

## A FUNÇÃO DO CANCIONEIRO POPULAR NA DIMENSÃO HISTÓRICA DE *O CABELEIRA*, ROMANCE DE FRANKLIN TÁVORA<sup>1</sup>

Dr. FELIPE GONÇALVES FIGUEIRA  
Instituto Federal Fluminense, IFF  
Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil  
fgfigueira@gmail.com

RESUMO: Franklin Távora (1842-1888) publicou em 1876 *O Cabeleira*, sua obra mais conhecida. Em sua carta-prefácio, Távora descreveu sua intenção estética da seguinte maneira: “Início esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com *O Cabeleira*, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho para ti, e de profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira” (TÁVORA, 2013, p. 12). Não havendo estudos de prestígio social relevantes sobre sua personagem principal, Távora utiliza textos orais correntes na sociedade pernambucana como material de composição de seus “estudos históricos” sobre o cangaceiro. Nesse trajeto composicional do romance, há um processo dialógico entre o autor cearense e o cancionista popular.

Palavras-chave: Franklin Távora. *O Cabeleira*. Ficção histórica. Dialogismo. Literatura oral e popular.

Artigo recebido em: 07 maio 2018.  
Aceito em: 09 maio 2018.

---

<sup>1</sup> Parte do trabalho foi apresentado como comunicação oral durante o VII Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras / UFF (2016). O autor agradece a oportunidade e as sugestões importantes para a composição da versão atual do texto.

## THE FUNCTION OF POPULAR SONGBOOKS IN THE HISTORICAL DIMENSION OF *O CABELEIRA*, NOVEL BY FRANKLIN TÁVORA

ABSTRACT: Franklin Távora (1842-1888) published *O Cabeleira* in 1876, his best-known work. In his preface-letter, Távora described his aesthetic intention as follows: "I begin this series of literary compositions, not to mention historical studies, with *O Cabeleira*, belonging to Pernambuco, object of legitimate pride for you, and of profound admiration for all those who are fortunate to know this effulgent star of the Brazilian constellation" (TÁVORA, 2013, p.12). As there are no studies of social prestige about his main character, Távora uses current oral texts of Pernambuco society as composition material for his "historical studies" about the *cangaceiro*. In his compositional journey of the novel, there is a dialogical process between the Brazilian author and popular songbooks.

Keywords: Franklin Távora. *O Cabeleira*. Historical Fiction. Dialogism. Oral and Popular Literature.

### *O CABELEIRA* COMO UMA PROPOSTA DE FICÇÃO HISTÓRICA

Composto em 1876, *O Cabeleira* é o quarto romance de Franklin Távora. Sua sétima obra literária, se forem consideradas as publicações de contos e textos dramáticos. A obra é iniciada com um texto em forma epistolar assinado por "Franklin Távora". É dirigida a um "meu amigo que mora em Genebra". Ao final do romance há outra carta envolvendo os mesmos remetente e destinatário. A primeira carta serve como espécie de prefácio, explicando as razões daquela obra e o que pretende seu autor. A última faz as vezes de considerações finais, explicações de termos regionais, respostas adiantadas às pressupostas polemizações, etc.

Segundo o autor, a obra pertence a um projeto mais amplo – nunca concretizado por Távora – de um ciclo de romances históricos:

Início esta série de composições literárias, *para não dizer estudos históricos*, com o *Cabeleira*, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho para ti, e de profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira. Tais estudos, meu amigo, não se limitarão somente aos tipos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa província, onde tiveste o berço. (TÁVORA, 2013, p. 12, ênfase acrescentada)

A natureza daquilo que Távora considera como “composições literárias que podem ser consideradas estudos históricos” será analisada mais à frente. Importa, nesse momento, apenas ressaltar que a intencionalidade histórica da obra está atrelada intimamente a determinado desejo de composição de uma literatura nacional:

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

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

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

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

Por infelicidade do Norte, porém, dentre os muitos filhos seus que figuram com grande brilho nas letras pátrias, poucos têm seriamente cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica de feitos heroicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua. (TÁVORA, 2013, p. 15)

A escolha do romance histórico – segundo concepção do gênero de Távora – está ligada à intencionalidade política de composição de uma Literatura nacional. Para o autor, embora tenha menos indivíduos voltados à composição do marco literário brasileiro do que o “Sul”, o “Norte” seria o local de excelência para a Literatura nacional, já que a região estaria menos alterada e influenciada pelas práticas culturais dos países estrangeiros.

