagens que os compõem. Trata-se de uma “linguagem de casa”, cujas construções sintáticas e morfológicas operam com o mesmo desprendimento que a familiar matéria do cotidiano popular. Esta técnica aproxima-se da que é empregada, tradicionalmente, nas comédias, em oposição à linguagem elevada das epopéias e tragédias. Nesse sentido, Távora realiza uma experiência diferenciada com a narração, que se deixa afetar com sutileza e lirismo pelo contexto lingüístico da realidade que representa. Poucos romancistas do período se arriscam a este tipo de registro da língua na prosa de ficção, que diminui a distância entre o olhar do narrador e o olhar da gente do povo, retratada por ele. Em geral, os romancistas voltados para a temática regional oferecem, no máximo, um conjunto disperso de expressões dialetais, espalhado pela narrativa com discriminação tipográfica e notas explicativas.

Na segunda edição que o livro recebe em 1881, o autor publica um prefácio “Ao leitor”, ressentido da falta de atenção dispensada às produções que empreitou na província:

Dou o romance á estampa por uma razão muito simples – porque tenciono tornar conhecidas da côrte, em segunda edição, as minhas producções a que ella não se deu ao trabalho de volver um olhar quando appareceram em primeira, naturalmente porque este phenomeno barbaresco se realizou em uma provincia.¹⁰⁹

Cáustico com o poder de consagração da Corte, Távora usa o argumento do prefácio como justificativa para anunciar a produção, em curso, da obra crítica *O Norte* que, segundo ele, faria justiça à sombra projetada sobre os escritores da região,

¹⁰⁸ TÁVORA, Franklin. *Um casamento no arrabalde*. Rio de Janeiro: Calibán, 1999, p. 35.

¹⁰⁹ TÁVORA, Franklin. “Ao leitor”. In: *Um casamento no arrabalde*, 1903, op. cit., p. VII.

na capital do império. Enquanto isso, o público poderia deleitar-se com a segunda edição do pequeno romance, incorporada à *Literatura do Norte* como a quarta obra, sem pretensões belicosas; ao contrário, um “livro meigo”:

A dynamite está longe da minha indole, comquanto esteja no caracter das côrtes. Isto mesmo melhor se provará no referido livro [*O Norte*], não n'este que é innocente, que é filho de paixões inoffensivas e ideaes, que é livro para ser lido por mulheres, não meditado por homens, livro meigo, não livro severo como talvez pareça o outro. Leia-o, leia-o leitor, que há de dar-me razão.¹¹⁰

Leitura recomendada pelo autor às mulheres, *Um Casamento no arrabalde* oferece o tipo de entretenimento encontrável n' *A Moreninha* (1844), do qual Távora destacaria aspectos semelhantes aos que desenvolve em seu livro: “tipo do romance brasileiro, pelo mimo, pela simplicidade, por algum tanto da familiaridade e do grotesco dos costumes nacionais de há cinqüenta anos”¹¹¹. No que tange a castidade do idílio, a relação capital/ arrabalde e a descrição de costumes, de fato os romances se assemelham e atendem às expectativas de instrução e deleite, associadas aos leitores do belo sexo. Talvez, investir na aproximação do estilo da prosa ficcional de Macedo fosse um meio de conquistar sucesso editorial similar ao do escritor, que por sua vez, era um dos conhecidos brasileiros contratados pelo prestigiado editor Garnier¹¹².

Embora a propensão para o romance histórico não se aplique a *Um Casamento no arrabalde*, acredita-se, por outro lado, que a obra contenha informações autobiográficas¹¹³: o mesmo local onde o autor residiu com a família (arrabalde de Recife, próximo à igreja de N. S. da Conceição) e uma personagem homônima de sua

¹¹⁰ Idem, p. VIII.

¹¹¹ TÁVORA, Franklin. “Discurso recitado na sessão magna de encerramento pelo orador interino Dr. Franklin Távora”. *Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geographico e Ethnographico do Brasil*, tomo XLIV, Parte I, Rio de Janeiro, Typographia Universal de H. Laemmert & C., 1881, p. 510.

¹¹² Cf. MACHADO, Ubiratan. “Editores e best-sellers”. In: *A Vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 77.

¹¹³ Segundo Cláudio Aguiar, as evocações saudosistas do autor em relação ao local que viveu, foram “feitas dez anos após a criação do romance, no Rio de Janeiro, quando Távora ainda relembra o lugar como um dos mais queridos recantos em que ele vivera e fora feliz”. (Cf. AGUIAR, Cláudio. “Introdução: Um romance redescoberto”. In: *Um casamento no arrabalde*, 1999, op. cit., p. IX).

mãe, D. Maria, também viúva de um capitão do exército que teria lutado na Revolução Praieira de 1848, como o pai de Franklin Távora¹¹⁴.

O romance introduz D. Maria como a dona da casa que abriga sua cunhada D. Emília e a filha desta, Lucila. A pintura do quadro local, típico dos arrabaldes dos grandes centros, apresenta-se de início:

Em casa de D. Maria está hospedada a sua cunhada, D. Emília, com a filha solteira, D. Lucila.

O ponto onde estão, um arrabalde pacífico, silencioso, solitário e ainda pouco povoado, não obstante ficar junto do Recife. Para chegar ali quem vai da cidade, tem de caminhar alguns minutos na direção do ocidente, assim como quem vai para o sertão; mas o sertão fica muito longe, muito longe ainda, muitas léguas além. Vencida uma rua no sentido longitudinal, volta-se a esquina à direita, e dá-se na estrada, por onde a natureza palpita, pulula e viça, difundindo feitiços, esboçando painéis, sorrindo-se e esgarçando-se como visão fantástica de lendas orientais.¹¹⁵

A localização da casa de D. Maria deixa claro que o cenário da ação, embora “pouco povoado” e cercado da natureza, não é comparável ao sertão, tomado como paragem muito distante do recanto em questão. A descrição anuncia, intencionalmente, um lugar mais chegado à capital e, portanto, de hábitos menos primitivos que os sertanejos; uma região mais afetada pela “civilização” e por isso regida por uma ordem social ainda não estabelecida no sertão.

A personagem D. Emília é uma mulher separada do marido, fina e virtuosa, educada em Paris e professora de piano. Sustenta a filha pelos próprios meios e é pintada como uma mulher à frente do seu tempo, exemplo de conduta benevolente e ao mesmo tempo liberal, a ponto de gerar maledicência. Este perfil de mulher, que renuncia ao contrato matrimonial e representa o amparo da educação e do sustento familiar, é uma das bandeiras dos escritores positivistas, no Brasil do período¹¹⁶. Numa

¹¹⁴ O pai de Franklin Távora chamava-se Camilo Henrique da Silveira Távora e ficou conhecido na revolução como o *Indígena*. (Cf. AGUIAR, Cláudio. *Idem ibidem*).

¹¹⁵ TÁVORA, F. *Um Casamento no arrabalde*, 1999, op. cit., p. 12.

¹¹⁶ Segundo Jean-Yves Mérian: “Nesta época, é assustadora a situação de dependência e ignorância em que eram mantidas as mulheres de burguesia do Rio de Janeiro. Nessa sociedade dominada pelos homens, tanto no Rio de Janeiro, como em São Luís do Maranhão, elas eram vítimas do conceito patriarcal da família. [...] Esse aspecto da vida social no Brasil chamou particularmente a atenção dos positivistas que defendiam uma outra concepção de família, dentro da qual conferiam à mulher, ou

passagem da narrativa, a personagem age no sentido de desfazer uma situação de preconceito contra um mulato:

Outra vez se achava na sala de um dos nossos aristocratas, um dos nossos homens de sangue azul e apregoada nobreza. Não sei por que singular anomalia se achava também aí um mulato, que começava a distinguir-se por um soberbo talento para a pintura. Senão quando vem segredar-lhe Lucila ao ouvido que as outras moças conspiravam contra o mulato no sentido de se negarem a dançar com ele.

Com efeito, tinham elas resolvido caladinhas esta conspiração. Mas, formado o quadro, D. Emília levanta-se animada de sublima altivez, levando a filha pela mão. Todas as vistas cravaram-se nela que, aproximando-se do pária, disse:

– Sr. Lúcio, venho pedir-lhe o favor de dançar com a minha filha.

– Com muita satisfação, minha senhora; mas creio que... não saberemos *vis-à-vis*.

– Serei seu *vis-à-vis*. Meu par é o barão de...¹¹⁷

Quando fica a par do desprezo da filha e das demais raparigas do salão pelo mulato Lúcio, D. Emília a pune fazendo-a dançar com o rapaz. Percebe-se que o tom do narrador, neste romance, pende para a satirização das convenções sociais e, nesse sentido, para a denúncia da deformação dos valores morais. Em outro momento da narração, conta-se que a separação da “elevada” D. Emília e de seu ex-marido, o “decadente”¹¹⁸ português Magalhães, deu-se pela má fé e maus tratos aos quais ele submetia a esposa. O narrador elogia a coragem da personagem em abandoná-lo e denuncia o jugo patriarcal que impera na sociedade, para prejuízo das mulheres:

A alma de D. Emília tinha expansões vastíssimas que não podiam acomodar-se no círculo traçado pela ponta dos instrumentos de suplício de Magalhães. Em pleno dia, a moça saiu de casa conduzindo pela mão a pequena Lucila com cinco anos de idade; e um mês depois estava em Pernambuco vivendo do seu trabalho, perfeitamente feliz porque recobrou a liberdade. Todos os flagelos têm seu termo, quer na família, quer no Estado; a mulher que sofre, como o povo que sofre, libertam-se ambos um dia do jugo dos tiranos: só há uma diferença – a mulher, para escapar dos maus tratos do marido cruel, deixa-lhe a casa furtivamente; a nação, esta põe abaixo, ou atira para um lado em pública praça, como se fez ultimamente em Espanha, o imperante pérfido, e fica senhora das suas ações, dominando no mesmo solo como soberana absoluta.¹¹⁹

melhor dito, à mãe, um papel fundamental na educação dos filhos”. (Cf. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*, op. cit., p. 99).

¹¹⁷ TÁVORA, F. *Um Casamento no arrabalde*, 1999, op. cit., p. 18.

¹¹⁸ Idem, p. 20. O narrador opõe o caráter dos personagens em “elevação” versus “descensão”.

¹¹⁹ Idem, p. 21.

A opressão da mulher pelo mau esposo é relacionada, metonimicamente, ao sofrimento do povo perante o “pérfido” governante.

Convidada a dar aulas de francês, canto e piano à filha de Luiz Corrêa, D. Emília e sua filha vão morar no engenho dele, onde Lucila e Pedro Corrêa se apaixonam e desfrutam de um amor pueril, semelhante ao de *Paulo e Virgínia* (1788)¹²⁰. Brevemente, os dois decidem se casar. Diante da oposição do pai do noivo, trama-se uma cerimônia de casamento às escondidas, com a ajuda do bacharel Túlio, que ao longo da história se interessa gradativamente por D. Emília. O argumento é semelhante aos das comédias de Martins Pena, como *O Juiz de paz da roça* (1838). O humor da narrativa se mantém constante, inclusive durante os trâmites do secreto evento, assim como as críticas aos costumes.

Numa outra perspectiva crítica, que se desvia do humor e adentra o terreno político-filosófico, D. Emília e Túlio têm um diálogo, por exemplo, que apregoa a igualdade social:

D. Emília prosseguiu na sua ordem de idéias:

- Todos somos iguais, todos – pobres, ricos, negros, brancos, caboclos, mestiços.
- Certamente. Eu não penso de outro modo.
- A questão magna das sociedades que caminham para a perfeição, é simplesmente de *direitos e deveres*, condições estas que não pertencem exclusivamente a alguns, mas exclusivamente a toda ordem moral.
- Muito bem, muito bem! – exclamou o bacharel.
- Tanto é capaz de talento, riqueza, virtude, vício, o mongólico, o caucasiano, o malaio, como o índio e o etíope.
- Sem dúvida, de pleno acordo – continuou, entusiasmando-se, o Túlio.

D. Emília não fez ponto aí. Prosseguiu:

- Que importa que este homem tenha nascido na Europa, aquele seja natural da Ásia oriental ou do Japão, aquele outro da Lapônia, da Polinésia, da Patagônia ou da Hotentósia? O homem é simplesmente o homem. Seja qual for a sua origem, clara ou obscura, ele tem direito absoluto à liberdade, à instrução, às posições e distinções. O essencial é saber se ele tem merecimento por onde chegue a estas distinções e posições. O merecimento do negro torna este superior ao branco sem merecimento.¹²¹

¹²⁰ Na carta de Franklin Távora a Rangel de S. Paio, publicada no “Appendice” da segunda edição de *Um Casamento no arrabalde*, o romancista admite ter-se inspirado em *Paulo e Virgínia* ao compor o casal Pedro e Lucila. Mais do que isso, ele alega ter reaproveitado o tema em *O Sacrifício*, que contém personagens homônimos ao do romance de Bernardin de Saint-Pierre, como veremos no prosseguimento das análises. (Ver: TÁVORA, F. “Appendice”, 1903, op. cit., pp. 95-96).

¹²¹ TÁVORA, F. *Um Casamento no arrabalde*, 1999, op. cit., pp. 30-31.

Nessa conversa, os interlocutores reproduzem argumentos de Rousseau para defender uma ordem moral no mundo civilizado, pautada na liberdade, no cumprimento de direitos e deveres e no suprimento das necessidades naturais do homem. Estas regras de organização social se aplicariam a todas as partes do planeta, uma vez que a essência da natureza humana seria universal. O propósito rousseauiano, reiterado no diálogo dos personagens, pretende, portanto, combater a desigualdade entre os homens, suscitada pela corrupção das sociedades civilizadas sobre a bondade da índole humana. Mais do que se apoiar na filosofia de Rousseau, ou inspirar-se no romance estrangeiro *Paulo e Virgínia*, a pequena obra tavoriana dedica às mulheres uma personagem feminina de opiniões e comportamento subversivos para a época, que num contexto escravocrata, patriarcal e de mentalidade racista, é surpreendente. Nesse sentido, o romance tem forte apelo crítico em relação à realidade nacional.

No prosseguimento da história, quando o pátio da casa de D. Maria é enfeitado para o casamento, o narrador se refere à beleza do arrabalde em festa como um cenário superior ao dos grandes centros:

E como estava aprazível a estrada saindo da paz habitual!
Nada há que se compare com um arrabalde por ocasiões festivas.
Se ainda não contasse outros atributos de superioridade sobre os centros muito populosos,
contaria esta superioridade incontestável.¹²²

Afinal, entre segredos e estratégias, consegue-se o consentimento do padre para casar os noivos. Para tanto, o sacerdote impõe condições que geram desencontros e situações cômicas a fim de se cumprirem as convenções, como a da confissão dos jovens, antes da cerimônia. Na vez de Lucila, às voltas com o problema de se providenciar um confessor adequado para ela falar ao padre, fica evidente que a menina sequer tinha pecados a declarar:

Lucila, porém, para dizer a verdade, não tinha que confessar.

¹²² TÁVORA, F. *Um Casamento no arrabalde*, 1999, op. cit., p. 36.

Lucila era uma pureza, o seu amor um culto cândido, o seu coração um santuário imaculado. Os seus lábios – pétalas de rosa virgem, cobertas ainda de pelúcia nativa, impregnadas no odor do desabrochar recente, – eram frescos como o orvalho, aveludados como a manhã.¹²³

O episódio ganha comicidade, pois nas tentativas de se improvisar um confessional, seja adaptando cadeiras ou outro móvel à mão, o princípio religioso da confissão se torna desimportante.

Quando se apronta para casar, Lucila é tomada como modelo de comparação entre as noivas fidalgas e as noivas simples do arrabalde. A “singeleza da terra” destas superaria em beleza a riqueza de artefatos importados daquelas, afetadas pela presunção e pelo cosmopolitismo das capitais.

