



## UMA HISTÓRIA PERNAMBUCANA: UMA ANÁLISE DO PREFÁCIO E DO PRIMEIRO CAPÍTULO D'O CABELEIRA

Mateus de Novaes Maia\* <sup>1</sup>

\*Universidade Federal Fluminense (UFF)

e-mail: mateusnovaes@id.uff.br

**Resumo:** Este artigo analisa o prefácio e o primeiro capítulo do romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, como forma de apreender a concepção e a execução do projeto político-literário do autor, a “Literatura do Norte”, centrado na valorização do arcabouço histórico e cultural das províncias setentrionais do Brasil. Enquanto a carta-prefácio do livro é crucial para entender o contexto histórico ao qual a literatura de Távora responde, o capítulo 1 d’*O Cabeleira* dispõe diversos dos elementos que fundamentam as reflexões do autor sobre a formação histórica pernambucana e sua relação com as questões sociais em voga no Brasil em fins do século XIX. A análise conjunta desses textos oferece um panorama amplo dos temas desenvolvidos ao longo desse e dos demais romances históricos de Franklin Távora reunidos sob o epíteto de “Literatura do Norte”, bem como dos processos de reconstituição histórica, recursos retóricos e posicionamentos ideológicos assumidos pelo autor na composição de suas narrativas. Nesse sentido, o prefácio e o primeiro capítulo de *O Cabeleira* não configuram apenas uma introdução à narrativa, mas são elementos fundamentais para compreender o esforço de Távora em reconfigurar a apreensão literária das províncias do norte do Brasil e promover uma literatura crítica e representativa de sua região, calcada nas discussões correntes sobre o fazer histórico em sua época.

**Palavras-chave:** Literatura do Norte. Franklin Távora. Paratexto. Regionalismo. Romance Histórico. Literatura Brasileira.

### A Pernambucan story: analysis of the preface and the first chapter of *O Cabeleira*

**Abstract:** This article analyzes the preface and the first chapter of the novel *O Cabeleira* (1876) by Franklin Távora as a means of understanding the conception and execution of the author’s political-literary project, the “Literature of the North,” which is centered on the valorization of the historical and cultural background of the northern provinces of Brazil. While the preface letter of the book is crucial for understanding the historical context to which Távora’s literature responds, chapter 1 of

<sup>1</sup> Possui licenciatura em Geografia (2019) e mestrado em Literatura Brasileira (2022) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente cursa doutorado em Literatura Comparada na mesma instituição. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1337285475052824>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0244-9755>.



*O Cabeleira* presents several elements that underpin the author's reflections on Pernambuco's historical formation and its relation to the social issues prevailing in Brazil at the end of the 19th century. The joint analysis of these texts provides a broad overview of the themes developed throughout this and other historical novels by Franklin Távora, grouped under the epithet of "Literature of the North," as well as the processes of historical reconstruction, rhetorical resources, and ideological stances assumed by the author in composing these narratives. In this sense, the preface and the first chapter of *O Cabeleira* are not merely an introduction to the narrative, but fundamental elements for understanding Távora's effort to reconfigure the literary perception of the northern provinces of Brazil and to promote a literature that is both critical and representative of his region, based on the ongoing discussions about historical practice in his time.

**Keywords:** Northern Literature. Franklin Távora. Paratext. Regionalism. Historical Novel. Brazilian Literature.

## Introdução

Gloria ao orador sublime!  
 O seu renome é já certo!  
 E ha de ter, por seu trabalho,  
 Sobre um tronco de carvalho,  
 Uma estatua no deserto! [sic]  
 (E. Califourchon)

O romance *O Cabeleira* (1876) foi o mais célebre dos que saíram da pena de Távora, inaugurando o ciclo de sua produção que ele denominou como sendo da "Literatura do Norte", na qual se incluíam *O Matuto* (1878), *Lourenço* (1881), *O Sacrifício* (1881) e, retroativamente, *Um Casamento no Arrabalde* (1869). Este último foi escrito ainda quando o autor residia no Recife, mas foi reeditado posteriormente no Rio de Janeiro à ocasião da difusão do projeto político-literário do autor, tratamento que ele previa estender às demais obras de sua juventude.

Foi justamente com o intuito de encetar sua carreira nas letras que Franklin Távora se mudou com a família para o Rio de Janeiro em 1874, em um movimento condizente com seu posicionamento de que a atenção da corte estava voltada antes para si mesma do que para o resto do país. De fato, *O Cabeleira* e as obras subsequentes que Távora editou no Rio de Janeiro, incluídas novas tiragens de escritos já publicados em Pernambuco como o supracitado *Um Casamento no Arrabalde*, alcançaram um sucesso que o autor até então desconhecia.

A carta-prefácio d'*O Cabeleira* endereça diretamente essa questão da desigualdade no cenário literário nacional, ampliando a discussão para a esfera da diferenciação da própria formação sócio-histórica entre as porções setentrional e austral do Brasil, de forma que este



preâmbulo se apresenta como uma verdadeira carta-manifesto de seu projeto político-literário da Literatura do Norte. Na mesma medida, o prefácio do livro não deixa de guardar uma relação estreita com os temas a serem explorados nele, configurando-se como uma ferramenta de análise preciosa para a investigação das categorias mobilizadas ao longo da narrativa e apresentando pontos de contato relevantes entre o contexto no qual o livro foi escrito, seu conteúdo e a trajetória do autor.

O primeiro capítulo da narrativa, por sua vez, encapsula o microcosmo mobilizado por Távora na condução de todo o romance, pondo em cena as categorias trabalhadas no prefácio e antecipando exemplarmente a forma como são tratadas nos capítulos subsequentes. Sua análise em par do prefácio oferece não só um vislumbre elucidativo da proposta e execução do projeto político-literário de Távora, mas das tensões da época que imiscuíam o cenário literário e político.

### Da Literatura e do Norte

Gerard Genette (2009, p. 199), em seu esforço por enumerar as funções do prefácio, apresenta a função de “definição genérica” como um recurso analítico a partir do qual se pode analisar o prefácio d’*O Cabeleira*. Essa função, que pode ser entendida como uma extensão da “declaração de intenção”, se configura como um esforço “[...] rumo a uma caracterização mais institucional, ou mais preocupada com o campo, temático ou formal, no qual se inscreve a obra singular”, aparecendo sobretudo “[...] nas épocas de ‘transição’, [...] onde se procura definir esses desvios em relação a uma norma anterior ainda sentida como tal”.