Retomar o passado é, assim, retomar a fonte das características dessa nacionalidade brasileira.

A matéria da composição de Távora são os fatos e os personagens da história pernambucana, passados há mais de cem anos do ato de escritura. Tradicionalmente, uma pesquisa genealógica e em tomos de história seria a estratégia adequada para compor o substrato histórico das páginas do romance. No entanto, a personagem escolhida por Távora não pertence à elevação social das classes aristocráticas e dirigentes, mas à ralé. A perpetuação da figura histórica de

Cabeleira está ligada a uma intrincada rede de valores sociais dessa região brasileira naquela época e ao cancionero popular.

É justamente a Literatura popular a fonte de Távora. Cito trecho da carta de encerramento da obra:

Por mais extraordinário que pareça — ele na realidade não se mede pelos moldes vulgares e conhecidos — o Cabeleira não é uma ficção, não é um sonho, existiu, e acabou como aqui se diz.

Foi objeto de muitas trovas matutas e sertanejas, de episódios dramáticos e anedotas acinte engendradas para amedrontar a basófilos importunos, e pôr em fugida fanfarrões arrogantes. Esta parte, por assim dizermos, cômica da vida do notabilíssimo bandido, será assunto de outro livro.

Se entrasse neste, desdiria da sua ideia capital, filosófica, social, e obrigar-me-ia a proporções que não imaginei para o meu trabalho por me parecerem excessivas nos que afinam pela craveira dele.

Não obstante terem sido numerosas as trovas de que foram assunto sua vida e morte, e haver eu metido as minhas melhores forças por conseguir todas elas, ou pelo menos tantas quantas bastassem para dar, com uma notícia mais larga do célebre valentão, uma amostra por onde pudesse ser devidamente aferida a musa popular do Norte há um século, não pude obter mais do que as que entremeei no texto. (TÁVORA, 2013, p. 159)

Mais do que ilustrar sua obra com referências à cultura popular, Távora dialoga com o cancionero popular com o objetivo de recolher matéria para seu romance. Nesse sentido, podemos dizer que o autor é especialmente romanesco, ao explicitar esse método. Alencar, por exemplo, em lugar de dialogar com suas fontes populares, molda a seu interesse literário vários dados e informações, chegando a criar elementos culturais – como a introdução de significados em língua indígena que simplesmente não existiam. Na atitude de José de Alencar há uma valoração implícita entre sua obra literária e os elementos culturais apreendidos e remoldados. Por outro lado, Távora cuida da recolha das trovas orais e as copia dentro da obra sem alterá-las. Sua criação literária, assim, parte desses artefatos culturais autênticos para a construção de seu romance.

## O CABELEIRA E O CANCIONERO POPULAR

Em sua obra intitulada *Folk-lore pernambucano* [1908]<sup>2</sup>, o estudioso de cultura popular Francisco Augusto Pereira da Costa faz registro de algumas

---

<sup>2</sup> Entre colchetes insiro a data de publicação original quando houver interesse de contexto.

quadras populares que tratam da figura histórica do Cabeleira. Além do registro literário, Pereira da Costa traz narrativas de fundo histórico e reflexões ricas para o começo do estudo a que me proponho.

Pereira da Costa registra que no “período do governo de José Cesar infestaram a capitania alguns grupos de malfeitores, levando o crime e o terror a toda parte” (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 161). José Gomes teria sido, segundo relato do autor pernambucano, um destes malfeitores, atuando sob a alcunha de Cabeleira. “Cabeleira era um mameluco, filho de um outro, chamado Joaquim Gomes, homem perverso coberto de crimes e maldições, e nasceu na freguesia da Glória de Goitá, que então pertencia ao termo de Santo Antão, hoje Vitória” (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 161).