Que coisa linda! Que poesia insigne!

Era ela em pessoa, ela e não outra que colocava os festões de flores artificiais nas orlas da seda lavrada, com perfeição de encantar. Já fora ela que cosera e enfeitara o véu, símbolo da sua candura. Como isto é sublime!

[...]

Mas as noivas ricas, as noivas fidalgas, as filhas dos comendadores apatacados, dos barões e viscondes que dão dinheiro a juro, dos doutores entusiasmados e presumidos, estas coisas conquanto dignas, não compreendem a majestade modesta, a satisfação casta, que enchia a alma de Lucila sempre que ela tocava o seu véu, no seu vestido branco. As noivas que têm fumaças de ricas e aristocráticas, incumbem as modistas de fazer tão veneráveis prendas; isto constitui elegância e superioridade. Não é tudo: ainda bem não se contratam em casamento, já os presunçosos pais fazem as encomendas para Paris, donde há de vir, pelo gosto das modistas de lá, o que se devia inspirar no gosto de singeleza da noiva de cá da terra, conforme a sua educação e as suas opiniões domésticas. Perdoem a minha ousadia as ilustres noivas ricas e fidalgas! Mas o seu vestido e o seu véu não valem, quanto a mim, aquele véu e aquele vestido de Lucila.¹²⁴

Os argumentos para a comparação entre os tipos de noivas são semelhantes aos empregados por José de Alencar, quando relaciona as personagens Alice e Adélia, n' *O Tronco do ipê*. Neste romance, as duas personagens representam, respectivamente, a conduta e os sentimentos da roça, em oposição aos da Corte. Da mesma forma que o narrador criado por Távora, o de Alencar tem olhos sempre mais simpáticos à Alice.

¹²³ Idem, p. 41.

¹²⁴ Idem, pp. 44-45.

Na festa de casamento, a intimidade prazenteira entre os convivas é dada como outro exemplo dos genuínos sentimentos de solidariedade, sempre destacados como típicos das sociedades rústicas:

Cumprer todavia notar, que todos se achavam ali em muita intimidade, porque se conheciam e estimavam todos; não havia a menor cerimônia, desde que a roda era de família, bem diversa das aristocráticas em que a etiqueta obriga a distância de indivíduo a indivíduo, o que às vezes dá à sociedade um aspecto quase bisonho, e se não bisonho, taciturno, que não raro cai na sensaboria que não fica longe do enjôo. O que ali se sentia era satisfação, era alegres momentos, uma convivência agradável de que todos participavam.¹²⁵

A artificialidade das sociedades “aristocráticas” e populosas é insistentemente colocada em oposição à “naturalidade” das sociedades rústicas. Este aspecto, salvo as diferenças de estilo deste romance em relação aos da trilogia sertaneja, mantém-se consoante em toda a obra ficcional de Franklin Távora e também ecoa em outros gêneros. Nas *Festas e tradições populares do Brasil* (1888), produção de caráter etnográfico, Melo Morais Filho resgata aquela mesma oposição destacada nos romances tavorianos:

Nos costumes nativos de nossas populações campesinas há uma face tão amena e pitoresca, que verdadeiramente delicia o artista que se ocupa desses assuntos. É na intimidade desse povo inculto, na convivência direta com essa gente que conserva os seus usos adequados, que melhor se pode estudar a nossa índole, o nosso caráter nacional, deturpado nos grandes centros por uma pretendida e extemporânea civilização que tudo nos leva, desde as noites sem lágrimas até os dias sem combate.¹²⁶

Pelas palavras de Melo Morais, pode-se confirmar a estratégia de reafirmação da nacionalidade do período, exemplificada pela literatura de Franklin Távora: “estudar a nossa índole” e retratar “o nosso caráter nacional” por meio da fotografia das “populações campesinas”. O folclorista avança no assunto, descrevendo a festa do “casamento na roça”, que pode ter tido o romance do escritor cearense como uma das referências folclóricas conhecidas:

¹²⁵ Idem, p. 55.

¹²⁶ MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil* (1888)./ prefácio de Sílvio Romero. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 15.

Desde logo, se o dia ficava determinado, os preparativos começavam, as encomendas do vestido da noiva, das luvas, da grinalda e do véu faziam-se com urgência; e isso ao mesmo tempo que as primas, os vizinhos, as moças conhecidas mandavam comprar, na cidade ou nas lojas próximas, cortes de chita ou de cassa para os vestidos, fitas em profusão, flores de pano e enfeites para a *toilette* a capricho e de acordo com a moda. A dona da casa e as escravas antecipavam-se na confeição dos doces saborosíssimos, na lufa-lufa dos arranjos domésticos, recomendando aquela ao marido a provisão necessária de vinhos, queijos, lombo de porco, e mais extraordinários para o banquete. A casa era varrida e vasculhada, as serpentinas e os castiçais ficavam gessados até a véspera, as mangas de vidro desempoeiradas e cobertas com ramos de flores artificiais; [...].¹²⁷

As descrições da noiva, dos preparativos para a festa de casamento e do comportamento da família e convidados no evento, são muito semelhantes nos dois registros. No romance, a arrumação do ambiente da casa para a cerimônia se parece com a que é pintada por Melo Morais:

A casa de D. Maria espanejava-se alegre e feliz, destacando-se do grupo das outras com feições de noivado. As moças das vizinhanças, influídas com o casamento como se tratasse delas, tinham mandado balainhos cheios de flores a Lucila, que com o presente ornara os vasos de porcelana e as mesas de D. Maria, e o piano de D. Emília. [...]
Às seis horas o pátio da casa de D. Maria, coberto com grama, bem limpo, bem sacudido, começava a cobrir-se também de curiosos, atraídos pelo odor da novidade.¹²⁸

A analogia demonstra, mais uma vez, o diálogo entre romance e etnografia, nesse momento. Apesar de ser um parceiro de crítica de Franklin Távora¹²⁹, não é possível comprovar que Melo Morais tenha tomado *Um Casamento no arrabalde*, diretamente, como fonte etnográfica. Mas, é evidente a semelhança nos registros, que tanto podem valer-se das experiências pessoais de observação, quanto de suas leituras.

¹²⁷ Idem, pp. 15-16.

¹²⁸ TÁVORA, F. *Um Casamento no arrabalde*, 1999, op. cit., p. 36 e p. 49.

¹²⁹ Além de também estar entre os primeiros folcloristas, Melo Morais Filho é um dos homens de letras que contribuem para a *Revista Brasileira*, na época em que o periódico é dirigido por Franklin Távora. Como se viu, no papel de diretor da *Revista*, o romancista é um dos principais responsáveis por arrecadar artigos críticos para o periódico. Este fato atesta, ao menos, um diálogo entre os dois.

Depois de casados, Lucila e Pedro são acolhidos, modesta e calorosamente, por uma senhora que mora nas imediações do engenho de Luiz Corrêa. Contrariado e ressentido, o pai do noivo não aceita receber o casal em sua casa. Pouco tempo depois, D. Emília falece de uma hepatite aguda. Apenas diante desta fatalidade, o pai de Pedro, condoído, reata os laços afetivos com o filho e o aceita de volta, acompanhado da recém-esposa.

O tom do desfecho é tipicamente romântico, quando se lamenta a morte da virtuosa D. Emília, cujo comportamento deixa impresso o exemplo da boa moral, apesar de conter características que subvertem algumas regras de conduta da mulher daquele tempo. Também é romântico o impedimento do romance entre Túlio e ela. A morte da personagem funciona como solução para que a relação amorosa com o bacharel não se concretize: antes a sugestão dessa possibilidade, do que o escândalo de subverter os valores morais da mulher com o adultério. Nesse ponto, ficam claras as opções de realismo propostas por Távora: o autor prefere o paradigma convencional de moralidade, aliado ao “naturalismo sertanejo”, do que a radiografia dos vícios que provêm do cotidiano dos centros urbanos. Esta sim pressupõe os “desvios” de conduta, como o casamento por interesse, as traições e outras reações calculadas do homem afetado pelas distorções de caráter oriundas do progresso material da civilização.

A narrativa de *O Sacrifício*, embora moralmente mais ousada, parece ser uma reconstrução de *Um casamento no arrabalde*. Isso é verificável na semelhança dos enredos e personagens e pode ser confirmado nas palavras do próprio autor, registradas na carta a Rangel de S. Paio, em 1879:

Não advertiu no modo como se tratou alli do casamento de Paulo e Virginia [em *O Sacrifício*]? Se advertiu, ha de reconhecer que fui sobrio n'este ponto. A razão das suas curtas dimensões é porque o considerava tratado longamente no *Casamento no arrabalde*. Para que repetições inuteis? O Paulo e Virginia do *Sacrificio* são o Pedro e a Lucilla do *Casamento*; e não só estes, mas outros personagens são communs ás duas narrativas. Demais eu tinha já commigo a sua carta, e estava resolutu a completar com a segunda edição do primeiro trabalho a historia que vem amplamente contada no ultimo. Quem ler este na *Revista Brasileira*, deve ler o *Casamento no arrabalde*. São muito differentes os estylos; mas ha razão para isto: sobre a penna que escreveu o *Sacrificio* pesam mais dez

anos. O publico dirá se o escriptor ganhou com esta dezena, que se não lhe augmentou o immenso caminho para a immortalidade, certo lhe encurtou o da sepultura.¹³⁰

Aqui, Franklin Távora se remete aos comentários do colega a respeito do folhetim *O Sacrifício*, saído no mesmo ano da carta na *Revista Brasileira*. O autor considera esta narrativa – a última de sua série de produções, incorporada como quinto livro da *Literatura do Norte* – uma versão “amplamente contada” da história de *Um casamento no arrabalde*. A insistência na repetição de enredos e estruturas romanescas, ao longo do desenvolvimento do projeto literário, sugere, mais uma vez, uma busca pelo reconhecimento público e pela consagração, a fim de encurtar “o imenso caminho para a imortalidade”. Depois de apostar no “romance histórico”, sem sucesso de ampla recepção, Távora decide investir no “romance de costumes”. Admite ter espelhado alguns personagens de *O Sacrifício* nos de *Um Casamento no arrabalde*, destacando o fato de ter batizado o novo jovem casal, inspirado em Pedro e Lucila, de Paulo e Virgínia. Com efeito, a associação com a obra de Bernardin de Saint-Pierre é declarada pelo autor, na carta, e reiterada pelo narrador na ficção, o qual faz comparações entre os idílios retratados nos dois romances. Mas, embora Távora tenha emprestado os nomes de *Paulo e Virgínia* aos personagens de *O Sacrifício*, o efeito não é maior do que o de uma homenagem. Apreciada pelo autor desde as *Cartas a Cincinato*, a obra francesa é para ele “um monumento na literatura”:

Paulo e Virginia é um monumento na litteratura, justamente porque o theatro descripto, e amor sonhado, a ingenuidade, a pureza, o devotamento dos typos estão na propria natureza, dentro das suas amplissimas raias e multiplas possibilidades.¹³¹

Os aspectos positivos assinalados na obra de Saint-Pierre são antes e mais intensamente explorados pelo autor nos seus primeiros escritos ficcionais, *O Cabeleira*, *O Matuto e Lourenço*, os quais propõem o enobrecimento do caráter humano quando em consórcio com a natureza e o elogio da vida rústica em oposição à urbana.

¹³⁰ TÁVORA, F. “Appendice”. In: *Um casamento no arrabalde*, 1903, op. cit., pp. 95-96.

¹³¹ TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 148.

Empregar estes aspectos na literatura nacional já era uma antiga recomendação de Almeida Garrett, que sugerira aos escritores brasileiros inspirarem-se na cor local e a ela associarem seus personagens, tal como Saint-Pierre fez com sua Virgínia e Tomás Antônio Gonzaga teria deixado de fazer com sua Marília¹³². Ao que parece, 50 anos depois, os conselhos de Garrett ainda ecoavam na produção de Franklin Távora. A diferença da trilogia sertaneja para os dois últimos romances gêmeos do autor, é que, naquela, a cor local tem papel preponderante e determinista sobre os perfis e a ação dos personagens, completamente identificados ao *modus vivendi* do sertão e da zona da mata pernambucana. No entanto, o quinto romance da *Literatura do Norte*, salvo as periféricas descrições de costumes do interior de Recife, oferece um cenário natural e de costumes praticamente dispensável para a caracterização dos personagens e para o desenvolvimento do drama central. A paisagem regional, neste caso, cumpre o papel de acessório nacionalista no romance, mais para suprir a necessidade imposta ao escritor brasileiro de pintar a cor local, do que como propósito efetivo de afastamento das convenções estrangeiras¹³³. Além disso, no que toca às semelhanças de enredo com o romance francês, *O Sacrifício* tem poucos pontos de contato com *Paulo e Virgínia*. O perfil de D. Maurícia é semelhante ao das mães de *Paul* e de *Virginie*, mulheres banidas da sociedade, que procuram refúgio na paradisíaca *Île de France*. Mas, longe de se terem criado juntos numa ilha isolada da civilização e de serem separados por renúncias e mortes, o Paulo e a Virgínia brasileiros são beneficiados pelos sacrifícios de D. Maurícia, mãe da menina, e permanecem juntos e felizes.

Maurícia, por sua vez, pode ser colocada em paralelo com D. Emília, de *Um casamento no arrabalde*: separada do marido tirano, foge com a filha Virgínia da capital paraense para morar com a irmã Eugênia e o cunhado Martins, no arrabalde de Recife. Convidada a dar aulas de francês e piano à filha do senhor de engenho

¹³² GARRETT, Almeida. “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa” (1826). In: *O Berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, pp. 57-58.

¹³³ Cf. SÜSSEKIND, Flora. “Da sensação de não estar de todo”. In: *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Albuquerque, Maurícia instala-se na casa dele, onde seu filho, o agricultor Paulo, toma contato com Virgínia. O bacharel Ângelo pode ser considerado um espelho de Túlio, que logo após conhecer a distinta e ilustrada senhora, apaixona-se por ela. O sentimento que cresce entre os dois é a matéria central do romance, que se inicia exatamente no mesmo local retratado em *Um casamento no arrabalde*:

Para mais realçar a suavidade do quadro, em vez da casa antiga, onde cantavam os tais pássaros, vê-se nos fins da estrada a graciosa capela de Nossa Senhora da Conceição, que é o principal ornamento daquele primoroso Éden. Através das janelas da sagrada habitação, vozes inspiradas de elegantes e inocentes virgens vão ressoar no vasto arvoredo por ocasião das novenas, que os devotos e vizinhos da Santa celebram em dezembro, época em que a estrada aumenta de delícias, porque os cajueiros e as jaqueiras embalsamam com os seus aromas o ambiente, e é tudo ali alegria, florido, e tudo fala de paixões moderadas sem desejos desonestos.¹³⁴

Não tão distante da capital como uma ilha, ou o sertão, a povoação próxima à capela de Nossa Senhora da Conceição serve novamente de cenário para essa narrativa. O texto volta a assumir o tom elevado das descrições, inclusive nos diálogos dos personagens, o que assinala uma diferença marcante em relação à linguagem cômica e despojada empregada em *Um casamento no arrabalde*.

As irmãs Maurícia e Eugênia, nascidas dos mesmos pais, mas acostumadas a ambientes diferentes, são apresentadas como dois temperamentos formados por influência de meios distintos:

Esta linguagem não se podia estranhar em Maurícia, cujo espírito fora enriquecido pelas jóias do estudo e da melhor educação literária. Seus pais, de costumes severos e de irrepreensível moralidade. Tais costumes e moralidades não haviam desaparecido com eles da família, antes se viam reproduzidos nas duas irmãs; e se a Eugênia parecia ter cabido, em partilha, o maior quinhão desta honrada e preciosa herança, era porque, casando-se muito moça, sua vida tomara direção diferente da de Maurícia, segundo havemos de ver. Esta era mais hábil, incomparavelmente mais ilustrada, sem ser menos digna do que a irmã. O centro social, porém, onde se haviam polido os dotes do seu espírito, comunicara-lhe parte das suas propriedades como o vaso novo transmite o perfume de que é formado à água límpida que contém por algumas horas. Maurícia era, por isso, sonhadora, às vezes, arrebatada e irrefletida. Aceitava mais do coração do que do espírito a direção para as suas ações. Umhas vezes, perdia; outras, ganhava por sua franqueza. Mas a honestidade, que deve ser a base do caráter da mulher, que não é a cortesã sedutora, ou a barregã desprezível, Maurícia guardava-a intacta, inatacável no fundo de sua alma, como o primeiro dos seus afetos.