Notavelmente, Genette (2009, p. 202) afirma que “[o] prefácio-manifesto pode, enfim, militar a favor de uma causa mais ampla do que a de um gênero literário”. Esta definição parece corresponder à função divisada por Távora para esse prefácio, uma vez que, mais do que apresentar a linha de força do projeto tavoreano, o texto que antecede *O Cabeleira* delinea toda uma cosmovisão que se realiza ao longo das páginas do romance, posicionando-se em relação a causas que extrapolam em muito a definição de uma escola literária.

Távora endereça essa carta que prefacia o livro a um amigo pernambucano anônimo que reside em Genebra. A partir da situação comum de ambos estarem distantes da terra



natal, ele estabelece paralelos e introduz discussões sobre o espaço e as subjetividades a ele associadas, temas que nortearão seu argumento ao longo da carta — e também do romance. Ele dá início à carta descrevendo as transformações atmosféricas que se desfraldam diante de sua janela em sua nova morada, no bairro de Botafogo, e nota que, passada a tempestade, “[...] o céu mostra-se mais puro e bello, o mar mais azul, as arvores mais verdes; a viração tem mais doçura, as flôres mais deliciosos aromas” [sic] (Távora, 1876, p. 5), afirmando em seguida que:

[...] Essa natureza brilhante e movel estava a cada instante convidando o meu desanimo a romper o silencio a que vivo recolhido desde que cheguei do extremo-norte do imperio. Depois de cêrca de dous annos de hesitações, dispuz-me enfim a escrever estas pallidas linhas — notas dissonantes de uma musa solitaria, que no retiro, onde se refugiou com os desenganos da vida, não póde esquecer-se da patria, anjo das suas esperanças e das suas tristezas” [sic] (Távora, 1876, p. 6).

Nesse pequeno excerto, entrevê-se a estreita relação que Távora estabelece entre si mesmo e seu fazer literário com a natureza que o cerca e a dor da distância da terra natal que lhe oprime. Para além do símile que ele estabelece entre as convulsões do clima carioca e as dificuldades que marcaram sua aclimatação à vida na corte, é notável que o retiro que o aflige, e que para si equivale ao do amigo estabelecido na Europa, não vai para além das fronteiras imperiais, estando a pátria da qual ele se sente alheio no Rio de Janeiro circunscrita a uma porção mesma do território nacional.

Essas conclusões são reafirmadas nas linhas seguintes, em que o autor afirma ser chegada a hora de cumprir a promessa feita ao amigo a quem a carta era endereçada e iniciar a empreitada novelística a que ele se propunha “[...] conforme o permittirem as minhas forças diminuidas pelo meu afastamento das cousas litterarias de nossa terra” [sic] (Távora, 1876, p. 6). O livro que daí resulta, primeiro de uma série do que ele propõe serem “composições literárias, para não dizer estudos históricos” (Távora, 1876, p. 6), deriva especificamente da história pernambucana, mas seu intuito é que os demais “estudos” que se seguirão a este:

[...] não se limitarão sómente aos typos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa provincia, onde tiveste o berço. Pará e Amazonas, que não me são de todo desconhecidas; Ceará, torrão do meu nascimento; todo o norte emfim, si Deus me ajudar, virá a figurar nestes escriptos, que não se destinam a alcançar outro fim senão mostrar aos que não a conhecem, ou por falso juizo a desprezam, a rica mina das



tradições e chronicas das nossas provincias septentrionaes [sic] (Távora, 1876, p. 6-7).

Assim, estabelece-se desde já que a pátria que Távora canta e da qual sente saudades não se limita a Pernambuco, mas inclui também as demais províncias do norte do Império. Esse posicionamento do autor é coerente com a defesa que ele desenvolve mais adiante sobre as diferenças fundamentais que separariam o Sul e Norte do Brasil, das quais ele deriva sua formulação de uma literatura do norte.

Em seu intuito de fazer conhecidas à corte as idiossincrasias do norte do país, Távora se põe a traçar um breve panorama do que ele julga serem algumas de suas paisagens mais marcantes. Para tal, ele principia por descrever o encanto do Recife, capital pernambucana e então centro dinamizador da identidade nortista a que ele subscreve:

[Genebra] não póde ter a beleza dessa elegante e risonha cidade, que surge d'entre mangues verdejantes, aguas limpidas, pontes soberbas, e se estende por sobre vasta planície, obrigando os matos a se afastarem de dia em dia ao occidente para ter espaço onde alongue de improviso suas novas ruas, suas estradas, seus trilhos, testemunhos de sua prosperidade material, comercial e agricola; onde funde novas escolas e erija novos templos, testemunhos de sua civilização e grandeza moral [sic] (Távora, 1876, p. 7).

O caráter do elogio que Távora faz à cidade é indicativo da perspectiva que ele adota em relação ao processo de expansão da fronteira do capital posto em prática através do acúmulo material em fins do século XIX no Brasil, assumindo uma ótica utilitarista do meio ambiente. Essa concepção é pautada na ideia de que a imposição de uma lógica modernizante a esses espaços de fronteira equivaleria a um “progresso” na direção de um ideal civilizatório ocidental unívoco.

Dessa forma, a subjugação dos espaços ainda não submetidos a essa lógica é celebrada com a expansão da malha urbana recifense e o conseqüente avanço da fronteira continente adentro, paulatinamente apropriando espaços antes tidos como sertões alheios à ordem civilizada. Essa visão se repete quando, logo em seguida, o autor diz ter visto o Pará e nele antevisto “as incalculáveis riquezas ora occultas no regaço de um futuro que, si não annunciou ainda a época precisa de sua realização, não se demorará muito, segundo se infere do que apresenta, em traduzir-se na mais brilhante realidade” (Távora, 1876, p. 7).

Mais adiante ele dedica longas passagens à descrição das maravilhas naturais do Amazonas e da grandiosidade da floresta que o recobre, valendo-se da estética do sublime,



especificamente como apresentada por Victor Hugo (1827), que o autor muito admirava, para narrar a experiência de vivenciá-la. Ele começa da seguinte forma:

Não ha prodigio que se possa comparar com aquelle no descoberto. [...] o homem crêa a grandeza ideal, a grandeza physica porém só Deus a concebe e executa. [...] Entrando alli, pareceu-me entrar em um templo fantástico e sem proporções. E' natural o phenomeno: sempre que nos achamos diante das obras primas da criação, secreto instincto nos adverte que estamos na presença de Deus. A admiração tem então a solemnidade de um recolhimento e de uma homenagem. As impressões passam dos sentidos ao fundo da alma onde vão repetir-se com maior intensidade. Todas as nossas faculdades — a intelligencia, a imaginação, a propria vontade, deixam-se dominar de uma como volúpia que não é sensual, mas deleitosa, e grande como é talvez o extase. Ainda quando tenhamos o espirito cansado dos erros e injustiças dos homens, nós o sentiremos levantar-se immediatamente cheio de vida diante da representação enorme, como si elle se achasse em sua integridade virginal. E' o effeito do assombro que percorre, como fluido, o nosso organismo, despertando em nós abruptas sensações que nunca experimentámos, e que são para nós verdadeiros phenomenos do mundo physiologico [sic] (Távora, 1876, p. 7).