É pertinente reparar que na construção social e histórica dos discursos que envolvem a trajetória de Cabeleira há sempre um determinado matiz negativo que envolve – e praticamente determina – a função de Joaquim Gomes na formação de Cabeleira. Pereira da Costa, embora conhecedor dos traquejos da pesquisa historiográfica que já se fazia no Brasil com certo fulgor na virada do século XIX para o XX, deixa determinadas projeções subjetivas perpassarem seu texto: afirmar que Joaquim Gomes era “perverso e coberto de crimes” é possível baseando-se em sua folha criminal. Mas em qual hipótese é possível afirmar tratar-se de homem “amaldiçoado”? Há nesse ponto uma valoração enorme e que marca a construção das narrativas que envolvem Cabeleira, tanto a do cancionista popular quanto aquela que Franklin Távora verterá para a forma de romance. Pereira da Costa é assertivo ao afirmar que “educado sob as vistas e exemplos de seu pai, Cabeleira seguiu suas pegadas e tornou-se tão mau e tão perverso quanto ele” (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 161). É o que sugere a trova recolhida:

Meu pai me pediu  
Por sua bênção,  
Que eu não fosse fraco,  
Fosse valentão.  
(PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 161)

Na apresentação do estudioso de folclore temos algumas pistas da construção social e da percepção geral sobre a formação de Cabeleira. Se, por um lado, era da natureza maléfica e “amaldiçoada” de Joaquim Gomes a vida de crimes, por outro, para José Gomes, trata-se mais de uma questão envolvida na criação. A valentia – valor social pungente para o Nordeste brasileiro dessa época (MELLO, 2011, p. 63 – 65; KOSTER, 1978, p. 254; CASCUDO, 1984, p. 161) – apresenta-se como elemento determinante na visão de mundo de Joaquim e na formação de José Gomes.

Baseando-se na trova popular, Pereira da Costa afirma que “ao contrário, porém, descobre-se que a mãe de Cabeleira era uma senhora virtuosa, inteiramente estranha aos crimes de seu marido e seu filho, e que a este sempre aconselhara seguir o caminho da honra e do dever” (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 161-162). O registro das seguintes quadras faz-se presente no estudo do folclorista:

Minha mãe pediu-me  
Por sua benção  
Que eu não matasse  
Menino pagão.

Minha mãe pediu-me  
Por seu coração,  
Que eu fosse bom homem  
Não matasse, não.

Minha mãe me deu  
Contas p'ra eu rezar;  
Meu pai deu-me faca  
Para eu matar.

Eu matei um,  
Meu pai não gostou;  
Eu matei dois,  
Meu pai me ajudou.  
(PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 162)

O trecho é bastante revelador. Do ponto de vista formal, a flexão do verbo em primeira pessoa pode sugerir uma simpatia entre o elemento popular e Cabeleira. Esse recurso aproxima o Cabeleira daquele que proclama por sua própria voz esses versos.

Destaca-se dessas quadras, também, uma oposição fundamental entre os vícios consubstanciados na ação de Joaquim Gomes e as virtudes suplicadas pela mãe de Cabeleira a seu filho. Essa oposição é estrutural não só no cancioneiro popular, mais informa também a composição de Franklin Távora.

É pertinente observar que nos trechos colhidos por Pereira da Costa há indícios utilizados por Franklin Távora para a composição de seu romance. Exemplo disso é a solicitação expressa da mãe de Cabeleira para que seu filho não matasse meninos pagãos. No capítulo II do romance de Franklin Távora encontramos os seguintes trechos:

Não acabava quando ei-la, que aponta movida por dois meninos que, tendo ido encher os potes no rio, se haviam apoderado dela para brincarem como costumavam sempre que davam com alguma canoa sem dono. *Pobres crianças!*

[...]

Um tiro cobarde, cruel, assassino atroou os ares. Sangue copioso e quente gotejou como granizo sobre a areia e no mesmo instante o *corpo do inocentinho*, crivado de bala e chumbo, caindo aos pés de Cabeleira veio dar-lhe novo testemunho, de sua perícia na arte de atirar contra seu semelhante. (TÁVORA, 2013, p. 34, minha ênfase)

Franklin Távora faz remissão direta a determinados versos do cancionero popular em seu romance, mas uma análise acurada revela que o diálogo do romancista com os versos populares é muito mais profícuo. O autor cearense busca em muitos momentos localizar sua narrativa no tempo histórico, demonstrando grande desejo de compor de acordo com valores e parâmetros históricos restritos. No entanto, além do molde histórico da narrativa, os entrecchos de grande tensão apresentam estreita relação com o cancionero e com toda a carga semântica construída pelo discurso artístico popular.