¹³⁴ TÁVORA, Franklin. *O Sacrifício*. São Paulo: Clube do Livro, 1969, p. 14.

Quando assim apresenta Maurícia, o narrador frisa as origens “irrepreensíveis” de seu caráter, mas lança argumentos que podem justificar de antemão os “deslizes” que a personagem irá cometer na história. O que fica ajuizado a respeito dela, portanto, é que as influências do “centro social” onde se formou deformaram um pouco da índole que poderia ter-se conservado incorruptível, como a de Eugênia, que permaneceu no arrabalde. O quadro que se pinta de Maurícia, assim, prepara o espírito do leitor para o comportamento adúltero da personagem, sem que por isso ela pareça, depois, condenável.

Os “retiros literários” que acontecem na casa de Martins, possibilitam as primeiras entrevistas entre Maurícia e Ângelo, que reciprocamente se impressionam com seus níveis de erudição. A descrição dos encontros e passeios dos convivas, nesses retiros, assemelha-se aos que ocorrem no ambiente da ilha de *A Moreninha*, onde rapazes e moças da capital, acompanhados de conhecidos locais e familiares, reúnem-se numa casa de campo que, dentre os atrativos naturais, contém uma gruta.

Pouco adiante da casa, começava uma galeria de mangueiras seculares, cujas folhagens, por densas de si mesmas, e por emaranhadas de cipós, não deixavam passar um raio de sol. Era debaixo da abóbada formada por essa vasta cobertura de verdura, que estava a mesa. Na extremidade anterior da galeria, ajeitando os galhos, as folhas, os cipós, tinha feito Martins uma como gruta natural de aprazível aspecto.¹³⁵

Nos dois romances, essas ocasiões proporcionam o desabrochar de paixões e ilusões amorosas e o ambiente da gruta, seja natural ou adaptado, marca o despertar do amor entre o casal protagonista.

Atraídos nessas e em outras circunstâncias, Maurícia e Ângelo são impedidos de se unirem por força dos obstáculos morais. Na condição de mulher separada, mas ainda legalmente casada, ela a princípio se mostra forte para lutar contra as convenções sociais que a oprimem e a obrigam a renunciar à paixão. Mas, a situação se complica quando Albuquerque coloca a reconciliação de Maurícia e Bezerra como condição para aceitar o casamento de seu filho Paulo com Virgínia. Dividida entre a

¹³⁵ Idem, p. 23.

sua felicidade e a da filha, Maurícia faz o seu primeiro grande sacrifício: apaixonada e correspondida, abre mão de Ângelo e aceita restabelecer a união com o marido, patrocinada pelo senhor de engenho. É importante frisar que, neste romance, o secreto namoro de Maurícia com o bacharel, muito semelhante ao de D. Emília e Túlio, arranha um pouco mais as regras morais de conduta, ultrapassando a sugestão e concedendo licença aos beijos e às declarações de amor. Neste caso, ao menos o desejo, em parte se concretiza:

Ângelo apertou-a contra si e deu-lhe um longo beijo, a que ela não opôs, nenhuma resistência.
As paixões de Maurícia tinham de feito despertado.¹³⁶

Diferente da paixão entre Ângelo e Maurícia e mesmo da que se passa entre Lourenço e Bernardina, é o amor de Paulo e Virgínia. Ele, menino do campo, bom, inexperiente e puro; ela, menina da cidade, bem educada e casta, são mais ligados por laços fraternais do que carnis. Nesse sentido, são mais fiéis ao princípio de união criado originalmente por Saint-Pierre e ao modelo antes experimentado em Pedro e Lucila:

Estas duas admirações tão irmãs, tão naturais, tão espontâneas, de duas organizações virgens, de diferente sexo, só podiam trazer um resultado – a enamoração mútua, que queria indicar um sentimento comum – o amor. Mas este amor nasceu sem fogo, sem veemência, sem estridor; nasceu límpido e brando, como nasce no deserto, por sob as folhagens, cristalina fonte, cujas águas o sol não queima e a tempestade não revolve. Foi um relâmpago que fulgiu ao longe: todos viram o seu clarão, mas ele não deslumbrou ninguém, e não foi seguido de medonho estrondo.¹³⁷

A conveniência de casar Paulo com sua prima Iaiazinha, apenas se desvanece por completo, quando Maurícia reata com Bezerra. As condições impostas por Albuquerque para garantir a felicidade do filho seguem antes uma “lei moral”¹³⁸, ditada pelas convenções sociais, do que as inclinações naturais dos sentimentos de Paulo. A primeira determinação do senhor de engenho a ser contestada é a imposição

¹³⁶ Idem, p. 80.

¹³⁷ Idem, p. 37.

¹³⁸ Idem, p. 39.

do casamento de seu filho com a rica prima Iaiazinha. A segunda, como se viu, é a reversão da “vergonhosa” condição de Maurícia, mulher até então apartada do marido e independente. Assim, os principais nós deste romance, que enfatiza as histórias de amor, encontram-se nas tentativas de se questionar os padrões morais quando eles afetam os sentimentos e intenções naturais, provenientes dos bons instintos. Mas, para um escritor ainda dividido entre as tendências convencionais e naturalistas do romance moderno, atentar abertamente contra a moral ainda não é aceitável, por isso, o autor lança mão de estratégias para recuar na ousadia, como veremos a seguir.

Depois de se afastar de Ângelo e padecer novas tormentas e traições ao lado de Bezerra, o vil marido é expulso do engenho, quando Paulo o flagra, às escondidas, traindo Maurícia com a mestiça Janoca. A partir de então, o que poderia parecer caminho aberto para a mãe de Virgínia reencontrar a felicidade é atalhado por uma descoberta. Sinhazinha, amiga de sua filha, revela-se apaixonada por Ângelo e alimenta esperanças de se casar com ele. A situação de Maurícia fica ainda mais difícil, quando a menina pede a sua ajuda para unir-se ao rapaz, que estava distante e, desgostoso, enamorou-se de uma atriz de teatro. Novamente dividida entre a conduta virtuosa e os seus instintos apaixonados, Maurícia retoma contato com Ângelo, o que faz renascer os sentimentos que eles nutrem um pelo outro. Mesmo assim, ela procura cumprir a promessa de ajudar Sinhazinha, recusando-se a ir viver com ele e tentando chamar a atenção do bacharel para a menina. Separado da atriz desde o reencontro com Maurícia e desiludido, ele parte para o interior de Pernambuco para assumir um cargo de promotor. Para maior tristeza de Maurícia, Ângelo ausenta-se na festa de Nossa Senhora da Conceição, em dezembro, e não a prestigia cantando e tocando piano aos convivas. Com a notícia de que Bezerra teria morrido numa briga com um valentão da Paraíba, envolvendo Janoca, Maurícia recobra o ânimo de procurar por Ângelo. Mas, antes que comece a escrever uma carta ao amado, Sinhazinha e sua mãe, D. Sofia, fazem uma visita de pêsames a ela e demonstram ressentimentos pela falsa ajuda que dispensou na aproximação de Ângelo e da menina. Magra e abatida, Sinhazinha, assim como sua mãe, mostram-se desconfiadas dos sentimentos de

Maurícia pelo bacharel. O remorso da mãe de Virgínia a consome ainda mais, quando a filha reforça o seu desgosto em ver a amiga tão prostrada. Dá-se então o segundo sacrifício da personagem: ela desiste de escrever a carta e abre mão do amor novamente. Com isso, padece de tristeza progressivamente. Quando Ângelo enfim intera-se da notícia de que Maurícia está viúva, parte imediatamente para a estrada de João de Barros a fim de revê-la, mas não a tempo de encontrá-la viva. Como D. Emília de *Um casamento no arrabalde* e a Virgínia de Saint-Pierre, Maurícia morre como exemplo de virtude, mas, levando consigo, o segredo dos beijos trocados com o bacharel. A moralidade prevalece: Ângelo compromete-se a casar com Sinhazinha. Na “Conclusão” da narrativa, o narrador assume-se personagem e num encontro com Martins, Ângelo e Sinhazinha, no teatro, lamenta a morte de Maurícia, com uma citação de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano:

Entrei em casa, revolvendo no pensamento aquela profunda sentença que Herculano pôs nas elegias do Presbítero de Cartéia:
“Haverá paz no túmulo? Deus sabe o destino de cada homem. Para o que aí repousa, sei eu que há na terra o esquecimento!”¹³⁹

A alusão à história de amor portuguesa – que também não se concretiza, é impossibilitada por princípios religiosos e termina com a probabilidade de loucura e morte – sugere que o sacrifício pela virtude pode não canonizar uma pessoa, mas é o fim mais apropriado para os desajustados. Afinal, o triunfo da moralidade compensa a abdicação do amor verdadeiro e o sacrifício da vida, se o que resta na terra é o esquecimento? Tudo depende do histórico dos personagens. Nesse ponto, Maurícia difere muito de Virginie, que depois de sacrificar-se à morte para não ter que se despir diante de um homem durante um naufrágio, permanece à posteridade como heroína da virtude e exemplo de castidade. A memória de Maurícia, personagem constantemente afetada por impulsos de subversão da moral, fica ameaçada pelo esquecimento dos que não morrem como santos.

¹³⁹ Idem, p. 152.

Como se pode notar, neste romance, o questionamento dos valores ligados aos contratos sociais e às aparências ganham proporções maiores que as preocupações com o matiz regional e o folclore. Isso confere um caráter mais convencional à narrativa, embora ela também se localize no arrabalde do Recife; ou seja, em *O Sacrifício*, a fotografia local não tem relevância maior do que reforçar o *topos* da oposição campo/cidade, ou cumprir o papel de elemento “obrigatório” de nacionalidade. Nos outros romances da *Literatura do Norte*, como se viu, a cor local tem conexão fundamental com a construção e o movimento da narrativa, sobretudo na trilogia sertaneja. Nela, o lugar da ação tem função imprescindível na pintura dos caracteres e da nacionalidade. O sertão e os personagens compartilham uma relação simbiótica, de modo a comporem tipos “autenticamente” brasileiros que só poderiam ser produto daquele quadro natural, sob aquelas específicas condições de existência.

O artifício do romancista, sobretudo no último romance do projeto literário, pode ter sido o de atrair mais leitores, que, desde o início do século XIX, tinham interesse pelo gênero e eram ávidos consumidores de romances estrangeiros. Curiosamente, *Paulo e Virgínia* esteve entre os primeiros romances saídos dos prelos da Imprensa Régia e figurava entre os sete primeiros títulos preferidos de belas-letas importados ao Brasil, entre 1808 e 1821¹⁴⁰. Não deve ter sido por coincidência que Távora associou explicitamente *O Sacrifício* a uma obra estrangeira de sucesso, sobretudo diante do insucesso de público de seus primeiros romances. As estratégias para ganhar popularidade foram várias: a despeito do desinteresse dos editores, financiar as edições em livro dos dois primeiros “romances históricos” (*O Cabeleira e O Matuto*); experimentar o folhetim, na *Revista Brasileira*, com um “romance de costumes” (*O Sacrifício*); voltar ao “romance histórico” na forma de folhetim, seguido do financiamento de uma pequena tiragem em volume (*Lourenço*); retomar o enredo de *O Sacrifício* com a segunda edição de 500 exemplares de *Um Casamento no arrabalde*, pela Tipografia Nacional. Se desconsideradas as obras que se repetem ou se constituem de continuação com mesmo cenário, episódio histórico e personagens,

¹⁴⁰ ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras/ ALB (Coleção Histórias de Leitura); São Paulo: Fapesp, 2003, p. 114.

restam apenas três romances. A publicação antecipada de *O Sacrifício*, que precede *Lourenço*, é mais um sinal de que o autor buscava holofotes para o seu projeto literário, ainda que para isso acomodasse o enredo e o estilo ao gosto do público. Contudo, nem os pares das rodas literárias demonstram entusiasmo com as produções da *Literatura do Norte* – com exceção das críticas ao romance de estréia, *O Cabeleira* –, nem há reconhecimento popular suficiente para atrair as atenções dos editores, cuja indiferença sempre incomodou o autor:

Os taes editores são cruéis, eu queria dizer desprezíveis. Não collaboram nem na grossura de uma linha com os autores no edificio das nossas letras.
Eu não conto com elles para nada. Estou realizando absolutamente por conta minha a impressão dos meus livros.
Imagine o collega com que sacrificios não devo estar assostando.
Mas não desanimarei. Si existe idolatria eu a tenho pelos livros, pelas nossas letras, pelos moços talentosos que se dedicam a tão nobre e desinteressado commercio.¹⁴¹

A carta a Veríssimo revela um escritor em busca da consagração pública, que não mede esforços para fazer circular as suas obras, missão digna dos apaixonados pelos livros, “moços talentosos que se dedicam a tão nobre e desinteressado comércio”. Todavia, se as estratégias buscavam um alcance de recepção como o de Alencar, aparentemente falharam. O resgate das convenções romanescas não emplaca. *O Sacrifício*, além de ser o único romance da série a não receber nenhuma edição em vida do autor, ganha versão em volume apenas um século depois¹⁴².

V. RECEPÇÃO: O IMPACTO DA *LITERATURA DO NORTE*

¹⁴¹ Carta de Franklin Távora a José Veríssimo, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1881. Arquivo da ABL.

¹⁴² Conforme o detalhado levantamento editorial de Israel Souza Lima (op. cit., p. 454), a primeira edição em volume de *O Sacrifício*, é a de 1969, pelo Círculo do Livro, que ora utilizamos nesta análise.

De todos os romances da *Literatura do Norte*, sem dúvida o mais visitado pela primeira recepção crítica foi *O Cabelleira*. Talvez por conter o prefácio que, depois das idéias expostas nas *Cartas a Cincinato*, formaliza a campanha literária de Franklin Távora, o romance atrai as atenções de muitos intelectuais, cada vez mais alvoroçados com a crescente popularização do gênero entre leitores e escritores.

No momento da publicação de *O Cabelleira*, as páginas da revista *Ilustração Brasileira* trazem as primeiras homenagens, assim como as primeiras críticas negativas ao romance. Nas duas correntes, já se observam algumas das características antes comentadas na análise da obra. Para F. D'Aguiar, assim como para a maioria dos homens de letras do Norte, pintar a sua região é revisitar a infância e deleitar-se das recordações do passado:

Li o *Cabelleira*.

É o melhor, o mais bello de todos quantos livros tens escripto.

Tem azas o progresso em que vás, o que muito honra o teu afan no trabalho, o teu gosto pelo estudo, e muito deve orgulhar esse bello Norte em que tanto pensas, por amor de cujas letras já tens feito muito, e por quem tanto estremeço, porque sou *nortista* também.

[...]

O Norte, tens razão, póde muito bem ter uma litteratura sua.

[...]

Em tudo a observação sem esforço marca diferenças entre norte e sul, diferenças tanto materiaes como moraes, ainda que ella se remonte da vida pacifica de hoje ás guerras dos tempos coloniaes e a esses arrojós e nobres comettimentos, gloriosos ás vezes, ás vezes infelizes e mal pensados, em prol da liberdade.