Nessa passagem, que ainda se alonga por mais páginas a fio, é palpável a reverência que o autor dispensa a esse quadro da natureza, alçando-o não poucas vezes à esfera do divino e sublinhando o quão deslocada a humanidade estaria no seio de sua enormidade. Seguindo-se a esse introito, porém, ele emenda uma consideração que oferece um contraste marcante com a imagem que ele acaba de apresentar:

— Que não seria deste mundo — pensei eu, descendo das eminências da contemplação ás planiceis do positivismo, — si nestas margens se sentassem cidades; si a agricultura liberalizasse nestas planicies os seus thesouros; si as fabricas enchessem os ares com seu fumo, e nelles repercutisse o ruido das suas machinas? [sic] (Távora, 1876, p. 11).

Essa fala de Távora aparenta um suposto alinhamento com uma concepção predatória da relação do homem com a natureza, indo diretamente de encontro à fruição e ao arrebatamento que o contato com a natureza oferece sob o ponto de vista do sublime huguiano expresso anteriormente. Ela remete antes ao que Horacio Machado Araújo (2011, p. 454) identifica como uma perspectiva extrativista, que assume os territórios coloniais como sendo “meros espaços de saque e espólio para o provisionamento [das metrópoles imperiais].

Enquanto esse discurso é fundado a partir de uma lógica colonial, ele se reproduz e se atualiza historicamente na relação estabelecida entre as economias industrializadas e os polos exportadores de *commodities*, remetendo diretamente ao “des(em)cobrimto do



extrativismo como dispositivo colonial do geometabolismo do capital” (Aráoz, 2011, p. 454). Desse modo, reafirma-se o quanto a natureza americana, antes assumida como substrato lírico, aqui se constitui como “matéria-prima da acumulação capitalista global; prove[ndo] as bases materiais e simbólicas da produção capitalista da Natureza e da configuração da Natureza como objeto colonial do capital” (Aráoz, 2011, p. 454-455).

A convicção de Távora no caráter iminentemente positivo do triunfo do “progresso civilizatório” sobre os “desertos”, aqui expresso na conquista do espaço natural pela técnica, também se estendia à sujeição destes a uma lógica modernizante totalizadora.

Anos antes de escrever *O Cabeleira*, à ocasião de sua eleição como deputado em Pernambuco, ele atuou pela reorganização da instrução pública na província, prevendo “a implementação de princípios reguladores e modernos baseados na liberdade do ensino” (Aguiar, 1997, p. 190), a partir de um modelo proposto por Victor Hugo para o sistema de ensino francês.

Sua defesa desses princípios de baseava na ideia de que toda a província deveria se submeter às mesmas diretrizes escolares, em um esforço pela democratização do ensino que trazia em seu seio o pressuposto de que havia um modelo ideal e unívoco a que todas as diferentes realidades de Pernambuco deveriam aspirar – e que, em sua aplicação na França de Hugo, constituiu-se como uma das principais ferramentas de apagamento da diversidade cultural regional do país. O excerto abaixo, parte de uma transcrição de um debate na Assembleia Provincial de Pernambuco, ilustra bem esse caráter universalizante da proposta:

*O Sr. Franklin Távora* – [...] peço a liberdade do ensino desde as mais elevadas até as mais humildes regiões; peço a liberdade do ensino desde a capital da Província até ao arrabalde; desde o arrabalde até à vila remota; desde a vila remota até à povoação solitária, perdida nos seios dos matos; desde a povoação até... o deserto.

*O Sr. Lopes Machado* – Mesmo no deserto?

*O Sr. Franklin Távora* – Sim. Mesmo no deserto. Não sabe vossa excelência que os desertos obedecem a uma tendência natural e providencial de povoarem-se? Mesmo ali, se instalada uma escola, mais o deserto se povoará. [...]

*O Sr. Ermínio Coutinho* – Os desertos povoados deixarão de ser desertos...

(Távora *apud* Aguiar, 1997, p. 191-192).

Nesta fala de Távora aparece bem delineado o quanto ele concebia o ensino e sua democratização como um meio a partir do qual se poderia propagar um esforço civilizatório, em um movimento que viria a se repetir no romance objeto da presente



pesquisa. Este trecho em específico da eloquente defesa que o autor fez da liberdade do ensino lhe rendeu uma série de provocações na imprensa pernambucana, em especial a sarcástica composição em versos que abre o presente artigo:

Inspira-me, ó grande genio,  
 Desconhecido á canalha,  
 Que móras lá no deserto,  
 Abrigado e bem coberto  
 Por uma caza de palha<sup>2</sup>!  
 [...]  
 Bonito! orador, bonito!  
 Tiveste uma grande idea,  
 Mostraste ser muito esperto.  
 Haja escolas no deserto,  
 Já que as tem até a aldea.  
 Que progresso para o mundo!  
 Vão as feras para o estudo,  
 Instruir-se na escriptura,  
 Vão aprender a leitura  
 Oh! vão aprender de tudo  
 [...]  
 Gloria ao orador sublime!  
 O seu renome é já certo!  
 E ha de ter, por seu trabalho,  
 Sobre um tronco de carvalho,  
 Uma estatua no deserto! [sic]  
 (Califourchon, 1868, p. 1-2).

Se a sua defesa enfática da universalização do ensino foi ridicularizada por seus adversários políticos quando posta em plenário, o mesmo não ocorreu quando o autor resolveu tematizá-la no curso de sua carreira de romancista, visto que foi justamente em sua obra mais perene, *O Cabeleira*, que esse assunto teve maior desenvolvimento. Em contrapartida, a imagem de uma estátua no deserto como homenagem dúbia a Távora acabaria por corresponder tanto à eleição que o autor faria pelos temas “rústicos” na elaboração de suas obras, alçando a representação da sociabilidade tradicional do interior nortista e uma visibilidade que ela não tinha até então, quanto à falta de reconhecimento por parte da crítica literária radicada na corte que o autor experienciou em vida.