Há, nas representações da vida de Cabeleira e na construção discursiva feita em volta desse fato histórico, intrincadas percepções sociais e construções éticas do sertanejo nordestino que são fundamentais para a compreensão de alguns trechos do cancionero, as quais são quase paradoxais. Se anteriormente o registro em primeira pessoa poderia gerar determinada aproximação, vemos outra peça do cancionero na qual se afirma:

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

Fecha a porta, gente,  
Cabeleira aí vem,  
Fujam todos dele,  
Que alma não tem.

Fecha a porta, gente,  
Fecha bem com o pau,  
Ao depois não digam,  
Cabeleira é mau.

Cabeleira aí vem;  
Ele não vem só,  
Vem seu pai também.  
(PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 163)

Para o leitor atual, o romance de Franklin Távora pode parecer com uma casa construída por diversos arquitetos que tinham concepções diversas do projeto. Muitas vezes seu ritmo é rápido, outras é distendido em demasia; em alguns momentos é detalhista, em outros apresenta fatos sem qualquer explicação. A leitura dos fragmentos de obras populares recolhidos por Pereira da Costa pode revelar determinadas circunstâncias sociais da produção da obra de Távora que expliquem algumas das distorções perceptíveis. É certo que Távora pertencia à elite local, e assim sendo suas descrições desse grupo social são bem mais aparelhadas de fatos e eventos. Quanto à Cabeleira e toda a pobreza dos sertões abalada por suas ações, as fontes de Távora são apenas os versos de domínio público. Ou seja, a ação do romancista consistiu em grande parte em verter para um determinado gênero aquilo que era do conhecimento popular, tratando de consubstanciar as lacunas das histórias populares com a imaginação aos moldes dos valores estéticos de seu tempo e de sua classe social.

Sobre a distorção gerada pela posição social do autor, é fácil percebê-la ao tratar de duas mulheres representadas na obra: a) Luísa, amada de Cabeleira e b) Leonor, esposa do capitão-mor Cristóvão de Holanda Cavalcanti. Na primeira participação de Luísa já adulta vemos:

Luisinha era uma menina branca, órfã, de índole benigna e de muito bonitos modos. Compadecida da pouca sorte da pequena, uma viúva recolheu-a em sua casa à conta de filha, e começou logo a ter para ela maternal solicitude. Luisinha era digna deste amparo, não só pelos predicados sobreditos, senão também pelos seus encantos naturais que a todos cativavam com justa razão.

Florinda, a viúva, deu à menina a educação que então se usava e que, com poucas modificações, e alguns acrescentamentos, ainda hoje se usa no campo. Assim, não se demorou muito que Luisinha soube fiar, coser costuras chãs, fazer bicos e rendas, respeitar os mais velhos e encomendar-se a Deus. (TÁVORA, 2013, p. 52)

Se houver alguma beleza na descrição de Luisinha, essa só pode estar na austeridade da formação da moça, conforme nos apresenta o narrador de Távora. O fato bem destacado de ser a “menina branca” contrasta com o já informado fato de Cabeleira e seu pai serem mamelucos. Daí uma oposição entre as virtudes sociais e os vícios estarem também distribuídos socialmente a partir da coloração da pele dos sujeitos: uma marcação discursiva circunstancial da posição de fala do enunciador.

Outrossim, a descrição de Dona Leonor é bastante diversa:

Via-se na varanda Dona Leonor, mulher do capitão-mor. Seus belos olhos estavam voltados para o extremo da rua onde era tudo confusão e burburinho. Entre os anéis dos seus negros cabelos brilhavam ricas flores de ouro e coral, semelhantes a malmequeres e pitangas. Um vestido de seda azul, com ramos de rosas brancas que lhe subiam da fimbria à cintura, deixava adivinhar as formas admiravelmente corretas da nobre senhora, cuja gentileza impunha a todos preito com que se não daria mal uma princesa. A seu lado mostravam-se outras senhoras pertencentes às primeiras famílias da vila. (TÁVORA, 2013, p. 145)

A diferença entre a dicção salta aos olhos. Na descrição de Luísa prevalecem dados relativos à formação, fatos e circunstâncias de cunho objetivo. Já em relação à mulher do capitão-mor a subjetividade desenha traços de uma bela e atrativa mulher. Os detalhes para a bela fisionomia de Leonor contrastam com a os rudes traços atribuídos à Luísa. A diferença potencializa-se ainda mais quando levamos em consideração que Luísa atua como uma heroína dentro do romance e Leonor, no fundo, serve mais para justificar o libelo contra a pena de morte no Capítulo XVIII do romance.