E nem com isso faço a menor offensa aos filhos do sul. Notar diferenças, não é estabelecer preeminencias, nem proclamar... ia dizendo preferencias, porém não, porque estas proclamo eu. É questão de gosto, mais do que isso, é questão de coração, do qual nada pode apagar as primeiras impressões, as recordações dos primeiros annos, as saudades dos climas em que nascemos.¹⁴³

A introdução do texto crítico vem no mesmo tom com que Celso de Magalhães abraça o Maranhão; Juvenal Galeno, Alencar e Araripe Júnior, o Ceará; Sílvio Romero, o Sergipe¹⁴⁴. Norte, passado e berço compõem uma tríade perfeita para dar traços ideais à pintura do folclore e reencenar a nacionalidade, amparada pela

¹⁴³ D'AGUIAR, F. "A proposito do Cabelleira – Carta a Franklin Távora". *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1876.

¹⁴⁴ Respectivamente, nos romances e coletas folclóricas: Celso de Magalhães: *Um Estudo de temperamento* (1879); Juvenal Galeno: *Lendas e Canções populares* (1865) e *Cenas populares* (1871); José de Alencar: *O Nosso Cancioneiro* (1874) e *O Sertanejo* (1876); Araripe Júnior: *Luizinha* (1878); Sílvio Romero: *Cantos* (1883) e *Contos populares do Brasil* (1885).

nostalgia romântica e pela capacidade de observação e descrição dos torrões natais. Embora o local de origem de Távora não fosse o Recife, suas referências de mocidade e formação intelectual estão ali plantadas, de modo a ser considerado um conterrâneo do crítico pernambucano que a ele se dirige:

Sim, Távora, prefiro a outros romances o teu *Cabelleira*.
Além dos muitos merecimentos que tem, sua leitura transportou-me ao Norte, e desenrolou aos olhos do meu espirito habitos, costumes, historias, tradições e paisagens de Pernambuco, meu berço idolatrado.¹⁴⁵

Além do apreço à província, Aguiar compactua com a proposta literária de realçar o Norte, afinal “mais brasileiro”, na produção nacional:

A litteratura do norte é mais brasileira do que a do sul.
Gonçalves Dias em nada se parece com Magalhães e com Alvares de Azevedo; Castro Alves se differencia de Casemiro de Abreu; isto, porém, não exclue as excepções, não impede que Maciel Monteiro parecesse tanto um poeta do sul como Fagundes Varella parecia do norte.
No romance e no theatro especialmente, que vão tão brilhantemente cultivados no sul por B. Guimarães, Macedo, Machado de Assis, Q. Bocayuva, Álvares de Azevedo, Pinheiro Guimarães e outros, a differença é palpitante e profunda.
Em geral são tão das cidades, tão das salas, todas invadidas por habitos e costumes estrangeiros, os assumptos em que no sul se inspiram os litteratos que os dramas, comedias e romances, naturalizados os personagens, podem figurar em litteraturas estrangeiras.
Bernardo Guimarães, constitue uma excepção brilhante, ao qual se pódem juntar Macedo pela côr pronunciadamente local de seus trabalhos, e Sylvio Dinarte pelo ensaio que fez com *Innocencia*. Deixo de apontar José de Alencar, porque este pela fertilidade e flexibilidade de seu talento é representante de ambas as escolas.
No norte, porém, a cultura d’esses ramos da litteratura, embora mais escassa, é sem contestação mais nacional.¹⁴⁶

Como Távora faz no prefácio programático, neste ensaio Aguiar também reconhece os talentos do Sul e reclama maior atenção à produção literária do Norte.

Mesmo na posição de admirador, o crítico não deixa de tecer censuras. Para os literatos desse momento, especialmente os atrelados ao pensamento da *Escola de Recife*, coloca-se em xeque tanto o tipo de crítica literária, filiada aos critérios retóricos e tradicionais de análise da literatura, quanto a estrutura narrativa associada à estética romântica. Moralidade, virtude e conduta exemplar são temas freqüentemente

¹⁴⁵ D’AGUIAR, F., op. cit., p. 135.

¹⁴⁶ Idem ibidem.

abordados pelo romance moderno brasileiro, desde o início do século XIX. Estes temas correspondem às expectativas tradicionais de leitura de textos literários, depositadas também na avaliação de outros gêneros e compartilhadas por homens de letras formados sob a mesma base humanística, predominantemente orientada pelos manuais de retórica e poética da época¹⁴⁷. A “nova geração” encarrega-se de rever estes critérios de julgamento e, assim como a própria literatura daquele momento, começa a incorporar motivos ligados à objetividade científica, ao determinismo, à sociologia positivista, ao evolucionismo, dentre outros. A dignidade do espírito, a conduta moral e o subjetivismo, cultivados nas narrativas ficcionais ainda não afetadas pelo realismo científico, começam, portanto, a ceder espaço aos impulsos do instinto e à observação documentária da realidade¹⁴⁸. No meio-fio dessas tendências, Franklin Távora depara-se com a dificuldade de apresentar protagonistas que se sobressaem pela maldade, sem, contudo, desapontar a expectativa ainda viva por narrativas edificantes. Em *O Cabeleira*, o resultado são súbitas transformações de personalidade, cindida em instinto cruel e possibilidade latente de reabilitação moral. O anúncio do personagem, na abertura do romance, como um nome “envolto em uma grande lição”, serve de consolo para a leitura que espera pela finalidade moralizante da obra. Os conflitantes esforços do autor revertem, portanto, em uma indecisa técnica de construção narrativa, que não abandona completamente as referências tradicionais e, por isso, não adere à composição de um anti-herói respaldado, sem restrições, pela ciência, como o tipo de criminoso lombrosiano¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Como se viu no capítulo anterior, os manuais de retórica e poética produzidos ao longo do século XIX, com finalidade didática, também foram, por sua vez, influenciados pelos tratados setecentistas europeus de leitura.

¹⁴⁸ No ensaio “A Prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro” (*Revista Brasileira*, 1879), Sílvio Romero elenca Franklin Távora no rol dos primeiros romancistas naturalistas: “Cumprir advertir que do positivismo só a fecunda noção dos tres *estados* e a morte salutar que inflingiu á theologia a á metaphisica é o que foi aproveitado para a intuição critica da litteratura de hoje, como eu a pude comprehender. (...) Por outro lado, o moderno naturalismo do romance brasileiro, qual o comprehenderam Franklin Távora e Herculano Inglês, é também um producto do movimento do Norte”. Herculano Inglês, ao qual Romero se refere como escritor naturalista, ao lado de Távora, é o autor paraense que nos chega pela historiografia como Inglês de Souza.

Sobre esse assunto, ver também: BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

¹⁴⁹ Cf. Cesare Lombroso e sua teoria sobre os “criminosos natos”, em *O Homem criminoso* (1875). Op. cit.

F. D' Aguiar aponta falhas e rumos à produção do colega, à maneira prescrita pelo próprio romancista na última carta a *Cincinato*¹⁵⁰ e depois por Sílvio Romero na “Introdução” (1880) de *A Literatura Brasileira e a crítica moderna*, cujo modelo crítico se apóia em Lessing¹⁵¹:

Fazendo applicação do que fica dito [necessidade de apontar as falhas da obra], para o *Cabelleira*, o criminoso sanguinario, completamente pervertido pelos exemplos e instigações de seu pai, que fez-se homem na estrada do crime, que viveu longos annos salpicado de sangue derramado por suas proprias mãos, que por tudo isso endureceu o coração e fechou-o a todo sentimento brando, a transição, a transformação instantanea junto ao poço aonde Luizinha, então moça, a qual se agarrava ao corpo quasi inanimado de sua mãe adoptiva, por elle lançada por terra com um golpe barbaro, – é brusca, e pouco natural, tanto mais quanto o bandido ameigou-se, o tigre transformou-se em cordeiro, sem tempo para uma luta interna necessaria, sem a demora do tempo preciso.

(...)

Sobre tudo, por amor da memória de Luizinha, essa figura que creaste tão sympatica e insinuante, tão bella quanto desventurada, peço-te que, si houveres de dar outra edição do *Cabelleira*, prolongues a sua repugnancia pelo assassinio de sua mãe, e a luta para chegar a amal-o outra vez.¹⁵²

Vê-se que a primeira recepção crítica do romance logo aponta os defeitos de verossimilhança da narrativa, atribuídos ao gerenciamento indevido do fator tempo: o rápido enlace da personagem Luisinha com o vilão responsável pela morte de sua mãe e a abrupta regeneração do bandido. Para completar o longo ensaio sobre o projeto literário e a obra de Távora, Aguiar sugere uma re-configuração do matuto, no próximo romance:

O matuto do norte, ignorante, brioso e valente, vai até ao assassinato, como infelizmente acontece a toda a humanidade, seja qual for a zona em que esteja ella, seja qual for o grão de sua instrução. É uma questão de mais ou menos.

O matuto do norte, porém, em geral, não mata para roubar. Principios de honra exagerados, brios ás vezes mal entendidos, basofias de valentia, maior confiança na

¹⁵⁰ Na última carta que remete a *Cincinato*, Távora afirma: “Discussão, opposição, critica – seja na litteratura, seja nas sciencias, como na arte dos governos, são legitimis agentes da verdade, conductores idoneos da boa doutrina. Devem-se estimar e bem-dizer, e nunca levar-se a mal.” (*Cartas a Cincinato*, op. cit., p. 319).

¹⁵¹ O dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), considerado por Sílvio Romero um expoente da crítica do seu tempo, em meados do século XVIII publica as *Cartas sobre a Literatura Contemporânea* (1748), nas quais refuta a submissão aos escritores franceses e aproxima a literatura alemã da inglesa, sobretudo a de Shakespeare. (Cf. CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 49; ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 302).

¹⁵² F. D'Aguiar, op. cit., p. 138.

vindicta privada do que na acção da lei, e, principalmente, a defeza da reputação e da honra da familia, são os moveis que, em geral, levam os matutos á perpetração de grandes crimes.

[...]

Fazendo este protesto, lembra-me que nos promettes o *Matuto*, outro romance, e que ahi poderás bem desenhar o typo. Faze-o, elle a muito se presta.

Pinta-nos esse trabalhador corajoso, esse cargueiro alegre e cantarolador, esse viajante incansavel, esse homem cheio de brio e de humildade ao mesmo tempo, esse pai de familia cuidadoso, previdente, e cioso dos creditos e da honra do lar, esse trovador cheio de simplicidade, mas abundante de poesia e de inspiração.

Sim, o nosso matuto é um trovador simples e inspirado!¹⁵³

Pode-se deduzir que o romancista deu ouvidos aos conselhos do crítico e de fato cedeu maiores dimensões ao lado trabalhador, pacífico e solidário do matuto, no segundo romance da *Literatura do Norte*. Com isso, pôde explorar ainda mais a poesia oral das suas coletas de folclorista e minimizar o impacto provocado pela pintura do lado cruel e impetuoso do sertanejo, que ganhou ênfase maior nos bandidos de *O Cabeleira*.

Como gênero mais popularizado na década de 70 e forma literária que cede espaço a vários tipos de discursos, o romance também provoca reações políticas. Maciel Pinheiro, que faz uma leitura do projeto literário de Távora por esse viés, pensa que a distinção Norte-Sul, exposta no prefácio de *O Cabeleira*, merece destaque pela reivindicação que faz às atenções do governo:

E o fato é que o Norte morre enquanto o Sul prospera. O levantamento dos quebra-quilos é o brado de uma população faminta e miserável, que há de ainda fazer-se ouvir mais fortemente.

O Norte vende a escravatura, o instrumento inútil do trabalho, e o Sul, que lha compra, multiplica a sua riqueza.

É muito diversa a perspectiva das duas metades do Império. Essa diferença faz impressão no amor de todos os filhos do Norte que amam ao seu torrão natal e à sociedade em que viveram ou vivem, e são capazes de sentir as emoções que desperta a causa do fraco, a causa sempre grande da justiça.

Estas emoções domam o espírito que compôs a crônica do *Cabeleira*, limpando-a do pó que sobre ela têm juntado cem anos decorridos. No intuito de mostrar que as províncias do Norte não são mero apêndice das do Sul e têm seiva e vida e tradições próprias, começou a sua composição sob a relação literária.¹⁵⁴

¹⁵³ F. D'Aguiar, op. cit., p. 138.

¹⁵⁴ PINHEIRO, L. F. Maciel. "Litteratura: O Cabeleira – Literatura do Norte por Franklin Távora". *Diário de Pernambuco*, 11 de outubro de 1876. In: MELLO, José Antonio Gonsalves de (org.). *O Diário de*

Pelo que se pode verificar, a repercussão do romance chega à imprensa do Norte que, além de se ver representado na literatura, sente-se apoiado, na sede do império, contra o protecionismo à economia cafeeira do Sul.

Tocando em pontos semelhantes aos de F. D' Aguiar, Clóvis Beviláqua, jurista formado pela Faculdade de Direito do Recife que também se ocupou de literatura, indica problemas de natureza formal na construção do protagonista Cabeleira:

Távora não deu, ao seu herói, a grandeza moral de um *Carlos Moor* de Schiller ou de *Ernani* de Hugo, mas instilou-lhe, nalma, uns ternos sentimentos afetivos, e certos rasgos de cavalheirismo, que atenuam o negror e a repulsão de uma existencia votada aos malefícios.

A cena do arrependimento do assassino, numa pequena clareira da mata, que reveste as margens do Capiberibe, nas proximidades de Goitá, onde pretendia construir o seu ninho de amor, está bem traçada e é tocante. Outras se poderiam citar de igual felicidade, na concepção e na execução, mas falta ao livro o que se poderia chamar, talvez, o tecido conectivo, para prender os acontecimentos e dar unidade ao conjunto. A ação desdobra-se em sobressaltos, sem a necessaria intensidade e sem conseguir dar relevo suficiente ao protagonista e ao meio onde ele se move.

Chamou-lhe o autor ensaio de romance histórico, e, com essa designação, creio que bem caracterizou o seu livro, recebido por muitos como a estréia de Távora, na literatura de ficção, por ser o primeiro a publicar-se no Rio de Janeiro.¹⁵⁵

Além de também tecer questionamentos sobre os “sobressaltos” da ação e reclamar um “tecido conectivo” para os acontecimentos narrados, Beviláqua reforça o teor de “ensaio” que a obra possui quando se aventura pelo subgênero histórico, desculpado por ser considerado livro “de estréia”. O crítico considera Távora o criador de um “realismo tradicionalista”¹⁵⁶ e é, escrevendo no início do século XX, um dos poucos contemporâneos do autor a contemplar sua obra completa. Depois de examinar *O Cabeleira*, o jurista desenvolve uma análise evolutiva da ficção do conterrâneo, na qual a preferência tende aos últimos romances. Da trilogia sertaneja, destaca uma feliz abordagem das duas fases históricas da Guerra dos Mascates e celebra, sobretudo, a “biografia inteligentemente exposta” de Lourenço, cuja

Pernambuco e a história social do Nordeste (1840-1889), vol.II. Recife: Edição Comemorativa do Sesquicentenário do Diário de Pernambuco, 1975, p.668-669.

¹⁵⁵ BEVILÁQUA, Clóvis. “O Romancista”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nº 9, vol. V, 1912, p. 42-52.

¹⁵⁶ Idem, p. 42.