O argumento central d’*O Cabeleira* é prenhe da mesma concepção positiva acerca do exercício de uma lógica modernizante sobre espaços considerados “bárbaros” que permeia a fala destacada do debate na Assembleia Provincial de Pernambuco. A tensão entre suas

<sup>2</sup> *A Casa de Palha* (1866) teria sido um dos primeiros romances de Távora, o primeiro que teria tomado expressamente como tema a representação da sociabilidade tradicional do interior do Norte.



convicções liberais e suas influências românticas é muito característica da escrita de Távora, e seus desdobramentos na produção do autor vão além do romance em tela (Maia; Santos, 2023).

Sendo assim, a centralidade que o autor confere à transformação do espaço tanto pela técnica quanto pela reprodução de práticas sociais “modernas” se faz presente desde o prefácio. Dando continuidade ao seu descenso “das eminências da contemplação às planícies do positivismo”, Távora emenda:

O estado natural, espancado pelas correntes da imigração espontânea que lhe viessem disputar os domínios improductivos para os converter em magníficos emporios, ter-se-hia ido refugiar nos sertões remotos d’onde em breve seria novamente desalojado. Uma face nova teria vindo succeder ao brilhante e magestoso 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 immensidade onde vemos unicamente aguas, ilhas, planícies, seringaes sem fim. [sic] (Távora, 1876, p. 11).

É dessa forma que ele encerra sua incursão especulativa, perguntando-se por fim: “Mas por onde ando eu, meu amigo? Em que alturas vou divagando nas azas da phantasia? [sic]” (Távora, 1876, p. 11), ao que se encaminha, enfim, à discussão a que se propunha desde o início. “Venhamos” ele diz, “ao assumpto desta carta [sic]” (Távora, 1876, p. 11).

A partir daqui, então, é que o prefácio passa a realizar sua função de “definição genérica” tal como definida por Genette. Após toda essa contextualização preliminar, já na décima segunda página, Távora brinda o leitor com sua célebre máxima sobre a espacialização do fazer literário no Brasil, escrevendo que “[a]s lettras têm, como a politica, um certo character geographico; mais no norte, porém, do que no sul abundam os elementos para a formação de uma litteratura propriamente brazileira, filha da terra” [sic] (Távora, 1876, p. 12).

Essa é, se não a culminação, a elaboração mais bem acabada até então da questão central na qual se funda a escrita de Távora. Logo em seguida, ele elabora:

A razão é obvia: o norte ainda não foi invadido como está sendo o sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as indoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pôde-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuina expressão [sic] (Távora, 1876, p. 12).



A demanda que o perseguia desde a publicação d'*Os índios do Jaguaribe* (1862) e que orientou sua atuação política desde os tempos de bacharel até a sua carreira como editor, articulista e renomado polemista finalmente toma forma aqui como um problema mensurável tanto temporal quanto espacialmente, fruto de processos sócio-históricos que, dentro da lógica interna do autor, acomodavam-se confortavelmente à sua visão de mundo. Mais do que isso, a identificação do que ele considerava a problemática fundacional da literatura – quando não de toda a sociedade – brasileira oferecia para Távora uma forma de enfrentamento tangível que vinha ao encontro daquelas que sempre foram suas aspirações: a pesquisa historiográfica sobre a cultura nortista e a exaltação literária desses traços culturais.

Em estudo sobre a Literatura do Norte de Távora, Eduardo Vieira Martins compara o prefácio d'*O Cabeleira* à “Benção Paterna” de José de Alencar, preâmbulo para o romance *Sonhos d'Ouro* (1872) no qual o autor cearense expõe seu próprio projeto-político literário (Martins, 2008, p. 2-3). Ele também percebe a divisão da literatura nacional entre Norte e Sul como uma reminiscência do pensamento de Madame de Stäel, que divide de igual maneira a literatura europeia entre uma literatura do Sul, “[...] clássica, iluminada pela luz clara do Mediterrâneo e que lançava suas raízes na antiguidade greco-romana”, e uma do Norte, “[...] romântica, marcada pelas brumas da Escócia e da Alemanha, cujas raízes remontavam, não à Antiguidade, mas à Idade Média e ao universo da cavalaria”, divisão derivada de uma concepção da literatura “[...] como uma espécie de organismo vivo, conformado pelo ambiente geográfico e cultural onde floresce, concepção que também se encontra no horizonte de Távora” (Martins, 2008, p. 3).

Seriam sua “natureza magnificente e primorosa”, sua “história tão rica de feitos heroicos” e seus “usos, tradições e poesia popular” (Távora, 1876, p. 12) que caracterizariam a superioridade relativa da Literatura do Norte frente à dita “Literatura do Sul” no que tange à sua expressividade como propriamente brasileira. A despeito disso, a defesa da Literatura do Norte, a qual ele acredita ser antes um edifício a ser construído do que uma obra acabada (Távora, 1876, p. 12), era uma bandeira a ser levantada em função das determinantes históricas que conduziram a matriz literária brasileira a ser irradiada a partir do Sul, levando inclusive à identificação de literatos nortistas, nomeadamente, José de Alencar (Távora, 1876, p. 13), com um fazer literário considerado por Távora como sendo estranho ao próprio Brasil, pois pautado em estrangeirismos.



Daí deriva uma preocupação do autor em sopesar sua crítica em função de possíveis tons veladamente separatistas em suas palavras, tema particularmente sensível face às seguidas insurreições provincianas experienciadas ao longo do período imperial. Ele afirma, em tom conciliatório:

Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e sul são irmãos, mas são dous. Cada um ha de ter uma litteratura sua, porque o genio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e ha de ter, si já não tem sua politica [sic] (Távora, 1876, p. 13-14).

O fato mais notável em relação à elaboração de Távora é o que ele defende ser o que configuraria o “gênio” do Norte, diferenciando-o do Sul. Esse verdadeiro *genius loci* do Norte faria referência à “feição primitiva” que este teria retido, feição essa passível de modificação somente pelo “tempo” e pelo “progresso”, em um processo que já teria ocorrido no Sul e assim custado sua identidade propriamente brasileira.

Esse ato de reivindicar um estigma imposto a si, ressignificando-o enquanto signo fundacional de sua identidade, é um processo descrito por Bourdieu como sendo característico da formulação de identidade regionais (Bourdieu, 1992, p. 125), e antecipa um movimento que seria consagrado pela tradição literária regionalista nas décadas seguintes, não se dando, porém, sem suas próprias contradições internas. Isso porque, ao longo da narrativa, como também já previamente exposto em trechos extensos da própria carta-prefácio e dos discursos do autor nos autos da Questão da Liberdade de Ensino, a defesa de Távora é justamente pela superação dessas condições materiais que caracterizariam o Norte tal qual ele o celebra.