Assim como o cancionero popular parece aproximar-se da figura de Cabeleira ao enunciar algumas de suas obras na primeira pessoa do singular, Távora deixa a marca de posição social dentro da arquitetura composicional da obra. No fim, o autor observa o mundo de determinada posição dentro dele. Quando fala daquilo que conhece, por ter vivenciado em suas relações sociais em oposição àquilo que soube pela narrativa dos artistas populares, explicita-se uma assimetria do imaginário expresso em marcas evidentemente discrepantes, como a assinalada sobre as duas mulheres.

Sobre a captura de José Gomes, Pereira da Costa traz mais uma trova popular em discurso direto:

Vem cá Cabeleira,  
Anda me contar  
Como te prenderam  
No canavial

Meu pai me chamou:  
– Zé Gomes vem cá;  
Como tens passado  
No canavial?

Mortinho de fome,  
Sequinho de sede,

Só me sustentava  
Em caninha verde.

Três dias passei  
Que comer não tinha  
Mais que rato assado,  
Puro sem farinha.

Eu me vi cercado  
De cabos, tenentes,  
Cada um pé de cana  
Era um pé de gente.

Vem cá José Gomes  
Anda me contar,  
Como te prenderam  
No canavial.  
(PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 164-165)

No Capítulo XVI, Távora remete diretamente em seu romance a uma versão da trova acima citada (TÁVORA, 2013, p. 141). O desenvolvimento narrativo do trecho da prisão de Cabeleira dura, no romance, aproximadamente quatro páginas (p. 140-143) – em minha versão do texto impresso. É a mesma quantidade de páginas utilizada para apresentar o bispo D. Tomás da Encarnação Costa e Lima e seus hábitos de caridade (p. 35-38). A apresentação do bispo serve, dentro da arquitetura do romance, para demonstrar que o dinheiro roubado por Cabeleira e seu bando era o mesmo utilizado pelo religioso em seu auxílio caridoso aos pobres. Mostra, assim, a baixeza moral de José Gomes e seu bando, pois, ao roubar do bispo, roubam dos pobres. É outro exemplo das assimetrias estéticas que perpassam o romance.

Para o leitor atual, as citações do cancioneiro popular feitas por Távora podem parecer estratégias de ilustração à obra. No entanto, é preciso pensarmos que o intuito do autor era compor um romance histórico – conforme trecho da carta que serve de prefácio à obra – citado no início do presente artigo. Sendo assim, as referências à poesia popular servem não como ilustração, mas confirmação daquilo que é narrado. São as fontes históricas utilizadas por Távora, e por não pertencerem a documento escrito, mas ao conhecimento popular por circulação oral, a transcrição é uma forma de dar fidedignidade do relato à fonte.

Távora vive e produz sua obra em uma fase de grande efervescência para a literatura e as artes em geral não só no Brasil como no mundo inteiro. O autor pertence, assim como Machado de Assis, a uma geração de ruptura com os modelos

da estética e ideologia românticas e construção de novas alternativas à composição artística. Sobre o assunto, assim referiu-se um crítico:

Na geração que inicia sua produção novelística por volta de 1870 – Franklin Távora, Taunay e Machado de Assis – a assimilação de novas tendências é mais perceptível, embora ainda se realize de forma incompleta, conflitiva. A visão do mundo subjacente à obra dos três escritores permanece romântica. O traço inovador será, conforme verificaremos nas ideias de Franklin Távora, a ênfase crescente na *observação* da realidade como fator primacial da criação romanesca corrigindo a hipertrofia que o conceito de *imaginação* sofrera na estética romântica. (PINHEIRO, citado em AGUIAR, 2005, p. 322, ênfase do autor)

Quanto à tensão entre imaginação e observação no fazer artístico, Távora já afirmara seu posicionamento anos antes da escrita de *O Cabeleira* em suas famosas cartas polemizadoras da obra de José de Alencar. Sob o pseudônimo de Semprônio afirmou:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo. Não escrevia um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do eu e do não eu, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com exatidão daguerreotípica. (TÁVORA, 2011, p. 51)

Uma meticulosa análise das *Cartas a Cincinnati* [1871/1872] compostas por Távora revela que o termo *imaginação* recebe por parte do autor uma acepção negativa, como quase sinônimo de arbitrariedade. A aplicação do termo *imaginação* à obra de determinado autor – no caso, José de Alencar – tem como objetivo uma forma de censura.