“fisionomia moral” é dada com “firmeza de traços”¹⁵⁷. Poucas linhas são dispensadas a *Um casamento no arrabalde*, considerada uma “novela de composição delicada”¹⁵⁸. *O Sacrifício* é eleito o melhor dentro e fora da produção tavoriana: “um dos melhores da nossa literatura”¹⁵⁹. O enredo que mais enfoca questões morais, subjetivas e amorosas, é o mais apreciado por Beviláqua, que nem por isso deixa de apontá-lo entre os “estudos de psicologia etnológica” da *Literatura do Norte*. A predileção por este romance revela que os critérios tradicionais de avaliação do gênero – entretenimento, finalidade instrutiva e moralizadora – ainda vigoravam no início do século XX. De qualquer maneira, seja “nas obras de mais vulto”, seja nos “quadros mais ligeiros”, o conjunto da obra consegue expressar, segundo o crítico:

[...] a emoção artística do viver nacional ou, se quiserem, do brasileiro do Norte; fazer passar, pelas páginas da ficção, a inquieta alma do povo, com as suas dores e prazeres, as suas esperanças e desalentos; mostrar que o grupo étnico formado no Setentrião do Brasil já se destacou da massa confusa dos elementos componentes, já se definiu sob o ponto de vista social, tem caracteres próprios e energia suficiente para resistir e vencer no conflito vital; escrever, em prosa e sem os recursos do patético, o poema da evolução social ao Norte do país, desde os inícios da conquista até os nossos dias.¹⁶⁰

Os talhes de artista, historiador e etnólogo são reconhecidos por Beviláqua como grandes qualidades em Franklin Távora, ao lado do qual o crítico subscreve os argumentos que elevam o Norte à categoria de região mais brasileira e mais nacionalista.

Os maiores defeitos da prosa ficcional de Távora, em geral são detectados pela crítica também no primeiro romance do seu programa literário. Tanto quanto às técnicas de construção da narrativa, há ressalvas sobre as idéias transmitidas no prefácio. Joaquim Serra, poeta e romancista maranhense para quem José de Alencar encaminhou as cartas sobre *O Nosso Cancioneiro*, parece não ter simpatizado com o projeto da *Literatura do Norte*, segundo o seu próprio criador. Mesmo assim, Serra foi

¹⁵⁷ Idem, p. 46.

¹⁵⁸ Idem, p. 47.

¹⁵⁹ Idem, p. 46.

¹⁶⁰ Idem, p. 47.

um dos autores selecionados entre os estudos críticos sobre os “Escritores do Norte do Brasil”, de Franklin Távora:

O Sr. Serra aceitará a minha idéa? É pergunta a que não posso responder satisfatoriamente. Nunca me entendi com o distincto escriptor sobre este ponto. As nossas relações sociaes são muito curtas. Poucas palavras temos trocado em perto de 10 annos que vivemos no mesmo meio.

É bem possível que elle não aceite a minha idéa em toda a sua amplitude; é possível que ella lhe pareça exacta, mas não conveniente.

[...]

Qualquer que seja porem a opinião do Sr. Serra sobre a these que sustento, o que me parece poder affirmar é que nos seus escriptos se depara perfeitamente caracterisada a alma da terra onde se formou a sua individualidade literária.¹⁶¹

Quando J. Serra comenta *O Cabeleira*, Távora faz questão de destacar os momentos de empatia da crítica do maranhense para com o seu projeto literário, ao transcrevê-la:

“Para nós é ponto fora de duvida que é um proposito serio esse o do Sr. Franklin Tavora discriminando o que elle chama a litteratura do norte, da litteratura do sul.

Talvez o erro esteja na denominação; mas a cousa existe.

O modo de olhar, de sentir, e de fallar é muito diverso em certas zonas de nosso paiz. Ha verdadeiras novidades para o homem do sul naquillo que é usual e comesinho na vida do homem do norte.

Scenario, typos, tudo varia.”¹⁶²

“O modo de olhar, de sentir, e de falar” do matuto do Norte, de fato é uma preocupação de Távora que, como Alencar, traz para os romances expressões dialetais da região que retrata e as define em notas para o leitor, mas com o cuidado de não deixá-las interferir diretamente na linguagem culta do narrador e nos diálogos dos personagens, exceção válida apenas para *Um Casamento no arrabalde*. A linguagem popular, portanto, aparece mais como “curiosidade”, do que como elemento constitutivo da narrativa.

No mesmo instante em que comemora o fato de Serra reconhecer parcialmente a importância de seus propósitos, Franklin Távora defende-se daqueles que entrevêm

¹⁶¹ TÁVORA, Franklin. “Escriptores do Norte do Brazil – O Sr. Joaquim M. Serra”. *A Semana*, Rio de Janeiro, novembro de 1887, p. 337-338.

¹⁶² SERRA, Joaquim. [s/ título], *Reforma*, Rio de Janeiro, 1876. Apud: TÁVORA, F. “Escriptores do Norte do Brazil – O Sr. Joaquim M. Serra”, op. cit., p. 338.

intenções de autopromoção na difusão da *Literatura do Norte*: “Suppoem [...] que quero celebrar-me, tornar-me chefe de escola, inventor de qualquer coisa”.¹⁶³ Embora não os especifique, Távora sugere ter conquistado desafetos por causa da “campanha da literatura do norte”¹⁶⁴. Joaquim Serra talvez pendesse para o lado adversário, haja vista a sua admiração pelos métodos alencarinos de produção literária.

Apesar dos impasses enfrentados por Franklin Távora no processo de produção d’ *O Cabeleira*, mais percebidos pelos críticos neste do que nos outros romances, há também comemorações irrestritas à obra. No mesmo mês em que o livro sai dos prelos, recebe entusiasmados elogios assinados pelo pseudônimo “Nemo”, na *Ilustração Brasileira*:

Começamos falando de um romance brasileiro e terminaremos este boletim dando notícia do aparecimento de outro. Seu autor é o Sr. Dr. Franklin Távora, um nome ilustre na república das letras, de uma reputação consolidada como crítico de gosto e de erudição.

Estreando no romance, e dando-nos *O Cabeleira*, veio o Sr. Dr. Távora mostrar que tem capacidade para todas as empresas literárias.

O seu romance é o primeiro de uma série, que pretende escrever, estudando os nossos costumes, usos, e sobretudo a nossa natureza.

E é prova que levará por vante tão belo intento, *O Cabeleira*, livro riquíssimo de descrição de nosso interior, e do modo de viver do nosso povo.

A pintura dos tipos, a sustentação dos caracteres, a exposição dos quadros, e a urdidura da ação dramática, tudo é artístico e apurado no romance do Sr. Dr. Franklin Távora, que, além de outras qualidades que possui, é estilista de boa escola e ótimo pintor paisagista quando penetra pelos nossos sertões, e vê as magnificências de nosso solo.¹⁶⁵

Tão auspiciosa estréia merece ser saudada com calorosas palmas a fim de que não desanime o talentoso escritor, e possa completar a série que promete e que a curiosidade pública fica aguardando com interesse.

Neste caso, o crítico considera o livro de estréia um primeiro grande passo, sobretudo pela promissora pintura dos costumes populares e da natureza sertaneja.

Ângelo Agostini, caricaturista e editor da *Revista Ilustrada*, pondera sobre a recepção de *O Cabeleira*, também a partir da sua condição de livro de estréia. No artigo em que comenta a obra, sob o pseudônimo de “Beltrano”, ele desenvolve a

¹⁶³ TÁVORA, F. “Escriptores do Norte do Brazil – O Sr. Joaquim M. Serra”, op. cit., p. 338.

¹⁶⁴ Idem ibidem.

¹⁶⁵ NEMO. “Boletim bibliographico”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1876, p. 127. Apud: AGUIAR, Cláudio. Op. cit., p. 237. Texto conferido no original.

premissa de que um “trabalho literário” novo e sem precedentes, publicado por um escritor sem “nome conquistado” ou “legado por *papai*”¹⁶⁶, está fadado a enfrentar dificuldades com a crítica. Neste contexto, o romance de Franklin Távora entra como exemplo de publicação iniciante que se tornou alvo imediato de rajadas, disparadas por um crítico do *Jornal da Tarde*¹⁶⁷:

Concedamos, porém, que eu disponho de um nome *sympathico*, vantajosamente conhecido nas letras e publico o livro; eis que me surde pela proa um insupportavel erudito que sob pretexto de encarecer o merecimento de minha obra, ataca no *Jornal da Tarde* umas impressões de leitura, pretendendo com uma prolixidade estulta e pedantesca discriminar litteratura do norte e litteratura do sul; amola a gente de tal sorte, que o resultado é o publico identificar a obra com a critica e deixal-a nas prateleiras do editor.

Pois este sabichão para dizer se o livro do outro era bom ou máo, precisava gastar tanto palavriado fôfo e declarar que o Bello é o Bello, como si alguém estivesse na duvida de que o Bello fosse o Magalhães ou o Julião Cabral?

Segundo a opinião do critico, o Brazil deve ter a litteratura do norte e a do sul; e como não declara onde é que passa a linha divisoria das duas regiões, é de presumir que o centro, que deve participar das circumstancias de uma e de outra, tenha também a sua: meia bárbara e ainda não desvirtuada pela frequencia dos estrangeiros, pelo norte; e desenvolta e corrompida pelo sul!

E isto por fim ficaria uma embrulhada de litteraturas, que está me parecendo que nem a torre de babel lhe ganharia!

Creio que não seria fora de proposito observar ao critico que, ao preparar aquella decocção de papoullas, deveria primeiro estudar em que litteratura se distinguiram Odorico Mendes, Silva Pontes, Gonçalves Dias, Lisboa Serra, João Francisco Lisboa, Gentil Homem, etc., e se distinguem ainda Leal, Cesar Marques, José de Alencar, Joaquim Serra, Souza Andrade e outros; o que me está parecendo é que naquella occasião solemne o critico do Cabelleira só se lembrou de Ignácio José Ferreira Maranhense.

E é em tempos que apparecem críticos desta bitola que eu cahiria em publicar um livro! Melhor sorte me dê Deus.¹⁶⁸

Agostini responde ao crítico, em tom irônico, apontando os exageros das “impressões de leitura” do “insuportável erudito”, que teria repudiado *O Cabelleira* e defendido a “desenvoltura” do Sul na separação das literaturas das duas regiões.

¹⁶⁶ AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 07 de abril de 1877, p. 02. Agradeço à pesquisadora Rubiana Barreiros por ter-me gentilmente cedido este texto.

¹⁶⁷ O crítico chama-se Borges Carneiro. O texto produzido por ele no *Jornal da Tarde*, sobre o romance *O Cabelleira*, provavelmente publicado entre o final de 1876 e início de 1877, não foi localizado, pois não foram encontrados exemplares deste período disponíveis para consulta.

¹⁶⁸ AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 07 de abril de 1877, pp. 02-03.

“Beltrano” sugere que esta divisão não evitaria a presença de defeitos em nenhuma delas, presumindo, sarcasticamente, uma “linha divisória” ou “centro”, aonde incidiriam os problemas e virtudes das produções literárias do Norte e do Sul. O editor da *Revista* ainda faz questão de lembrar ao crítico que o Norte é berço de uma linhagem reconhecida de escritores, elencados em considerável lista. Ele faz a conexão entre a premissa do seu artigo e o texto do *Jornal da Tarde*, quando demonstra receio de o “público identificar a obra com a crítica e deixá-la nas prateleiras do editor”.

Um leitor do periódico, de alcunha “O Chinó”, toma parte no debate, uma semana depois, e legitima o receio de Agostini:

Quando na sua chronica do n. 62 li as suas observações á respeito da critica do *Cabelleira* confesso-lhe que desta vez não lhe dei razão; custava-me a crer que a critica a que V. se referia merecesse palavras tão severas. O que fiz então? recorri á fonte limpa e procurei o *Jornal da Tarde* comprei os tres numeros, no que andei errado, bastava-me um só. Toda a minha vida ei de chorar estes quatro vintens tão improficuamente esbanjados. Digo que me bastava um só, porque esse mesmo não pude conseguir ler todo. Sou um homem de coração e confesso que de toda minha alma lamentei a condição dos mal aventurados revisores daquelle *Jornal*, pelo supplicio a que os deve condemnar a leitura daquellas *impressões*. As tentativas que fiz para poder orientar-me do mechanismo d’aquelle entaplasma fizeram-me mudar de opinião a seu respeito: V. foi nimiamente brando quando tratou da critica – Borges. Tive então uma idéa: *Tel maitre tel valet*; taes impressões tal *Cabelleira*. Eis-me empenhado na obtenção do romance. Compral-o, nessa não cahia eu! Se me sahisse alguma obra *digna* da critica o que queria que eu fizesse della ao depois? Se ao menos os taes... negociantes de livros novos e uzados como V. lhes chama, dessem-me alguns nikesis pelo papel sujo! mas qual, aquelles gatos escaldados conhecem de longe a agua fria. Afinal subi as escadas da bibliotheca nacional. Ó folhas virgens! porque fatalidade havia em minhas mãos a faca do estabelecimento roubar-vos a pureza immaculada! Li o celebre *Cabelleira* tão minuciosamente *penteado* pelo Sr. Borges Carneiro, e parece incrível que quem ousou criticar tão asperamente J. de Alencar viesse exhibir em publico uma prova tão cabal de seu mão gosto e inhabilidade! Se a *Revista Illustrada* quizer honrar-me com um cantinho, estou tencionado a mostrar as semsaborias, os contrasensos e senões que á cada página se encontra no tão elogiado romance do Sr. F. Tavora.¹⁶⁹

Procurando constatar a procedência da controvérsia, o leitor da *Revista Illustrada* compra os números respectivos do *Jornal da Tarde* e declara-se influenciado pelas

¹⁶⁹ O CHINÓ. “Caro e Sr. D. Beltrano”. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1877, p. 06. Agradeço à pesquisadora Rubiana Barreiros por ter-me gentilmente cedido este texto.

“impressões” do crítico Borges Carneiro. Como temia Agostini, “Chinó” recusa-se a comprar o livro, que é consultado na Biblioteca Nacional para, por fim, reafirmar os defeitos já apontados na crítica e a inferioridade do autor que “ousou criticar tão asperamente J. de Alencar”.

Ao contrário dos desfavoráveis, Ângelo de S. Paio recepciona *O Cabelleira* por outro meio, diferente do discurso crítico: um poema dedicado a Franklin Távora. Os versos do poeta homenageiam o romance com um elogio ao banditismo:

O Canto do Cabelleira

(Á Franklin Távora)

Bem no seio da matta, amenisada
Pelo Jaboatão sereno e limpido,
Em troncos ou na relva reclinados,
Grupos de homens havia, armados todos,
Todos de olhar sinistro e traje inculto.
Acercavam-se activos dizimando
Restos de um caetetú, assado ha pouco,
Em fogueira que ao lado crepitava,
E pousado em folhas de taioba,
Entre cheios cuités com licor alvo
Rescendente de aroma, enebriante.
Era um banquete. As taças renovavam-se
E os animos a mais se escandeciam.
O periodo chegára da pilheria.
Uns fallavam narrando uma proeza,
Feito d’armas ou acto de lascivia.
Alguns cantavam coplas obscenas
Entre o riso grotesco do ébrio alegre.
Outros insensíveis bocejavam
Quasi do somno presa. De repente,
Como se uma só alma os animasse,
Levaram mãos ás armas assustados,
Promptos a lutar, a morrer promptos;
Ouviram o rumor de passos rapidos.
E antes do menor gesto, d’entre a renque
De palmeiras, surgio mancebo esbelto,
De tez amorenada e longa coma,
Como a guariba negra e avelludada.
– Cabelleira, bradaram quando o viram.
– O chefe!... Viva o chefe!... Um brinde ao chefe!
E viraram tres vezes cheias taças.

– Obrigado, valentes camaradas;
Eu tambem vou beber em honra vossa.
– Oh! canta, Cabelleira.
– Ó filho, canta.
– Canta, amigo. Os ebrios repetiam.

– Silencio, então, grita o moço das madeixas.
E buscando em um canto uma guitarra,
Entoou dedilhando-a um canto... Eil-o:

* * *

Que vida temos nós, que felicidade!...
Ornada dos festões da poesia;
Isenta da moral... a hypocrisia
Livre como no mar a tempestade!

Se o tédio nos busca,
Se temos tristezas,
Buscamos torpezas,
P'ra nos consolar;
Corremos ao estupro,
Orgias, incestos;
E após, eis-nos lesto
Buscando outro lar!