Se o que o autor supunha que se sucederia ao aporte técnico e ideológico do modelo capitalista na região seria uma síntese dialética entre uma expressão ainda tipicamente regional e os louros do “progresso” que ele almejava, a tendência homogeneizante do capital e a história trágica da incorporação e manutenção dessas áreas de fronteira provariam o contrário. No romance, entretanto, esses tensionamentos delineiam situações interessantes a serem apreendidas sob uma perspectiva histórica, o que será evidenciado a seguir.

### Mise-en-scène para uma história pernambucana



Se o prefácio prefigura muitos dos tópicos centrais do romance, o primeiro capítulo d’*O Cabeleira* os expõe exemplarmente, a que se deve o seu exame detido. Nele se dá a contextualização geo-histórica do livro, são introduzidas algumas das principais personagens e, sobretudo, são estabelecidas algumas das dicotomias estruturantes da narrativa, o que leva Cristina Betioli Ribeiro (2008, p. 110) a afirmar que “[o] primeiro capítulo [...] se poderia chamar, retoricamente, de exórdio do romance”.

Logo nas primeiras linhas já salta aos olhos a execução de seu objetivo confesso, a exaltação da história de Pernambuco, a qual “oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fastos dos maiores povos da antiguidade sem desdoural-os [sic]”, ao que complementa não serem “estes os unicos exemplos que despertam nossa attencao sempre que estudamos o passado desta illustre província [sic]”, o “berço tradicional da liberdade brasileira” (Távora, 1876, p. 15), tal como defendido pelo autor.

Entretanto, a história que Távora se dispõe a contar não é a de um dos heróis desse passado ilustre. Nestas páginas, ele narra a história de um daqueles que ele considera serem

[...] vultos infelizes, em quem hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, si certas circunstancias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nacoes e ate da humanidade, nao pudessem desnaturar os homens, tornando-os acoites das gerações coevas e algozes de si mesmos. Entra neste numero o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorancia que em seu tempo agrilhoava os bons instinctos e deixava soltas as paixoes cannibaes [sic] (Távora, 1876, p. 16).

Há, portanto, uma preocupação com o resgate da memória dessa personagem histórica, ainda que controversa, do passado pernambucano. O Cabeleira, nascido José Gomes, foi um fora-da-lei que aterrorizou as províncias atlânticas do Norte brasileiro em meados do século XVIII e notabilizou-se pelos seus feitos de extrema coragem e crueldade.

Entretanto, essa personagem penetra no imaginário popular em função do episódio de sua morte: ao ser capturado e condenado à força, o Cabeleira demonstrou um arrependimento tão sincero que comoveu os espectadores — até então vítimas de sua violência implacável. O povo teria suplicado, em vão, por seu perdão em vida, mas o imortalizou em trovas populares como um homem bom, cuja vida foi arruinada pela influência negativa do pai, líder do bando de cangaceiros do qual fazia parte.



Nesse sentido, é interessante pensar no tratamento que Távora dá à figura do Cabeleira, em sua caracterização tradicional como um homem cuja potência excepcional foi transviada pelas circunstâncias, em paralelo com o seu posicionamento em relação ao Norte e a sua decadência. A despeito de seu valor inerente, ambos teriam sido condenados pela conjuntura na qual foram inseridos, mas seriam redimidos aos olhos da história pela arte — fosse em sua consagração pelos versos da musa popular ou pela pena de Távora.

Em função disso, a reconstituição dos fatos que compõem a narrativa, que se propõe um romance histórico, se alicerça “[n]a tradição oral, [n]os versos dos trovadores e [em] algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição [sic]” (Távora, 1876, p. 16). O historiador que Távora referencia no posfácio do livro é José Bernardo Fernandes Gama, autor dos quatro tomos das *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* (1844-1848), as quais tratam da figura histórica do Cabeleira no último destes, em trecho transcrito no posfácio do romance de Távora (Gama, 1848, p. 360-361; Távora, 1876, p. 306-307).

É interessante que no referencial histórico acionado por Távora, o Cabeleira é identificado como sendo o pai, que compunha um trio com seu filho e Theodosio. O próprio autor, no entanto, rebate essa hipótese baseando-se nos versos das trovas populares a que ele remete ao longo do romance, citando aqueles nos quais Cabeleira é apresentado em companhia de seu pai, e não de seu filho (Távora, 1876, p. 307).

Cristina Ribeiro entende que, assim procedendo, Távora dá mostras de que “[a] faceta folclorista do autor [...] confia na tradição oral como fonte superior ao registro histórico (Ribeiro, 2008, p. 117). O tratamento que Távora dá às fontes da tradição popular, alçando-as ao patamar dos documentos históricos a que também remeteu em sua pesquisa, é característico da verve folclorista que o autor cultivava e que posteriormente resultaria na publicação de sua compilação de *Lendas e Tradições Populares do Norte* na revista *Ilustração Brasileira*, entre janeiro e junho do ano seguinte.

Fazendo-o, o autor assume o caráter pedagógico — diga-se, moralizante — das cantigas centradas no Cabeleira, um bom menino transviado por uma má educação, a fim de derivar paralelos com questões políticas e filosóficas prementes em seus próprios dias, como a influência do meio sobre o homem, a questão da pena de morte, a manutenção estrutural da pobreza e a responsabilização do Estado pela educação da população.



Dessa forma, a história desse homem que era “[...] como [um] Cid, ou Robin-Hood pernambucano” (Távora, 1876, p. 16) tem seu valor atrelado antes à sua imagem como contraexemplo ou pela sua derradeira contrição no fim da vida do que por uma identificação popular de que tenha gozado em função dos atos moralmente ambíguos que o celebrizaram. Nestas primeiras páginas, entretanto, qualquer valor heroico que ele venha a apresentar não transparece, e o que se narra é um audacioso roubo orquestrado e executado pelo Cabeleira, seu pai, e seu parceiro de crimes Theodosio.

A caracterização das personagens se dá primeiramente a partir de uma perspectiva racial, sendo o pai do Cabeleira “[...] um mameluco por nome Joaquim Gomes, sujeito de más entranhas, dado á pratica dos mais hediondos crimes [sic]” (Távora, 1876, p. 17), e Theodosio, “[...] um pardo [...] que primou na astucia e nos inventos para se apossar do que lhe não pertencia [sic]” (Távora, 1876, p. 17). Já a descrição da compleição do Cabeleira muda ao sabor da variação da moralidade de suas ações e do seu estado de espírito, a despeito do fato dele ser reiteradamente referido como sendo um “matuto”.