É certo que no posicionamento de Távora perpassa uma repulsa ao patriarcado de José de Alencar na Literatura brasileira da época. Vejamos: “É o chefe da literatura brasileira, um gênio talvez, porque cria a torto e a direito, seja o que for, não importa o quê; cria visões, cria deformidades, cria uma linguagem nova; cria vocábulos, velhos, encanecidos!” (TÁVORA, 2011, p. 134).

No entanto, isso não anula determinado passo rumo a uma ruptura com o romantismo enquanto convenção literária e, até, um esboço preliminar do que seria a escola realista. Embora o autor também tenha se distanciado dessa corrente ao afirmar:

Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizadora; que moraliza, educa, forma o sentimento pelas lições e pelas advertências; que até certo ponto

acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance íntimo, histórico, de costumes, e até o realista, ainda que este me não pareça característico dos tempos que correm.

Em uma palavra prefiro o romance verossímil, possível, quero "o homem junto das coisas", definição da arte por Bacon. (TÁVORA, 2011, p. 114)

A propositura oscilante, ainda por se descobrir de Távora é bastante informativa sobre a situação de ruptura estética que se operava naquele momento histórico. No caso do autor cearense, em suas cartas polêmicas direcionadas a Alencar, é relevante frisar, também, que Távora apresenta grande admiração por Audubon (Távora, 2011, p. 73), importante naturalista de origem francesa especializado na ilustração de aves. Ou seja, flerta abertamente com uma mudança de perspectiva fortemente influenciada pelo discurso cientificista ascendente que já animava a geração surgida na década de 1870. Segundo Antonio Candido: "(...) representam o início da fase final do romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente" (CANDIDO, 2013, p. 678-679).

Interessa nessa polêmica refletir sobre a observação em circunstâncias de composição de um romance histórico sobre uma personagem que é viva apenas no discurso popular, em suas trovas e anedotas. Esse é, inclusive, um aspecto do gênero romanesco percebido não como desdobramento do épico, mas como gênero literário novo, formado à luz da história e, portanto, distinguindo-se dos gêneros clássicos (BAKHTIN, 2010, p. 397-428).

As citações em *O Cabeleira* – voz da obra artística popular – representam a busca da supremacia de determinada espécie de "observação" possível sobre a construção da "imaginação" (tomada como negativa por Távora). Assim, fica evidente que a função das citações textuais das trovas em notas de rodapé do romance é de verdadeira fonte histórica que "justifica" sua composição. Em oposição ao posicionamento mais arbitrário de determinadas realizações do idealismo romântico, a posição de Távora é em favor de uma ideia de fidelidade de observação e documental. No caso da história de Cabeleira, esses elementos do real sobre o qual o escritor deveria laborar seriam as trovas e obras do romanceiro oral e popular.

Relevante observar, ainda, que não é sempre que Távora toma a recolha do discurso popular e utiliza apenas como justificativa-fonte de determinadas passagens do romance, registrando-a como nota de pé de página. É o caso da personagem Marcolino e sua participação nos entrecchos da obra. No romance, Marcolino teria visto Cabeleira adentrar o canavial e, mesmo com descrença e oposição geral, liderou o grupo do capitão-mor apontando a posição do bandido. O registro que nos traz Pereira da Costa é o seguinte:

– 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.  
– Se você gosta do bicho  
Porque rouba, e mata gente,  
Veja que alguém não lhe tire  
As orelhas p'ra presente.  
Mete, negro, a tua lenha  
No teu forno, caladinho;  
Mas não te metas com homem;  
Podes ficar sem focinho.  
– Eu que sou negro nas cores  
Mas não negro nas ações,  
Se fosse atrás do malvado,  
Cortava-lhe os esporões  
“Para o negro que se mete  
Onde não lhe dão entrada  
Não tem faca o Cabeleira,  
Tem uma peia ensebada.  
– Eu respeito a meus senhores  
E senhoras que aqui estão;  
Mas porém não levo em conta  
Quem não teve criação.  
“Caboclo do pé da serra,  
Criado à beira do rio,  
Eu sempre tratei com gente,  
Porque sustento o meu brio.”  
(PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 165-166)

Os versos populares encontram-se no romance, só que em sua estrutura narrativa, em forma de disputa de versos entre Marcolino e “um negro” – o tom pejorativo e racista é evidente – que trabalhava na residência de Felisberto. Na obra romanesca, a referência ao cavalo estaria relacionada ao fato de Cabeleira ter subtraído de Marcolino seu animal.