Se a calma suffoca,
Nas villas entramos,
Mil peitos rasgamos
Co' agudos punhaes;
Nas preces das victimas,
No sangue, nos prantos,
Achamos encantos,
Que não tem iguaes.

Á luz dos incendios,
Nos roubos deitados,
De vinhos manchados
E sangue tambem;
A par de perdidas,
As nossas amantes,
Fruimos instantes
Que não frue ninguém.

As nossas cobiças,
Com percas de vidas,
As vemos compridas,
Brade embora o céu
Quer soffra o monarcha,
Feliz, bajulado,
Quer o potentado,
Quer o vil plebeu.

Que vida tão bella,
Gozamos no mundo,
Que gozo profundo,
Que grata emoção;
Quem há que despreze
Gozar uma vida

De crenças despida,
Sem religião?

Por Deus temos ouro
Rei, o mais valente,
Por patria, sómente,
A matta e só nós;
Imigos – os ricos,
Por casa um prostibulo,
Por eça – o patibulo,
Por parca o algoz!

* * *

E a troça exaltada da infame cantata
Saracoteava sem dó na clareira
E pondo em desordem os échos da matta,
Berrava sem ordem: – Viva o Cabelleira.¹⁷⁰

Os decassílabos descrevem a recepção do Cabelleira por um grupo de homens armados, “de olhar sinistro e traje inculto”. Por meio de uma dialética da criminalidade, que legitima a evocação de assassinatos, proezas e delitos por sujeitos que renunciam à ordem e propõem um modelo de conduta invertido¹⁷¹, eles comemoram o aparecimento do célebre bandido, que imediatamente ganha a palavra. O Cabelleira então canta em redondilhas menores os seus feitos e intentos mais temíveis, numa apologia à vida amoral, “de crenças despida, sem religião”. A homenagem poética de Ângelo de S. Paio, que toma como protagonista o famoso bandido do romance de Távora, destoa nitidamente, como se pode ver, do projeto edificante proposto pelo romance.

A primeira recepção das obras da *Literatura do Norte*, além de gerar textos críticos e poemas, como o de S. Paio, também produz registros etnográficos. Alguns anos depois, nos *Cantos populares do Brasil* (1883), Sílvio Romero oferece-nos o “Fragmento do Cabelleira”, dando como referência a narrativa de Franklin Távora e a principal fonte histórica que permeia o pé das páginas dos romances da *Literatura do Norte*:

¹⁷⁰ PAIO, Angelo de S. “O Canto do Cabelleira – (Á Franklin Tavora)”. *Ilustração Brasileira*, nº 40, abril de 1878.

¹⁷¹ Sobre este assunto, ver: DAMATTA, Roberto. Op. cit., pp. 305-334.

Fernandes Gama registrou o fato nas *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* (IV, 360, Pernambuco, 1848) e Franklin Távora, 1842-1888, publicou a vida romanceada do bandido, *O Cabeleira, Narrativa Pernambucana*, Tip. Nacional, Rio de Janeiro, 1876.¹⁷²

As *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* são a fonte principal dos relatos históricos presentes em toda série de romances da *Literatura do Norte* e predominam em notas de rodapé, as quais funcionam como reforço à veracidade instrutiva das obras. Como se viu, n' *O Cabeleira*¹⁷³, as notas servem como canal privilegiado de veiculação dos versos populares coligidos pelo autor.

A partir das notas de rodapé e de partes da narrativa de *O Cabeleira*, Romero recompõe o “Fragmento”:

Fragmento do Cabeleira
(Pernambuco)

01 Fecha a porta, gente,
02 Cabeleira aí vem,
03 Matando mulheres,
04 Meninos também.
05 Corram, minha gente,
06 Cabeleira aí vem,
07 Ele não vem só,
08 Vem seu pai também.
09 “Meu pai me pediu
10 Por sua benção
11 Que eu não fosse mole,
12 Fosse valentão.
13 Lá na minha terra,
14 Lá em Santo Antão,
15 Encontrei um homem
16 Feito um guaribão,
17 Pus-lhe o bacamarte,
18 Foi pá, pí, no chão.
19 Minha mãe me deu
20 Contas pra rezar,
21 Quem tiver seus filhos
22 Saiba-os ensinar,
23 Veja o Cabeleira
24 Que vai a enforcar.
.....

¹⁷² ROMERO, Sílvio. *Folclore Brasileiro – Cantos Populares do Brasil* (vol.1). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p.192.

¹⁷³ Como se viu, a referência a Fernandes Gama em *O Cabeleira* aparece na carta posfácio, cujo destinatário é tratado por “Meu amigo”.

25 Meu pai me chamou:
26 – Zé Gomes, vem cá;
27 Como tens passado
28 *No canavial?*
29 “Mortinho de fome,
30 Sequinho de sede,
31 Só me sustentava
32 Em caninhas verdes,
33 – Vem cá, José Gomes,
34 Anda-me contar
35 Como te prenderam
36 No canavial?
37 “Eu me vi cercado.
38 De cabos, tenentes,
39 Cada pé de cana
40 Era um pé de gente.¹⁷⁴

O poema relata o perfil e a trajetória do bandido até a sua captura, no canavial, quando é condenado à forca. A existência e a punição do criminoso são documentadas como fatos por Fernandes Gama e recontadas no romance de Franklin Távora. Observa-se, neste movimento de registros sucessivos da vida do Cabeleira, um trânsito de informações entre diferentes gêneros: da tradição oral para a história, que se vale de relatos contados como dados (como nas *Memórias históricas da província de Pernambuco*); da história para a prosa de ficção, por sua vez também apoiada nas pesquisas etnográficas realizadas pelo autor; e finalmente do romance para uma obra especializada na recolha e no estudo “científico” da cultura popular (como nos *Cantos populares do Brasil*). Neste contexto de indefinição de fontes mais ou menos seguras, o conteúdo folclórico, valorizado *a priori* como novo mote nacionalista para os romances da *Literatura do Norte*, torna-se procedência tão útil para o romancista quanto a história, assim como o romance vale como fonte para a etnografia.

Depois de registrar o “Fragmento do Cabeleira” nos *Cantos populares do Brasil*, Sílvio Romero faz considerações sobre os romances de Franklin Távora no

¹⁷⁴ ROMERO, Sílvio. *Folclore Brasileiro – Cantos Populares do Brasil* (vol.1), op. cit., pp.191-193. Os versos, identificados por números, encontram-se nas seguintes passagens do romance *O Cabeleira*: de 01 a 04 – corpo do texto, capítulo 1, p. 32; de 05 a 08 – nota 1, capítulo 1, p. 38; de 09 a 12 – nota 2, capítulo 1, p. 39; de 13 a 18 – nota 1, capítulo 2, p. 50; de 19 a 20 – nota 1, capítulo 4, p. 69; de 21 a 24 – corpo do texto, capítulo 18 (último), p. 192; de 25 a 40 – nota 1, capítulo 16, p. 175. Cf. TÁVORA, F. *O Cabeleira*, 1973, op. cit.

Compêndio de História da Literatura Brasileira (1906), posteriormente divulgadas por Nelson Romero na terceira edição (póstuma) da *História da Literatura Brasileira* (1943). O que Sílvio Romero deixou de dizer sobre Távora e o gênero romance na primeira edição (1888)¹⁷⁵, é depois manifestado como admiração pela obra e pelo romancista do Norte:

O estilo mostra-se apurado e tornado mais firme; a figura do protagonista, o célebre Cabeleira, bandido, como muitos outros que têm infestado várias regiões centrais do Brasil, se destaca com nitidez.

As cenas de costumes, tomadas ao vivo, multiplicam-se.

É um belo livro, sem sombra de dúvida.

O Matuto, 1878; é o segundo livro da *Literatura do Norte*. Os recursos de forma, de observação, de naturalidade, de vigor realístico na narrativa, têm-se apurado a ponto de fazer deste livro um dos mais perfeitos da romântica brasileira.

Lourenço, 1881; é o desdobramento natural d' *O Matuto*; mas lhe é superior pelo apuro do estilo. É a obra-prima do autor.

Os tipos de Lourenço, Tunda-Cumbe, D. Damiana, Bernardina, Marcelina, Marianinha – são de mão de mestre; as cenas de trabalho rústico e as de festejos populares são das melhores que têm sido escritas no Brasil. Entre *O Matuto* e *Lourenço*, Távora publicou na *Ilustração Brasileira*, de Max Fleiuss, – *Lendas e Tradições Populares do Norte* (1878) [sic], e, na *Revista Brasileira*, – *Sacrifício* (1879). Aquelas são uma interessante série de contos e este um bem tecido romance.

[...]

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; na dramatização enérgica com que articulou suas narrativas.¹⁷⁶

O apreço irrestrito de Romero pela obra do colega salienta o “cunho naturalístico” e folclórico da ficção tavoriana, quando ela bem reproduz tipos sertanejos e costumes populares. *Lourenço*, por isso, é o seu folhetim favorito, apontado como “obra-prima”. O julgamento da série de romances talvez seja tão favorável, por tratar da reputação de um companheiro de idéias da *Escola de Recife*. Ao lado de Taunay, por exemplo, cuja obra também é examinada por Romero no

¹⁷⁵ A primeira edição da *História da Literatura Brasileira* (1888) de Sílvio Romero, sequer contempla o gênero romance, no entanto, incorpora outros gêneros no quadro da prosa literária nacional.

¹⁷⁶ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira* (Tomo Quinto) / organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, pp. 96-97.

Compêndio, Távora é considerado um escritor com “pendor naturalista”, mas inferior ao autor de *Inocência*.

Depois de ficar registrado por Sílvio Romero como bom romancista e importante fonte de matéria popular, Távora permanece como referência sobre o assunto. É citado pelo folclorista Pereira da Costa¹⁷⁷, no *Folk-lore Pernambucano* (1908), que menciona os comentários do português Teófilo Braga¹⁷⁸ sobre *O Cabeleira* e recompila, com os acréscimos da recolha pessoal, os versos populares espalhados pelas notas e corpo da narrativa:

Referindo-se Teófilo Braga ao *Fragmento do Cabeleira*, coligido por Franklin Távora e reproduzido por Sílvio Romero nos seus *Cantos populares*, diz que “é um romance notável sobretudo por pertencer a esse ciclo de guapos e valentes, que na tradição popular espanhola se desenvolve literariamente nos fins do século XVII e XVIII, tendo heróis verdadeiramente épicos, Cids do cadafalso e das enxovias, como Francisco Esteban, Don Salvador Bastante e outros. A forma brasileira – conclui o citado escritor – revela-nos que este gênero é tradicional, origem que não se pode bem discriminar nos abundantíssimos *pliegos sueltos* espanhóis”.

É convicção nossa, porém, que o *Cabeleira* constituiu em sua origem um romance complexo, do qual são fragmentos as estrofes que recolhemos, e se avantajam em número às conhecidas até agora; ou então, que constituíram elas, com outras mais, composições diversas e distintas sobre as façanhas e trágico fim de *Cabeleira*. E foi por isso que não demos essas estrofes seguidamente, formando, como que uma só composição, completa

¹⁷⁷ Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923), natural de Recife, cursou as primeiras letras no Colégio de N. S.^a do Bom Conselho e na capital pernambucana passou toda a sua vida. Na Livraria Imperial, trabalhou como caixeiro aos 16 anos e nela teve contato constante com a leitura e com intelectuais da província, como Vitoriano Palhares e Franklin Távora. Na década de 70, tornou-se funcionário público, trabalhando nas Obras Públicas, na secretaria do governo estadual e na direção da secretaria da câmara dos deputados. No mesmo período, torna-se sócio do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, membro da Sociedade Propagadora da Instrução de Pernambuco, da Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberaes e do IHGB do Rio de Janeiro. Entre 1883 e 1885, exerce o cargo comissionado de secretário da província do Piauí e a partir de 1900, elege-se inúmeras vezes deputado estadual. Em 1901, ajuda a fundar a Academia Pernambucana de Letras.

Dentre as obras que produziu, concentradas entre os anos de 1872 e 1923, destacam-se: *Dicionário biográfico de pernambucanos célebres* (sem data); *Mosaico pernambucano* (1884); *Ilha de Fernando de Noronha* (1888); *Enciclopedia brasileira* (1889); *Folk-lore pernambucano*, fruto de anos de pesquisa sobre o folclore nortista e saído na revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, em 1908; *A naturalidade de Camarão* (1909); *Vocabulário pernambucano* (sem data original), publicado postumamente na revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, em 1937; *Anais pernambucanos*, que embora aprovados pela câmara dos deputados para publicação em 1919, ganharam edição apenas em 1951.

¹⁷⁸ Teófilo Braga foi um dos expoentes das idéias naturalistas da *Escola Coimbrã* e prefaciou a edição portuguesa dos *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero (cf. capítulo primeiro). Pereira da Costa não indica a fonte da citação.

ou não, preferindo aproveitá-las como elemento histórico, ou para melhor acentuar o que a tradição popular consagra sobre a vida e façanhas do famigerado bandido.¹⁷⁹

Pereira da Costa, além de retomar a importância da tradição oral como “elemento histórico”, salienta o caráter variável das composições populares que versam sobre um mesmo fato. Suas recolhas apresentam versos inéditos que ressaltam o lado maudoso do Cabeleira e minimizam as referências benévolas na vida do bandido, como a quadra em que ele, ainda menino, já se assume um matador de gente: “Eu matei um,/ Meu pai não gostou;/ Eu matei dois,/ Meu pai me ajudou”¹⁸⁰. A ausência de uma estrofe como esta, dentre as reproduzidas no romance, reforça a hipótese de que, provavelmente, Távora tenha aproveitado os versos populares mais condizentes com o objetivo romanesco de moralizar o personagem.

Embora o traço histórico e legendário do cangaceiro, que se tornou célebre nos estudos de cultura popular do final do século XIX, bem como a proposta de fazê-lo o primogênito da *Literatura do Norte*, tenham sido os fatores mais significativos de qualificação do romance, outros aspectos da produção tavoriana chamam a atenção da crítica.

José Veríssimo, que trocara cartas e idéias sobre crítica e literatura com o amigo Franklin Távora, na fase em que o autor viveu no Rio de Janeiro, refere-se a ele como “uma das mais queridas e saudosas recordações”¹⁸¹ da sua vida literária. No entanto, quando avalia a *Literatura do Norte* nos *Estudos de literatura brasileira* (1905), o crítico a vê como fruto de “um sentimento de vaidade bairrista, menos individual, porém, que regional, que achou representação no canto dos poetas”¹⁸², como o de Gonçalves Dias. Trata-se, talvez, de um primeiro passo para a classificação do autor como “regionalista”. Mas, apesar de atribuir um “irredutível provincianismo” e uma

¹⁷⁹ Cf. COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2004, pp. 176-177. Pereira da Costa também incorpora nesta obra, publicada originalmente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXX, parte II (1908), algumas das *Lendas e tradições populares do Norte*, levadas ao público por Franklin Távora em 1877, na *Ilustração Brasileira*.

¹⁸⁰ Idem, p. 172.

¹⁸¹ VERÍSSIMO, José. *Estudos de litteratura brasileira (quinta serie)*. Rio de Janeiro/ Paris: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1905, p. 130.