Enterrados na mata, seu território por excelência em função de sua condição marginalizada em relação à sociedade, os três bandidos arquitetam um assalto à então vila do Recife, partindo na sua direção em seguida. Daí sucede que:

A’ noticia da sua aproximacao a maior parte dos moradores, deixando os povoados, então muito fracos por não terem ainda a densidão que so um seculo depois tornou alguns deles respeitaveis, emigrou para os matos, unico abrigo com que lhes era permitido contar, embora se achassem a poucas leguas do Recife [sic] (Távora, 1876, p. 18).

Essa passagem contém em si o primeiro exemplo de uma marcada clivagem entre os espaços narrativos que se reafirma ao longo da trama. Cabeleira e seus comparsas, emergindo dos matos, ameaçam com a sua aproximação os moradores do povoado que, buscando segurança, embrenham-se naqueles mesmos matos de onde seus algozes vieram.

O que é digno de nota não é o abandono de suas habitações, fato explicado pelo autor como resultante da insegurança decorrente da dispersão populacional característica da época, mas que os moradores dos povoados optem pela fuga em direção à mata a despeito da proximidade que guardavam com a vila do Recife. Os matos eram o único abrigo com que lhes era “permitido” contar, fosse pela vila lhes ser interdita em função de sua condição social ou pela proximidade relativa ainda maior que guardava com suas casas.



O fato é que se sublinha aqui uma maior aproximação dessas populações camponesas, nem propriamente rurais e nem efetivamente urbanas, com a natureza indomada em detrimento da urbe. À dualidade estruturante da narrativa, que é expressa pelo binômio civilização x barbárie em suas mais variadas materializações e acepções, impõe-se uma gradação em nível espacial.

Márcia Naxara (2004) chama a atenção para a variedade de sentidos comportada na ideia de campo/natureza/interior/sertão. Segundo a autora:

Há o campo ocupado pelo homem [...], onde este imprimiu seu trabalho, modificando a natureza; há o intermediário sertão, lugar que não é propriamente um lugar, é móvel, na fronteira entre o civilizado e o não-civilizado; há imensos domínios que são só a natureza, virgem, tropical, intocada pelo homem (Naxara, 2004, p. 33).

Estas categorias, a despeito de não serem necessariamente universais como representação das nuances dessa dualidade, servem para orientar um olhar dedicado a perceber as minúcias de sua representação espacial. Dessa forma, as divisões espaciais, ou *topoi* que se impõem à análise do romance em questão parecem ser a princípio a cidade, enquanto manifestação da civilização, do que é associado ao litoral e à ordem; as matas, o domínio da natureza indomada, o sertão onde se embrenham os elementos à margem da sociedade; e o campo, das pequenas povoações, da zona da mata pernambucana, caracterizado por uma ordem social difusa e uma natureza domesticada, espaço de contato à margem e na fronteira daqueles outros espaços.

Eduardo Vieira Martins (2008, p. 13) já antecipava em parte essa espacialização aqui proposta ao identificar o Cabeleira como “personagem telúrica” em função de sua associação com o sertão pelo qual transita. Entende-se que essa estreita relação entre o protagonista e o seu meio percebida por Martins é um elemento fundamental da constituição da trama do romance, e elemento indissociável da caracterização das demais personagens que nela transitam.

A este trecho do livro de Távora, tão breve quanto elucidativo, segue outro que também ilustra bem alguns dos demais temas recorrentes ao longo do romance, além de reforçar a divisão espacial da narrativa tal como exemplificada na análise do excerto anterior. Neste momento da ação, os três malfeitores já se encontravam nas imediações da vila do Recife e se preparavam para dar início à sua empreitada:



Sentaram-se no adro da capella de taipa que fôra ahi levantada por Henrique Dias, para recordar aos vindouros que nesse lugar tivera elle o seu posto militar pelas guerras da restauração. Esse posto era d'entre todos o que ficava mais vizinho ao inimigo. Eloquente testemunho da bravura do troço da gente preta a quem a patria reservou distincta menção nas maiores paginas da historia colonial [sic] (Távora, 1876, p. 18-19).

A referida capela, que consta ter constituído a estrutura original da Capela de Nossa Senhora de Assunção, cognominada Igreja de Nossa Senhora das Fronteiras e tombada como patrimônio cultural brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), encerra em si uma série de significações interessantes. Henrique Dias foi um célebre militar negro a quem foram conferidos títulos de fidalguia em função de seu protagonismo na Restauração Pernambucana, tendo a capela que ergueu nos limites de suas terras sido continuamente mantida e frequentada por comunidades negras do entorno do Recife e pelas tropas do Regimento de Henrique Dias que, a exemplo dos demais batalhões militares formados por soldados negros até a Independência do Brasil, eram simplesmente referidos como “Henriques”<sup>3</sup>.

Este breve tangenciar histórico, um dentre muitos que abundam ao longo do livro em extensões por vezes muito maiores, é um recurso que o autor emprega tanto para situar geográfica e historicamente o leitor familiarizado com o passado pernambucano quanto para publicizá-lo ao leitor que o desconheça. Para além disso, essas frequentes incursões históricas empreendidas pelo autor frequentemente põem em relevo paralelos entre o passado colonial, particularmente do tempo do domínio holandês e da conseqüente insurreição pernambucana, com o tempo em que se passa a narrativa, no século XVII, e a própria época do autor, cem anos depois dos eventos narrados n’*O Cabeleira*.

Desse fato deriva que a permanência de objetos como a Igreja de Nossa Senhora das Fronteiras na paisagem pernambucana evidencia o caráter transtemporal da trama, caráter este intrínseco à própria paisagem, que é para Milton Santos (2006, p. 67) “um conjunto de objetos reais-concretos” que junta “objetos passados e presentes, uma construção transversal”. Desse modo, a paisagem corresponderia às formas concretas do mundo

<sup>3</sup> Sobre a história da Igreja de Nossa Senhora das Fronteiras e seu fundador Henrique Dias, conferir a página correspondente no site do IPHAN em: <https://www.ipatrimonio.org/recife-igreja-de-nossa-senhora-das-fronteiras/#!/map=38329&loc=-8.0586300000001,-34.8968670000001,17>.



material, e o espaço ao sistema de ações, à função que uma determinada sociedade confere ao sistema de objetos correspondente à paisagem, de tal maneira que:

O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico [sic]. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (Santos, 2006, p. 67).

Assim, no pensamento do autor, “[...] paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe” (Santos, 2006, p. 67). Por isso ele considera que “[o] espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro” (Santos, 2006, p. 67).