Nesse caso específico, o fragmento do discurso popular é utilizado no próprio corpo narrativo, como uma verdadeira peleja versegada entre os dois personagens. É

o caso inverso do que anteriormente apontei. Aqui não há a citação ao elemento popular como referência à fonte, mas sua utilização dentro da obra, como elemento orgânico do romance.

Por fim, Távora lança mão de mais outra estratégia de utilização da trova popular na composição de sua obra. Trata-se da citação direta pelo narrador ao que posteriormente seria composto e cantado. Cito:

A notícia de tão triste exemplo atravessou as remotas paragens onde repercutia a fama do grande matador, e passou ainda além nas asas ligeiras dos versos já citados, aos quais se devem reunir estes dois últimos, dos trovistas pernambucanos:

Quem tiver seus filhos  
Saiba-os ensinar;  
Veja Cabeleira  
Que vai a enforcar.  
Adeus, ó cidade,  
Adeus, Santo Antão,  
Adeus, mamãezinha  
Do meu coração. (TÁVORA, 2013, p. 154-155)

Pereira da Costa registra uma variante mais longa desses versos, é uma espécie de diálogo entre Cabeleira e sua mãe:

Lá vem o negro  
Com o laço na mão,  
Espera lá meu negro  
Não me mates não.

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

Quem tiver seus filhos  
Saiba os ensinar;  
Veja o Cabeleira  
Que se vai enforcar.

Adeus meu pai,  
Pai do coração,  
Adeus, minha mãe  
Lance-me a benção.

Adeus, minha mãe,  
Ide por mim rezar,  
Que lá no outro mundo  
Eu irei penar.

Adeus, ó cidade,  
Adeus, Santo Antão,  
Adeus, mamãezinha  
Do meu coração. (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 164-165)

Não é possível afirmar se os versos com os quais Távora teve contato são originalmente aqueles transcritos em sua obra ou se o autor fez adaptação da recolha de outrem. Importa, para a presente análise, percebermos os diferentes tratamentos dados ao cancionero popular por Távora em seu romance. 1) Em alguns momentos, o autor apresenta os versos populares em rodapé de página, apontando sua fonte; 2) há casos de menor ocorrência em que traz para a tessitura do romance as quadras populares, incorporando-as ao trecho; 3) e, por fim, quando cita diretamente os versos no corpo do romance, apontando, assim, como aquele fato narrado ficara registrado na memória social.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, C. *Franklin Távora e o seu tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/ABL, 2005. (Coleção Afrânio Peixoto, 72).
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- CASCUDO, L. da C. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. (Coleção Reconquista do Brasil, 84).
- KOSTER, H. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1978.
- MELLO, F. P. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. 5. ed. São Paulo: A Girafa, 2011.
- PEREIRA DA COSTA, F.A. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974. (Primeira edição autônoma).

TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Cabeleira*. Natal: Sebo Vermelho, 2013.

FELIPE GONÇALVES FIGUEIRA é professor de Ensino e Tecnologia do Instituto Federal Fluminense (IFF). Bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas (FND/UFRJ), é licenciado, mestre e doutor em Letras (UFF). É membro ativo dos grupos de pesquisa “Literatura e Dissonâncias” (UFF) e “Caminhos da Literatura Brasileira” (UFF). Estuda Literatura Brasileira, em especial a confluência entre a prática literária de prestígio social e aquela considerada popular – oral ou escrita. Entre seus trabalhos estão o artigo “Duas narrativas sobre Lampião: a voz crítica e dissonante de Antônio Francisco” (Revista *Boitatá*, 2015) e o capítulo de livro “Estilística e narrativas de Leandro Gomes de Barros sobre o cangaceiro Antônio Silvino” (Abralic, 2018).