¹⁸² Idem, p. 132.

negativa “concepção romântica do que é brasileiro” à obra de Távora, Veríssimo reconhece um tom “pitoresco” e “amável” em sua trilogia sertaneja, quando se ocupa “das mais exatas e mais belas representações em nossa literatura do velho Brasil, do Brasil tradicional”¹⁸³. Alguns anos depois, na *História da literatura brasileira* (1916), o crítico dará especial destaque ao “realismo espontâneo” de *Um casamento no arrabalde*, considerando a obra “no seu gênero, um dos melhores da nossa literatura”. Neste segundo ensaio sobre Távora, frisar também a inferioridade do autor em relação a José de Alencar, com o qual tanto rivalizou:

Nem ao cabo a sua literatura diferia notavelmente da de Alencar, senão por lhe ser inferior. *Os Índios do Jaguaribe, O Cabeleira, O Matuto, O Lourenço*, que são as suas obras típicas como indianismo ou regionalismo pitoresco, não se diferenciam essencialmente dos romances de Alencar da mesma inspiração, e menos ainda os excedem em merecimento.¹⁸⁴

Aos olhos de Veríssimo, as realizações literárias de Franklin Távora não se diferenciam tematicamente da produção de José de Alencar, tampouco a excedem em qualidade, apesar de terem sempre procurado emulá-la. Como temos visto, apesar dos propósitos dos romancistas parecerem opostos no discurso crítico, suas obras guardam muitas semelhanças por se sustentarem nas mesmas referências. Mesmo apoiado nas novas idéias da geração de 70, ávidas pela contestação do escopo crítico romântico, Távora, ao longo da sua prática de escrita ficcional, não consegue sustentar uma oposição tão convincente aos métodos de composição empregados por Alencar, tal como a postura demolidora de *Semprônio* faz parecer que conseguirá. Por isso, a *Literatura do Norte*, afinal, não supera obras como *O Tronco do ipê* e *O Sertanejo*. Ainda assim, o “naturalismo sertanejo” proposto por Távora encontra adeptos principalmente nos escritores que, como ele, permaneciam à margem das produções literárias consagradas pela Corte, como Inglês de Souza, Araripe Júnior, José do Patrocínio e Celso de Magalhães. Numa carta a Franklin Távora, Rangel de S.

¹⁸³ Idem, p. 140.

¹⁸⁴ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira* (1916). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, 3ªed., p. 269.

Paio lamenta o silêncio da imprensa sobre as obras de alguns dos autores que compõem este “ciclo” nortista:

É verdade, nós pouco lemos do que é nosso, mas sabe por culpa de quem? da imprensa jornalística.

Sim, da imprensa.

Publica-se um livro e a imprensa cala-se, pois a tanto equivale a notícia fria e descarnada que dá.

Agora mesmo temos tres exemplos.

Com pequeno intervallo V. publicou seu *Matuto*, segundo livro da litteratura do norte, o dr. Araripe Junior, *Luizinha*, romance que pertence ao mesmo cyclo litterario, e o dr. Sylvio Romero poesias enfechadas sob o titulo *Cantos do fim do seculo*.

O que disse a imprensa? Nada. Reina um silencio em torno d'estas publicações.¹⁸⁵

O remetente é solidário com os escritores do Norte, cuja prosa de ficção, assim como a de Távora, é até os dias de hoje pouco conhecida e analisada. O mesmo hiato historiográfico que se verifica em relação ao movimento de discussões teóricas sobre o folclore, na época, reflete-se na abordagem dos poetas e prosadores que o integraram em sua produção. Provavelmente por ter sido, dentre estes, um dos poucos literatos do Norte ligado às instituições literárias de prestígio, a uma produção significativa na imprensa carioca e, ainda, a homens de letras que escrevem as primeiras histórias da literatura brasileira, como Romero e Veríssimo, Távora tenha avançado mais do que os outros na estrada da canonização.

Os ensaios críticos sobre a obra de Franklin Távora, ao longo do século XX, em geral seguem a trilha principiada por José Veríssimo e conferem posição de inferioridade ao escritor cearense, muito embora se reconheçam qualidades pioneiras no seu projeto literário: o reclame pela observação realística em detrimento da imaginação, o enfoque no sertão brasileiro como ambiente-símbolo da nacionalidade, a associação entre regionalismo e naturalismo. A consagração de *Um casamento no arrabalde* como pérola na produção do autor também é outro aspecto comum nas histórias literárias subseqüentes a de Veríssimo. Pouco se sabe da sua primeira recepção, mas pelo menos dois juízos críticos, emitidos na primeira e na segunda

¹⁸⁵ PAIO, Rangel de S. “Appendice”, julho de 1878. In: *Um casamento no arrabalde*, op. cit., p. 77.

edição do romance, já a colocam em posição de destaque. O primeiro, de Aprígio Guimarães, aplaude:

O Dr. Távora promete uma história de tempo em estilo de casa e cumpre cabalmente a palavra. Conta uma história que se pode dizer sabida de todos, mas de tal sorte aflora a singela narrativa que a leitura do seu livrinho é um verdadeiro prazer. Conta em seu estilo de casa, desprezioso, é verdade, mas com um cunho de bom português. E neste ponto deu-nos o Dr. Távora uma prova irrecusável de seus grandes progressos como estilista.¹⁸⁶

É digno de nota o comentário de Guimarães a respeito do “bom português” empregado no “livrinho”, que permanece intacto à “singela” e “despreziosa” linguagem da narrativa. Como vimos, a impressão provocada pelo tipo de linguagem do romance, talvez se deva à sua aproximação com o falar doméstico e ao seu tom cômico, associável ao das comédias de costumes, mas, não propriamente pelo afastamento significativo do português culto. Todavia, o apelo a uma língua brasileira para o romance nacional, defendido no projeto literário de José de Alencar, apesar de ser, a princípio, questionado por Távora, aparece nas três primeiras obras da *Literatura do Norte*. Nelas, ainda assim, o vocabulário popular cumpre função acessória, isto é, aparece sem afetar o vernáculo do narrador e dos diálogos; até mesmo o registro da poesia oral, nas narrativas, incumbe-se das “devidas” adaptações para a linguagem erudita. A segunda edição de *Um Casamento no arrabalde* tem o mérito de trazer à baila, no início dos anos 80, uma proposta diferenciada para a linguagem da narração, já experimentada na primeira edição de 1869, que é publicada quatro anos depois do início da campanha anti-lusista de Alencar¹⁸⁷. Mas, a experiência não ultrapassa esta obra. Nem o folhetim *O Sacrifício*, que a repete, retoma o mesmo tipo de linguagem, abandonando até mesmo a preocupação de oferecer “curiosidades” léxicas, procedentes dos dialetos regionais.

¹⁸⁶ GUIMARÃES, Aprígio. *Opinião Nacional*, Recife, 07 de novembro de 1869. Apud: AGUIAR, Cláudio. “Introdução: Um romance redescoberto”. In: *Um casamento no arrabalde*. Rio de Janeiro: Calibán, 1999, p. XVI.

¹⁸⁷ Tal campanha, como se viu no capítulo segundo, inicia-se com o “Pós-escrito” à segunda edição de *Diva* (1865).

O segundo juízo crítico sobre o mesmo romance, proferido por Rangel de S. Paio, numa carta publicada junto à segunda edição da obra, impulsiona o autor a reeditar o livro:

E pensando em tantos e tão bellos talentos estiolados nas estufas da imitação dos Musset, hontem, e Baudelaire, agora, recordei-me que José Soares de Azevedo apprehendera a poesia popular. Procurei a sua lenda poetica sobre as *Mangas de Itamaracá* afim de ver se conseguia por minha vez identifical-a com alguma divindade indo-europea, afilial-a a algum de seus mythos.

Era trabalho capaz de extinguir, de curar o mais feroz *spleen* anglo-saxonico. O meu, pois, estava morto.

Encontrando o folheto da lenda, deparei tambem com *Um casamento no arrabalde*, e, em vez de entregar-me, como projectara, ao labor interpretativo, fiz a leitura do romancete.

Acredita? Aquella simplicidade, aquella despretençiosidade, aquella naturalidade, pareceram-me de sabor tão *balzachino* que conquistaram-me mais applausos que o seu *O Cabelleira*.¹⁸⁸

Numa perspectiva muito semelhante à de Aprígio Guimarães, nota-se a importância conferida à “singeleza” e à “naturalidade” da história narrada. Veríssimo considerou a simplicidade desta linguagem superior à “retórica sentimental”¹⁸⁹ de José de Alencar, Lúcia Miguel Pereira¹⁹⁰ a comparou à bem-humorada narrativa de *Memórias de um sargento de milícias* e Antonio Candido a definiu como um “momento feliz de inspiração”¹⁹¹.

Apesar do impacto inicial provocado pela *Literatura do Norte* sobre críticos, poetas e folcloristas e embora a crítica brasileira tenha conferido algum destaque a *Um Casamento no arrabalde*, Franklin Távora permaneceu relegado à categoria de “escritor menor”.

¹⁸⁸ PAIO, Rangel de S. “Appendice” (carta de julho de 1878). In: *Um casamento no arrabalde*, 1903, op. cit., p. 75.

¹⁸⁹ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*, op. cit.

¹⁹⁰ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: Olympio, 1957.

¹⁹¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (vol. 2), op. cit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ilustrado pela perspectiva científica da segunda metade do século XIX, o Norte do projeto literário e dos romances de Franklin Távora constitui uma das tantas invenções criadas, ao longo do percurso do pensamento brasileiro, em busca de lugares e temas emblemáticos da nacionalidade. Resgatada na história, nas memórias e nas manifestações folclóricas de Pernambuco, a identidade da nação é associada aos fatos, tipos e mitos do seu passado colonial, reconstituídos pelo autor, como vimos, em obras como *O Cabeleira*, *O Matuto* e *Lourenço*. Além destas produções, outros gêneros de escritos reproduzem os mesmos motivos, sob outras frentes. Dois deles são “Os Patriotas de 1817” (1880), texto histórico responsável pela admissão do autor como sócio no IHGB, e as “Lendas e tradições populares do Norte” (1877), pequenas narrativas que em geral situam contos folclóricos no período áureo da cana-de-açúcar (século XVIII), ou no contexto da revolução pernambucana (primeira década do século XIX).

Vimos, porém, que para além do objetivo de fundar uma história e, sobretudo, uma literatura nacional, Távora preocupa-se, também, em conquistar prestígio editorial e de público, entrando em franca disputa com José de Alencar, que a partir dos anos 70, torna-se ainda mais bem sucedido neste sentido. Para piorar a rivalidade entre eles, Garnier, que fazia consecutivos investimentos nas obras de Alencar, rejeita a edição das produções de Távora, conforme o próprio escritor relata em carta a José Veríssimo:

Offereci-lhe [a Garnier] ultimamente a minha historia da Revolução de Pernambuco, intitulada – Os Patriotas de 1817. Não o quiz. Compõe-se esta historia de 4 tomos que eu lhe deixaria ir por 1: 004. Nem lhe serviu de estímulo o facto de ter sido eu admittido unanimemente no Instituto Historico levando de titulo 4 capitulos dos Patriotas que para amostra publiquei na Revista Brasileira.¹⁹²

¹⁹² Carta de Franklin Távora a José Veríssimo. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1880. Arquivo da ABL.

A dificuldade em ser aceito pelos editores leva o autor a publicar suas obras em folhetim e a financiar a impressão em volume de seus romances. Estes, por sua vez, parecem sempre seguir os de Alencar: a edição em volume de *Os Índios do Jaguaribe* (1870) sai logo após a segunda edição de *Iracema* (1870), que é referenciada nas notas; *O Cabeleira* (1876) é publicado um ano depois de *O Sertanejo* (1875); *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881) vêm a lume depois de *Guerra dos mascates* (1873). Como constatamos, a temática das produções de Alencar serve de modelo às de Távora, ainda que este se coloque, freqüentemente, como opositor das idéias e do projeto literário daquele. Por isso as *Cartas a Cincinato*, documento mais significativo das divergências de *Semprônio* em relação aos métodos de composição do adversário, revelam tantas contradições. Quando as técnicas de produção ficcional reivindicadas na correspondência são comparadas ao que Távora de fato praticou na sua prosa, vemos que ele pouco inovou em relação ao autor de *Iracema*. Ainda assim, os romances da *Literatura do Norte*, muito mais do que os de Alencar, revelam um importante impasse para os romancistas do período, que se afetaram pelas idéias positivistas: aderir ao ideário cientificista, que oferecia novas possibilidades à prosa de ficção, sem abandonar os preceitos edificantes, ligados à tradição beletrística e enraizados na formação humanística dos homens de letras. A solução encontrada pelo autor de *Lourenço* foi desenvolver um “naturalismo sertanejo”, por meio do qual era possível conciliar algumas frentes científicas – como o folclore, o determinismo e as idéias progressistas da filosofia positiva – aos motivos morais e rousseauianos herdados do século XVIII, que foram desenvolvidos e sedimentados na prosa moderna que o antecedeu.

Com as devidas distâncias de tempo e lugar, muitos dos elementos que foram explorados na *Literatura do Norte* seriam retomados no conhecido “Manifesto regionalista” (1952)¹⁹³ de Gilberto Freyre. O sociólogo toca em diversos pontos

¹⁹³ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. A primeira edição do Manifesto é de 1952, mas o autor alega tê-lo pronunciado em 1926, no Primeiro Congresso de Regionalismo, reunido em Recife.

comuns ao projeto literário tavoriano: menciona a “faca de ponta de Pasmado”¹⁹⁴, registrada entre as tradições folclóricas d’ *O Matuto*; os “Patriotas de 17”¹⁹⁵, tema do ensaio que admitiu Távora no IHGB; e um lugar conhecido como “Chora Menino”¹⁹⁶, cuja lenda fora narrada pelo romancista no conjunto de contos populares do Norte, saído na *Ilustração Brasileira*. Além disso, a postura de oposição que Freyre estabelece com o nacionalismo modernista de São Paulo aproxima-se muito da que Távora assume em relação aos românticos da Corte: ambos reivindicam o seu lugar ao sol, salientando sua região como partícipe do processo de fundação da literatura nacional. Freyre, no entanto, modera o discurso de “separatismo” regional, quando afirma que

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com o separatismo ou com o bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República – este sim, separatista – para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional.¹⁹⁷

Ele sugere que haja um movimento de articulação entre todos os traços regionais de cultura, de modo que se chegue a um conjunto múltiplo de características que componham o nacional. Deste ponto de vista, José de Alencar já teria proposto, com “Benção paterna” (1872), um programa literário bem sucedido, na medida em que contempla diversas regiões do país em seus romances, como o interior paulista, o Rio Grande do Sul, o Ceará, a Bahia. Ainda pela mesma ótica, Távora, por sua vez, teria recaído no “separatismo”, limitando-se à pintura do Norte. Não obstante, o manifesto freyreano reforça a acentuação de uma região diletta: “talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter”¹⁹⁸.

Por meio deste salto no tempo e destas comparações, é possível notar o quanto a consagração crítica de um determinado tipo de produção literária pode ser um *construto*, moldado por movimentos ideológicos que, muitas vezes, retomam teses e

¹⁹⁴ Idem, p. 57.

¹⁹⁵ Idem, p. 63.

¹⁹⁶ Idem, p. 61.

¹⁹⁷ Idem, pp. 54-55.

¹⁹⁸ Idem, p. 57.

motivos passados. A prosa de ficção “regionalista”, que assim ficou positivamente registrada nas histórias literárias como singular expressão nacionalista do gênero, antes de receber tal terminologia, associada aos “romances de 30”, já havia aparecido no Brasil como produção característica, principalmente no Norte imperial, desde os anos 70 do século XIX. Este tipo de produção, à época pouco conhecido na Corte, como vimos, foi defendido por Franklin Távora como missão nacionalista, muito antes do manifesto de Freyre. Do mesmo modo, mostramos que já havia significativos estudos de cultura popular, muito antes de o Folclore ser tomado como bandeira modernista. Estes pontos de encontro entre as idéias difundidas nos séculos XIX e XX em parte explicam por que o Norte, depois subdividido em Nordeste, permaneceu no imaginário nacional como uma região “mais brasileira” e identificada às tradições do povo.

Para alguns críticos modernos, é notória a dificuldade em situar Franklin Távora numa tendência definida de criação literária, quando se busca uma classificação para apresentá-lo. Sílvio Romero dá a largada com a categoria “naturalismo tradicionalista e campesino”; Afrânio Coutinho incorpora o autor ao “ciclo nordestino” da “ficção regionalista”¹⁹⁹; Lúcia Miguel Pereira arrisca o rótulo de “veleidade realista, com feição regionalista”; Temístocles Linhares classifica a produção de Távora como “sertanismo romântico”²⁰⁰; Alfredo Bosi²⁰¹ trata-a como uma feição reivindicatória de “regionalismo” e Antonio Candido indica o autor como o “fundador da linhagem regionalista de 1930”.