Nesse jogo complexo de planos temporais que se inter cruzam no espaço em que o romance se desenvolve, a Igreja de Nossa Senhora das Fronteiras, então capela de taipa, demarca tanto no passado colonial quanto no tempo narrativo o limite da jurisdição de uma ordem oficial, de caráter nacional e militar no passado, urbana/litorânea/civilizacional n’*O Cabeleira*, em ambas encarnando a própria fronteira que leva no nome. Ela corresponde ao que Santos denomina como “rugosidade”, ao que “[...] fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares” (Santos, 2006, p. 92).

Esses objetos compõem uma parte considerável do cenário em que se desenvolve a trama, exemplificando a máxima de Santos de que “[e]m cada lugar, pois, o tempo atual se defronta com o tempo passado, cristalizado em formas”, configurando aquilo que ele considera ser um caráter de “*inércia dinâmica* do espaço” (Santos, 2006, p. 92, grifo do autor). Ainda sobre a igreja, mas para além de sua significação espacial, alguns dos descendentes de Henrique Dias assumem papéis relevantes no desenrolar da trama, fazendo-o de uma maneira que ecoa os fatos heroicos de seu antepassado ao mesmo tempo em que constitui uma crítica à situação social nos tempos de Távora.

Uma vez sentados no adro da significativa capela, Theodosio se separa de Cabeleira e do seu pai para preparar o roubo que planejam, o bando decide se reunir mais tarde sob uma ponte que se erguia sobre o rio Capibaribe, onde se cometerá o crime. Ao entardecer,



pai e filho tomam o rumo do ponto de encontro, e, enquanto passam pelas casas da vila, o autor dubiamente grafa que “Em torno dellas [as casas] o deserto começava a augmentar antes de por-se o sol [sic]” (Távora, 1876, p. 21).

O roubo se realizaria em função de uma grande festa organizada para aquele dia, o primeiro domingo de dezembro de 1873 (dia 4), em que se celebrava a recente expulsão dos jesuítas de Portugal e suas colônias por intermédio do papa Clemente XIV<sup>4</sup>. O evento seria sediado sobre a ponte, conglomerando um grande público e oferecendo aos bandidos a oportunidade de atingir o seu intento.

Essa ponte, à época da história chamada de Ponte do Recife, congrega níveis de significação sobrepostos ainda mais diversos do que a já exaustivamente referida capela. Tal qual esta, o caráter histórico da ponte é ressaltado pelo próprio autor em sua descrição da estrutura:

No lugar onde hoje existe a formosa ponte *Sete-de-setembro* que liga o bairro do Recife ao de Santo-Antonio, via-se nessa epoca uma ponte de madeira, a qual fora mandada construir em 1737 sobre os solidos pilares de pedra e cal da primitiva ponte, obra de Mauricio de Nassau, por Henrique Luiz Vieira Freire de Andrade, um dos governadores que mais honrada e benemerita memoria deixaram de si em Pernambuco. Era uma rica construcção, nada menos do que uma rua suspensa sobre as aguas do rio Capibaribe, que passa ahi reunido ao Beberibe, depois de um curso de oitenta léguas por entre matas, por sobre pedras e ao pé de pittorescas villas, povoações e arrabaldes [sic] (Távora, 1876, p. 22, grifo do autor).

A obra, portanto, remete ao período da ocupação holandesa, sendo originalmente construída com pedra e madeira em 1644; tendo passado por reformas estruturais extensivas em 1683 e 1742 (não 1737, como referido pelo autor no romance); sendo posteriormente substituída em 1865 por uma estrutura de ferro e sendo rebatizada como Ponte 7 de Setembro; e, finalmente, passando por uma reconstrução completa com concreto armado e sendo reinaugurada sob o nome de Ponte Maurício de Nassau, adquirindo sua feição atual, em 1917<sup>5</sup>. A imagem evocada por essa ponte erigida sobre os alicerces deixados pelos holandeses, sobretudo levando-se em conta a posição pioneira de Távora e seus

<sup>4</sup> Expoente da polêmica da Questão Religiosa, Távora não se furtou ao paralelo que os fatos narrados ofereciam à sua própria experiência. Nas notas que encerram o livro, ele afirmou que “Não é de data moderna o sentimento pernambucano em desabono dos padres jesuítas que ainda ultimamente foram mandados sahir de Pernambuco por acto do governo provincial com approvação do governo geral. Já em 1773 a villa se illuminára para solemnizar a extinção dessa companhia. Assim a manifestação de regozijo, com “que a capital de Pernambuco solemnizou em 1873 o centenario da promulgação do breve *Dominus-ac-redemptor*, não foi outra cousa que a repetição do que um século antes havia praticado o Recife [sic]” (Távora, 1876, p. 309-310, grifo do autor).

<sup>5</sup> Sobre a precisão das datas e demais informações sobre a ponte, conferir Gonçalves (1997).



colegas da União do Norte em prol da exaltação do período batavo, é tão poderosa quanto provocante.

Em par com essa centralidade do aspecto histórico da estrutura, Távora lança luz sobre o processo de perda que se efetivou em relação a esse patrimônio da história de Pernambuco. Ele diz:

Destas obras com que dotou Pernambuco o genio desse illustre governador, não resta hoje o menor vestigio. Tudo desapareceu, tudo, até as arcadas hollandezas que ainda alcancei. O monumento das idades é mais depressa destruido pelos homens do que pelo tempo, esse consumidor que, com ser voraz, não deixa de respeitar a obra da virtude (Távora, 1876, p. 23).

É patente o quanto o tema da ufanía do glorioso passado perdido é desenvolvido pelo autor, e o quanto ele se estende a toda a prosperidade da província pernambucana e os demais territórios do Norte. A frase que encerra o excerto acima, entretanto, parece apontar em certa medida para uma reparação dessa decadência pela memória histórica, a qual, se não é capaz de reconstruir o que foi perdido, pode reconstituí-lo e consagrá-lo eternamente aos olhos da posteridade.

No plano narrativo, o fato dessa literal “rua suspensa” se equilibrar sobre o rio Capibaribe, eixo estruturante da então província e hoje estado de Pernambuco e cordão umbilical que liga as praias recifenses ao sertão profundo do interior, cria um contraste explícito entre a dualidade civilização x barbárie que estrutura a trama. O próprio fato de o rio constituir-se como o eixo central – se não a própria espinha dorsal – a partir da qual se delimita e articula o território da então província e hoje estado de Pernambuco traz em si um tensionamento da natureza dessa identidade pernambucana que se apresenta continuamente na medida em que a trajetória do protagonista pela província nunca dista do rio, como não poderia deixar de ser; um tensionamento que ecoa a própria valoração que Távora faz da personagem do Cabeleira.

Soma-se a essa interpretação o fato de que Cabeleira e os seus articulam sua ação justamente a partir do rio Capibaribe, mais uma vez evidenciando uma separação espacial bem demarcada entre as diferentes esferas de ação das personagens, com o rio servindo – ironicamente – como “ponte” entre o espaço de exceção à margem da sociedade em que o Cabeleira vive, na mata, e a sociedade oficial e ordeira que floresce sobre a ponte propriamente dita. Sob seus pés pairam, ameaçadoras, as águas inelutáveis do rio que, ao mesmo tempo em que definem territorialmente aquelas que constam oficialmente como



sendo as suas fronteiras, as da província, se lhes apresentam como uma manifestação incontornável do avesso de sua civilização.

Enfim chegados ao centro da ação, Cabeleira e o pai são prontamente reconhecidos e forçados a se defender. O povo, apavorado, foge de ambos “como rebanho apavorado pela presença das onças” (Távora, 1876, p. 28), ao que Joaquim exclama “ – Sim, é o Cabeleira, gente fraca. Ele não vem só, vem seu pai também [sic]” (Távora, 1876, p. 28), ecoando uma trova popular<sup>6</sup> a que o autor recorre como forma de autorizá-la como fonte de reconstituição histórica.

Aqui se dá a primeira mostra da decência inata do Cabeleira. Seu pai, agitado, desfere uma cutilada no primeiro transeunte que passa, ao que o rapaz questiona, indignado, a necessidade do ato de violência.

Joaquim, cujas “baixas paixões” cresceram “á sombra da ignorancia, da impunidade e das florestas [sic]” (Távora, 1876, p. 29), retruca perguntando se o Cabeleira tinha medo, e incita-o a agir a partir do seu exemplo. Movido pelas palavras do pai, o jovem lança-se também à carnificina.

Assim, estabelece-se já aqui como a conduta imoral do protagonista é franqueada pela influência negativa do pai, fato detidamente desenvolvido no quarto capítulo do romance. A essa altura do livro, a violência que os congêneres perpetravam contra a população recifense faz com que, em um movimento de quase retorno às pulsões de um instinto primitivo, as pessoas se atirassem no rio para escapar aos seus algozes, o que só cessa quando eles são abordados pelas tropas dispostas a lhes fazer frente.

É assim que os próprios bandidos empregam o mesmo recurso de suas vítimas, lançando-se às águas do Capibaribe para escapar à lei e buscar abrigo no seio da natureza selvagem. Uma vez em seus próprios domínios, eles se veem livres do jugo das autoridades e encetam novas maquinações contra a ordem estabelecida.

### Considerações finais

Nos capítulos seguintes do romance, as categorias explicitadas neste primeiro momento são ampliadas e desafiadas, preservando, contudo, a constância da

<sup>6</sup> “Corram, minha gente, / Cabeleira ahi vem; / Elle não vem só, / Vem seu pai também [sic]” (Távora, 1876, p. 28).



indissociabilidade entre a dimensão espacial da narrativa e seu protagonista. Dessa forma, a análise em tela elucida a riqueza do prefácio e do primeiro capítulo d'*O Cabeleira* como chaves interpretativas não só do romance em questão, mas da totalidade do projeto político-literário de Franklin Távora.

A contextualização da figura de Távora e seu posicionamento ideológico diante das vicissitudes históricas de sua época é fundamental para a compreensão de seu projeto político literário. Esta operação permite entrever a complexidade das discussões promovidas pelo autor neste romance, cuja profundidade argumentativa foi historicamente escamoteada pela crítica em favor de sua condição de aglutinador de temas regionalistas. Como demonstrado, a complexidade da elaboração da obra de Távora vai além do regionalismo, articulando uma crítica contundente às desigualdades regionais e à centralização cultural e política do Brasil imperial.

Dessa forma, compreende-se como os padrões do pensamento do autor encontram eco em obras notáveis, como *Os Sertões* (1902). Távora, em sua antecipação da tensão fundamental do livro de Euclides da Cunha, abrange a significação da dicotomia sertão x litoral para a desigualdade no desenvolvimento regional entre o Norte e o Sul do país, questão que é o cerne nevrálgico de sua escrita e que permanece posta ainda nos dias de hoje como uma problemática não superada.

Assim, os impactos projeto de Távora reverberam em debates contemporâneos sobre a valorização de narrativas regionais e a resistência cultural em um contexto globalizado. Sua defesa de uma literatura que represente as particularidades históricas e culturais do Norte antecipa discussões atuais sobre a necessidade de diversidade e representatividade na literatura brasileira. Nesse sentido, a análise d'*O Cabeleira* não se limita a iluminar o passado, mas também oferece subsídios para reflexões sobre o presente, ressaltando a relevância de se revisitar e reavaliar obras que, como a de Távora, foram historicamente marginalizadas pela crítica literária tradicional em favor de uma visão centralizadora e homogeneizante da cultura brasileira.

## Referências

AGUIAR, Cláudio. **Franklin Távora e o Seu Tempo**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

ARÁOZ, Horacio Machado. O debate sobre o 'extrativismo' em tempos de ressaca: A Natureza americana e a ordem colonial. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge



(orgs.). **Descolonizar o imaginário**: debates sobre pós-extratativismo e alternativas ao desenvolvimento. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016, p. 445-468.

CALIFOURCHON, E. O discurso do Dr. Franklin Távora sobre o 'ensino livre'. *In: O Conservador*. Recife, 13 de junho de 1868, p. 1-2.

GONÇALVES, Fernando Antônio. **O Capibaribe e as pontes**: dos ontens bravios aos futuros já chegados. Recife: COMUNIGRAF Editora/PCR, 1997.

GENETTE, Gerard. **Paratextos Editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Recife - Igreja de Nossa Senhora das Fronteiras**. [S.l.], [s/d]. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/recife-igreja-de-nossa-senhora-das-fronteiras/#!/map=38329&loc=-8.05863000000001,-34.89686700000001,17>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MAIA, Mateus de Novaes; SANTOS Claudete Daflon dos. Bocas Tortas: Naturalismo Sertanejo E Literatura Das Secas No Brasil. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, vol. 43, nº 2, dezembro de 2023, p. 90-112. DOI:10.5433/1678-2054.2023vol43n2p90. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/48019>. Acesso em: 29/04/2025.

MARTINS, Eduardo Vieira. Franklin Távora, o romance e o Norte. *In: I SIMELP*, 2008, São Paulo. **Anais do I SIMELP**, 2008.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora UNB, 2004.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2006.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.