A inclinação das histórias literárias, de um modo geral, é considerar Franklin Távora um precursor do “romance de 30”, quando a prosa literária já experimentou outros tipos de ingredientes e permitiu maiores hibridismos, a ponto da linguagem popular misturar-se tecnicamente ao discurso narrativo. Na tentativa de repensar este pressuposto, procuramos recuperar os parâmetros de produção e pensamento da

¹⁹⁹ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil* (vol. IV, Parte II). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

²⁰⁰ LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728 - 1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

²⁰¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

época, mostrando que o autor de *O Cabeleira* insere-se numa tradição que se constrói por uma trama de projetos literários, identidades nacionais, leitores, interlocutores e, por que não, pela invenção dos discursos críticos e históricos.

BIBLIOGRAFIA

Geral:

ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras/ ALB (Coleção *Histórias de Leitura*); São Paulo: Fapesp, 2003.

_____. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

_____ (org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ABL; São Paulo: Fapesp, 1999.

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-UNICAMP, 2003.

ABREU, Martha. Mello Morais Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

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

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN/ Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

AMARAL, Amadeu. "Os estudos folclóricos no Brasil". In: *Tradições Populares*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*./ tradução, comentários e índices de Eudoro de Souza. São Paulo: Ed. Abril Cultural, Coleção "Os Pensadores", 1973.

_____. *Retórica*./ tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Tese de Doutorado, IEL-UNICAMP, 2006.

AZEVEDO, Sânzio de. *A Academia Francesa do Ceará (1873-1875)*. Fortaleza: Casa de José de Alencar da UFC/Imprensa Universitária, 1971.

_____. “O Conto cearense, de Galeno ao Grupo Clã”. In: *Dez ensaios de literatura cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

_____. “Romantismo e regionalismo no livro de estréia de Juvenal Galeno”. In: *Aspectos da literatura cearense*. Fortaleza: PROED, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*./ equipe de tradução: Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. “Entre a barbárie e a civilização: o lugar do sertão na literatura”. In: *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Almas de lama e de aço: Lampeão e outros cangaceiros (1928)*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

BENEVIDES, Artur Eduardo. *Evolução da poesia e do romance cearenses*. Fortaleza, 1976.

BLAKE, Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BROCA, Brito. *Horas de leitura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. (seleção e org. Alexandre Eulálio). *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CAMPATO Júnior, João Adalberto. *Retórica e Literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Editora Tecci, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antonio. "A Dialética da Malandragem". In: *O Discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. *O Método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

_____. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

_____. "O Folclore: literatura oral e literatura popular". In: *A Literatura no Brasil* (vol. 1). São Paulo: Global, 2003.

_____. "O Folclore na obra de José de Alencar" (1951). In: *Til – Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

_____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo (org.). *Textos que interessam à história do Romantismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1960.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no plural*./ tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1995.

CÉSAR, Guilhermino (sel. e apres.). *Historiadores e críticos do romantismo – 1: a contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII.*/ tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

COLLICHIO, Therezinha Alves Ferreira. *Miranda Azevedo e o darwinismo no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980.

_____. *A Literatura no Brasil* (vol. IV, Parte II). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora/ Publifolha, 2000.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

FOCILLON, Henri. “Arte e cultura populares”. In: *Sociedade e Cultura*. / tradução de Jorge Coli. *Revista Brasileira de História*, Órgão da ANPUH, São Paulo, Editora Marco Zero, v. 8, n. 15, set. 87/fev. 88.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

_____. *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*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979.

_____. *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

_____. *Nós e a Europa germânica*. Rio de Janeiro: Editora Bra-Deutsch, 1987.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica: textos doutrinários*./ tradução Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombini (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 1, 1988.

GUINSBURG, J. *O Romanstismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

_____; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das tradições*/ tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. *João Francisco Lisboa: jornalista e historiador*. São Paulo: Ática, 1977.

LIMA, Israel Souza. *Biobibliografia dos Patronos – Francisco Otaviano de Almeida Rosa e Franklin Távora*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728 - 1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

MACHADO, Ubiratan. *A Vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MARINHO, Maria de Fátima. “Cap. 1 – História e ficção ou ficção da História”. In: *O Romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras Editores, 1999.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

_____. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 1997.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira* (vol. IV). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977-8.

MATOS, Cláudia Neiva de. *A Poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

MAUÉS, Fernando. *Tradição, traição e tradução no Romancero de Almeida Garrett: o caso de "Rosalinda"*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 2001.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império: 1871-1889*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MELLO, José Antonio Gonsalves de (org.). *O Diário de Pernambuco e a história social do Nordeste (1840-1889)*, vol. II. Recife: Edição Comemorativa do Sesquicentenário do Diário de Pernambuco, 1975.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluizio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris - Brasil; Brasília: INL, 1988.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os Lazaristas*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, 2006.

MONTENEGRO, Abelardo F. *O Romance cearense*. Fortaleza: Editora A. Batista Fontenele (Tip. Royal), 1953.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra/ tradução de Enid Abreu Dobránszky*. Campinas: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Românticos e folcloristas* (Cultura Popular). São Paulo: Editora Olho d' Água.

PAIM, Antonio. *A Escola do Recife*. Londrina: Editora UEL, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: Olympio, 1957.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvania. *Comissão das Borboletas: a ciência do Império entre o Ceará e a Corte (1856-1867)*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003.

PUNTONI, Pedro. “O sr. Varnhagen e o patriotismo caboclo: o indígena e o indianismo perante a historiografia brasileira”. In: *Brasil: Formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Editora Hucitec, Editora Unijuí, FAPESP, 2003.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os Cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *História do cangaço*. São Paulo: Global, 1997.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2004.

SIMPSON, Pablo. *Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves*. Campinas: Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2001.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

_____. *O Naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SOUZA, Roberto Acízelo. *O Império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

SUCUPIRA, Newton. *Tobias Barreto e a filosofia alemã*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. “Da sensação de não estar de todo”. In: *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOMPSON, E. P. “Folclore, antropologia e história social”. In: *As Peculiaridades dos ingleses e outros artigos / organizadores: Antonio Luigi Negro e Sergio Silva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

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

VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*./ tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O Berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral* / tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

De Franklin Távora:

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973. 1ª edição: Rio de Janeiro, 1876.

_____. *Cartas a Cincinato: estudos críticos de Semprônio sobre o Gaúcho e a Iracema*, obras de Sênio (J. de Alencar), 2.ª edição, com extratos de cartas de Cincinato e notas do autor. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872.

_____. “Carta crítica”. In: ALMEIDA, Joaquim Angélico Bessoni de. *Neste caso eu me caso ou Os Estudantes do Recife* [teatro]. Recife: Typographia Universal, 1862.

Cartas de Franklin Távora a José Veríssimo. Arquivo da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1881-1887.

Correspondência entre Franklin Távora e Franklin Dória. Arquivo do IHGB, Coleção Instituto Histórico, Rio de Janeiro, 1879-1888.

_____. *Um Casamento no arrabalde: história do tempo em estilo de casa*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1903. (Literatura do Norte: quarto livro, 3.ª edição). 1ª edição: Recife, 1869.

_____. *Um casamento no arrabalde: história do tempo em estilo de casa*./ atualização de texto, notas e introdução por Cláudio Aguiar. Rio de Janeiro: Calibán, 1999.

_____. “Escriptores do Norte do Brasil”. *A Semana*, Rio de Janeiro, 1887.

_____. “Folhetim – Os Índios do Jaguaribe”. *Diário de Pernambuco*, Recife, março-junho de 1863.

- ____. *Os Índios do Jaguaribe*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1870.
- ____. *Os Índios do Jaguaribe*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1984.
- ____. “Lendas e tradições populares do norte”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, janeiro-junho de 1877.
- ____. *Lourenço* (folhetim). *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1881.
- ____. *Lourenço*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. 1ª edição: Rio de Janeiro, 1881.
- ____. *O Matuto: crônica pernambucana*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1902. 1ª edição: Rio de Janeiro, 1878.
- ____. *O Sacrifício* (folhetim). *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1879.
- ____. *O Sacrifício*. São Paulo: Clube do Livro, 1969. 1ª edição.
- ____. “Sonhos de Ouro”. *A Verdade*, Recife, 1872.
- ____. *Teatro de Franklin Távora*/ edição preparada por Cláudio Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ____. “Litteratura – A Trindade Maldita”. *Diário de Pernambuco*, Recife, n. 75 a 148, abril-junho de 1862.

De textos literários (séculos XVIII, XIX e XX):

- ALENCAR. José de. “Benção paterna”. In: *Sonhos d’ouro*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- ____. *O Gaúcho*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.
- ____. *O Guarani*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- ____. *Guerra dos mascates*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.
- ____. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

____. *Til*. São Paulo: Editora Egéria, 1981.

____. *O Tronco do ipê*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

____. *O Sertanejo: romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

ALMEIDA, Joaquim Angélico Bessoni de. *Neste caso eu me caso ou Os Estudantes do Recife* [teatro]. Recife: Typographia Universal, 1862.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

AZEVEDO, Aluizio. *O Mulato*. São Paulo: Martins Editora, 1969.

CARVALHO, José. *Perfis sertanejos: costumes do Ceará* (1897). Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

COOPER, Fenimore. *O Último dos Mohicanos* (1826)./ tradução de Ana Maria Coelho de Souza. In: *3 romances de índios*. São Paulo/ Lisboa: Editorial Verbo, 1977.

GALENO, Juvenal. *Cenas populares* (1871). Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1969.

____. *Lendas e canções populares* (1865). Fortaleza: Casa de Juvenal Galeno, 1978.

RICHARDSON, Samuel. *Pamella Andrews, ou Virtude recompensada* (1740)./ tradução de D. Felix Moreno de Monroy. Lisboa: Officina de Joaquim Thomas de Aquino Bulhoens, 1799.

SAINT-PIERRE, Jacques-Henri Bernardin de. *Paulo e Virgínia* (1788)./ tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ícone, 1986.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

SOUZA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TAUNAY, Alfredo d' Escragno. *Inocência*. São Paulo: Ática, 1981.

De textos teóricos e historiográficos (séculos XVIII e XIX):

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial (1500-1800)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, Coleção “Grandes nomes do pensamento brasileiro”, 2000.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

_____. “O Nosso cancionero”. In: *Obra completa*, vol. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária/ seleção e apresentação de Alfredo Bosi*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

_____. *Luizinha / Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

_____. *Obra crítica de Araripe Júnior (vol. I)/ organizada por Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Casa de Rui Barbosa, 1958.

ASSIS, Machado de. *Obras completas – Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997.

BEVILÁQUA, Clóvis. *História da Faculdade de Direito do Recife*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.

_____. *Philosophia positiva no Brazil*. Recife: Typographia Industrial, 1883.

_____. “O Romancista”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, n. 9, vol. V, 1912.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português (vol. 1)*. Lisboa: Vega, 1982.

CABRAL, Alfredo do Vale. *Achegas ao estudo do folclore brasileiro / organização, introdução e notas de José Calasans Brandão da Silva*. Rio de Janeiro: MEC-DAC-FUNARTE - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Fortaleza: EUFC, 1999.

CAMPINA, Júlio. *Subsídio ao folclore brasileiro*. Maceió: Museu Théo Brandão – UFAL, 1977. (Edição fac-similada, em convênio com o Departamento de Assuntos Culturais – MEC).

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva*. In: *Comte./ consultoria de José Arthur Giannotti*. São Paulo: Nova Cultural, Coleção “Os Pensadores”, 2005.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2004.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *O Carapuço, 1832-1842* / prefácio de Leonardo Dantas Silva; estudo introdutório de Luiz do Nascimento. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.

GARRETT, Almeida. *Da Poesia Popular em Portugal* (1846). In: *Revista Universal Lisbonense*, Tomo V (1845-46), Tomo VI (1846-47), Lisboa, Imprensa da Gazeta dos Tribunaes.

_____. *Romanceiro I/ Obras Completas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

HONORATO, Cônego Manoel da Costa. *Compendio de Rethorica e Poetica*. Rio de Janeiro: Typographia Cosmopolita, 1879, 4ª edição aumentada.

MAGALHÃES, Celso de. *A Poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação (Biblioteca Nacional; Coleção Rodolfo Garcia), 1973.

MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. São Paulo: EDUSP, 1975.

MICHELET, Jules. *O Povo.* / prefácio e notas: Paul Viallaneix (tradução de Antonio de Padua Danesi); tradução da obra: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MORAIS Filho, Melo. *Curso de litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1902.

_____. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979.

NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folclore brasileiro: poesia popular – contos e lendas – fábulas e mitos – poesia, música, danças e crenças dos índios*. Prefácio do Príncipe Roland Bonaparte / tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1992.

RODRIGUES, Barboza. “Lendas, crenças e superstições”. *Revista Brasileira*, tomos IX e X, julho a setembro de 1881.

_____. *Poranduba amazonense*. Copiado dos Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro, volume XIV, em 1935.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1935.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes/Governo do Estado de Sergipe, 1977.

_____. *Ethnographia brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia., 1888.

_____. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil* (vol. 1). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *Folclore brasileiro: contos populares do Brasil* (vols. 2 e 3). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *História da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

_____. *História da literatura brasileira*./ organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1949, 4ª ed.

ROMÉRO, Sylvio. *O naturalismo em litteratura*. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1882.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social: ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Rousseau* (vol. I)./ consultoria de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, Coleção “Os Pensadores”, 1997.

SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: elucidário etimológico crítico – das palavras e frases que, originárias do Brasil, ou aqui populares, se não encontram nos dicionários da língua portuguesa, ou neles vem com forma ou significação diferente (1875-1888) / coligido, revisto e completado por seu filho Dr. Julião Rangel de Macedo Soares*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1954.

TAINÉ, Hyppolyte. *Da natureza e produção da obra de arte*./ tradução de Paulo Braga. Lisboa: Editorial Inquérito, Gráfica Lisbonense, 1940.

_____. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Librairie de L. Hachette et C^{ie} Boulevard Saint-Germain, 1866. Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201422b/f1.table>.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1905.

_____. *História da Literatura Brasileira* (1916). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, 3ªed.

_____. “A Religião dos tupi-guaranis”. *Revista Brasileira*, tomos IX e X, julho a setembro de 1881.

ZOLA, Emile. *O Romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Periódicos oitocentistas consultados:

A Consciência Livre (Recife, 1869)
O Conservador (Recife, 1867)
Diário de Pernambuco (1861-1864)
Diário do Rio de Janeiro (1871)
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro, 1883)
Ilustração Brasileira (Rio de Janeiro, 1876-1878)
Jornal Cearense (1871)
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro, 1880)
Jornal das Famílias (Rio de Janeiro, 1863-64; 1871)
Jornal do Recife (1866)
O Outeiro Dramático (Recife, 1870-1871)
A Semana (Rio de Janeiro, 1887)
Revista da Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro)
Revista Brasileira (Rio de Janeiro, 1879-1881)
Revista Ilustrada (Rio de Janeiro, 1876-1877)
Revista Popular (Rio de Janeiro, 1860)
Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geographico e Ethnographico do Brasil (Rio de Janeiro, 1881-1887)
A Verdade (Recife, 1872)

Locais de pesquisa:

Arquivo da Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro)
Arquivo Edgard Leuenroth – AEL (Unicamp, Campinas)
Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Recife)
Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife
Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB (Usp, São Paulo)
Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo)
Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)
Biblioteca Pública de Pernambuco
Fundação Joaquim Nabuco (Recife)
Gabinete Português de Leitura (Recife e Rio de Janeiro)
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro)

Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano