



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARÍLIA ANGÉLICA BRAGA DO NASCIMENTO**

***O CABELEIRA E O MALHADINHAS: A AMBIGUIDADE DO HERÓI NA***  
**ARTICULAÇÃO ENTRE REGIONALISMO E MEDIEVALISMO**

**FORTALEZA**

**2012**

MARÍLIA ANGÉLICA BRAGA DO NASCIMENTO

***O CABELEIRA E O MALHADINHAS: A AMBIGUIDADE DO HERÓI NA  
ARTICULAÇÃO ENTRE REGIONALISMO E MEDIEVALISMO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Marcia Alves Siqueira

FORTALEZA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- N196c Nascimento, Marília Angélica Braga do.  
O Cabeleira e O Malhadinhas: a ambiguidade do herói na articulação entre regionalismo e medievalismo/ Marília Angélica Braga do Nascimento. – 2012.  
137f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.
1. Távora, Franklin, 1842-1888. O Cabeleira – Crítica e interpretação. 2. Ribeiro, Aquilino, 1885-1963. O Malhadinhas – Crítica e interpretação. 3. Heróis na literatura. 4. Bem e mal na literatura. I. Título.

MARÍLIA ANGÉLICA BRAGA DO NASCIMENTO

***O CABELEIRA E O MALHADINHAS: A AMBIGUIDADE DO HERÓI NA  
ARTICULAÇÃO ENTRE REGIONALISMO E MEDIEVALISMO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 14 / 09 / 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Marcia Alves Siqueira (Orientadora)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)

---

Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

---

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zilda Maria Menezes Lima (Suplente)  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ (UECE)

---

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Suplente)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)

Aos amados pais, Graça e Erimar, e ao irmão querido, Jackson, modelos de virtudes humanas. Aos mestres queridos, desde os que nos apresentaram as primeiras letras aos que incitaram em nós o espírito investigativo próprio do ambiente acadêmico.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela capacidade intelectual para a realização deste trabalho.

À família, nas pessoas de Maria das Graças e José Erimar, pais dedicados, e José Jackson, irmão carinhoso, pelo incentivo e acolhimento de todas as horas.

À professora Ana Marcia Alves Siqueira, pelo profissionalismo e seriedade com que conduziu esta pesquisa, e pela compreensão e amizade.

Aos professores Marcelo Almeida Peloggio e Stélio Torquato Lima, pelas preciosas observações e sugestões durante a qualificação do trabalho.

Ao professor Eduardo Vieira Martins, pela gentileza de aceitar o convite para participar da Banca Examinadora.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, pelo conhecimento compartilhado durante as aulas.

Ao professor Linhares Filho, por nos apresentar *O Malhadinhas*.

Aos amigos do Grupo de Estudos Vertentes do Mal na Literatura, pela partilha de conhecimento durante os encontros.

A Larisse Carvalho, pela versão em inglês do resumo.

Aos colegas de Mestrado, especialmente os das turmas 2010.1, 2010.2 e 2011.1.

Aos amigos Sayuri G. Matsuoka, Liliane Viana, Isabel Guimarães, Fernanda Diniz, Eli Castro, Cláudia Carioca, Cássia Alves, pela experiência compartilhada e pelas agradáveis conversas na sala dos professores.

Aos meus ex-alunos da graduação em Letras (semestres 2008.2 a 2010.1) desta Universidade, que contribuíram para o meu crescimento profissional.

Aos funcionários do Departamento de Literatura e do PPGLetras, especialmente Luigi, Renata, Haroldo, Aline e Diego, pela solicitude de sempre.

À CAPES, pelo amparo financeiro dado a esta pesquisa.

A todos que, direta ou indiretamente, deram a sua contribuição para a realização do trabalho que ora se apresenta.

## RESUMO

Este trabalho realiza um estudo comparativo com as narrativas *O Cabeleira*, do escritor brasileiro Franklin Távora, e *O Malhadinhas*, do português Aquilino Ribeiro, visando, principalmente, à compreensão do modo como se manifesta a figura do herói em ambas as obras. Traça um paralelo entre ambos os protagonistas, observando analogias e contrastes em sua construção e as relações com o contexto sociocultural e a tradição popular. Para tanto, considera os seguintes aspectos: a proposta literária dos dois autores; a presença de substratos medievais na construção dos heróis em análise, denunciando, em ambas as narrativas, a herança de uma tradição popular que dá ênfase a atitudes de coragem, destemor, valentia; a presença da ambiguidade ou ambivalência nos dois protagonistas. Torna-se evidente em *Cabeleira* a tese rousseauiana do homem naturalmente bom corrompido pelo meio, mas que pode recuperar os bons sentimentos perdidos através do amor e da religião. *Malhadinhas*, por sua vez, mostra-se um sujeito briguento e astucioso, valendo-se de mentiras e enganos para escapar de situações embaraçosas ou perigosas, mas, ao final, dá sinal de mudanças, passando mesmo a adotar um comportamento religioso, frequentando a Igreja e atribuindo à sociedade a culpa de seus erros. Podemos observar que, apesar de guardarem semelhanças em relação a alguns aspectos, os heróis diferenciam-se em outros. Dessa forma, o estudo, dividido em três capítulos, primeiramente introduz considerações acerca da atuação dos escritores, da recepção crítica de suas obras, de suas respectivas propostas literárias, focalizando o regionalismo. O capítulo seguinte verifica a herança medieval perceptível nas personagens em estudo e, por fim, o último examina a questão da ambivalência, observando o problema do embate entre bem e mal apresentado pelos protagonistas. O trabalho visa, assim, a uma melhor compreensão das ideias e da produção dos autores e da sua importância no quadro cultural e literário em que atuaram.

**Palavras-chave:** Franklin Távora. Aquilino Ribeiro. Herói. Bem e Mal.

## ABSTRACT

This work conducts a comparative study with the narratives *O Cabeleira*, by the Brazilian writer Franklin Tavora, and *O Malhadinhas*, by the Portuguese writer Aquilino Ribeiro, aiming mainly to understand how it is manifested the heroic figure in both works. This paper also draws a parallel between the two protagonists, noting similarities and contrasts in their construction and relations with the sociocultural context and popular tradition. With this purpose, it considers the following aspects: the literary proposal of the two authors; the presence of substrates in the construction of medieval heroes in analysis, reporting in both narratives, the legacy of a popular tradition that emphasizes the attitudes of courage, fearlessness, bravery and the presence of ambiguity or ambivalence in the two protagonists. It becomes clear in 'Cabeleira' Rousseau's thesis of the man naturally good corrupted by the environment, but that can recover the lost good feelings of love and religion. Malhadinhas, on the other hand, appears to be a bully and cunning fellow, appealing to lies and deceit to escape embarrassing or dangerous situations, but in the end, he gives a sign of changes, even going to adopt a religious behavior, attending Church and assigning society the blame for his mistakes. It is possible to observe that, despite similarities in some respects, the heroes differ in others. Thus, this study divided into three chapters, first introduces considerations about the role of the writers, the critical reception of their works and their literary proposals, focusing on regionalism. The next chapter verifies the medieval heritage noticeable in the characters under study and, finally, the last chapter examines the question of ambivalence, noting the problem of the conflict between good and evil presented by the protagonists. Therefore, this work aims at a better comprehension of the authors' ideas and production and also of their importance in cultural and literary scene.

**Keywords:** Franklin Távora. Aquilino Ribeiro. Hero. Good and Evil.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>A PROPOSTA LITERÁRIA</b> .....	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>Franklin Távora: <i>O Cabeleira</i> e o regionalismo</b> .....	<b>19</b>
<b>2.2</b>	<b>Aquilino Ribeiro: a faceta regionalista e <i>O Malhadinhas</i></b> .....	<b>46</b>
<b>3</b>	<b>A HERANÇA MEDIEVAL</b> .....	<b>67</b>
<b>3.1</b>	<b>O repositório cavaleiresco no herói de Távora</b> .....	<b>67</b>
<b>3.2</b>	<b>O medievalesco na postura do protagonista aquiliniano</b> .....	<b>78</b>
<b>4</b>	<b>O EMBATE ENTRE O BEM E O MAL</b> .....	<b>91</b>
<b>4.1</b>	<b>Cabeleira: banditismo <i>versus</i> amor e religião</b> .....	<b>91</b>
<b>4.2</b>	<b>Malhadinhas: entre veras e burlas</b> .....	<b>108</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>123</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>131</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O exercício de análise da obra literária a partir das aventuras vividas pelas personagens que nela figuram é prática recorrente nos estudos investigativos da literatura. A personagem imprime, muitas vezes, dinamismo à narrativa literária, constituindo peça fundamental de interesse do leitor, o qual, envolvido pelas teias do texto, (re)vive, (re)faz seu trajeto ao longo da leitura.

A figura do protagonista ou personagem principal da prosa de ficção tem recebido atenção considerável ao longo da história dos estudos literários. Essa figura geralmente está sujeita a classificações diversas, tendo em vista que sua importância tem sido objeto de análise desde Aristóteles. O filósofo grego sobrepõe a trama dos fatos à personagem. Embora Aristóteles privilegie a tragédia, tal pensamento poderia estender-se à prosa de ficção. E há os que atribuem um papel bastante relevante a essa categoria narrativa. Antonio Candido (2009) afirma que, no meio dos elementos centrais do desenvolvimento da narrativa, avulta a personagem e que esta parece o que há de mais vivo, mais atuante, mais comunicativo no romance. O crítico declara: “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. (CANDIDO, 2009, p. 55). Com base nestas e em outras afirmações, podemos verificar a relevância dada a esse elemento da narrativa, que se mostra decisivo em sua construção.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1991) confirma essa importância. Para o teórico, sem personagem não existe verdadeiramente narrativa. Em relação à personagem como protagonista, ele afirma que o conceito de herói está ligado aos códigos culturais, ideológicos e éticos da sociedade. Desse modo, o conceito varia conforme a época histórica, o grupo social e seus valores. Portanto, num determinado contexto sociocultural, o herói criado pode corresponder perfeitamente aos códigos impostos pela sociedade na qual se insere, encarnando os valores morais e ideológicos por ela adotados. Em outro contexto, pode-se optar pela transgressão social, o herói não se molda aos paradigmas exaltados pela comunidade, assumindo um comportamento que é por ela rejeitado, reprimido. Assim, os leitores de uma dada época ou uma dada parcela social podem simpatizar com um herói que, aos olhos dos leitores de outra época ou de outro grupo social, seria desprezado.

Introduzimos estas considerações porque o trabalho que ora se apresenta visa justamente à análise comparativo-crítica de duas obras que conferem destaque a suas

personagens centrais já a partir dos títulos. Referimo-nos a *O Cabeleira* (1876), do brasileiro Franklin Távora, e *O Malhadinhas* (1922), do português Aquilino Ribeiro.

A partir da leitura dessas obras, percebemos aspectos que nos levaram a cogitar a possibilidade de empreender um trabalho comparativo. Acreditamos que a comparação adveio, conforme sublinha Tânia Carvalhal (1986, p. 6), como procedimento participante da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura. Assim, pudemos observar no romance de Franklin Távora e na narrativa de Aquilino Ribeiro pontos que se aproximam, bem como pontos que se distanciam. Queremos, entretanto, enfatizar as aproximações, especialmente as que se observam entre os heróis de ambas as obras.

O fato de pertencerem a autores diferentes e de explorarem contextos diversos não constituiu obstáculo ao escopo comparativo, ao contrário, lançou-nos o desafio de estabelecer um paralelo válido que contemplasse os objetivos propostos por nosso trabalho. Os períodos literários em que se inserem também são diferentes, mas ambas as narrativas possuem uma feição regionalista e apresentam o intuito nacionalista de valorização da cultura rural. Enquanto uma explora o universo sertanejo do Norte/Nordeste brasileiro, a outra representa o microcosmo beirão português.

Franklin Távora lança mão de dados históricos e do testemunho da tradição oral para construir a história do bandido pernambucano que, embora tenha sido um assassino cruel, não deixa de ser louvado pela poesia popular. Para tecer seu romance e caracterizar o protagonista, o escritor valeu-se não apenas dos registros da poesia popular, mas também de fatos históricos do final do século XVIII registrados nas *Memórias históricas da província de Pernambuco* de Fernandes Gama.

Em carta que veio a se tornar posfácio do livro, o autor afirma: “o Cabeleira não é uma ficção, não é um sonho, existiu, e acabou como aqui se diz.” (TÁVORA, 1997, p. 159), transcrevendo, em seguida, um trecho das crônicas de Fernandes Gama para comprovar a veracidade de sua história. A esse propósito, Cláudio Aguiar (1997) diz que a estrutura básica do romance de Távora tomou a história como base fundamental.

Em resumo, o romance de Távora, publicado de 1876, trata da história de José Gomes, bandido conhecido pela alcunha de Cabeleira (devida a seus longos cabelos), que aterrorizou os sertões de Pernambuco e circunvizinhanças com a prática de roubos e assassinatos. A narrativa contempla vários objetivos, entre os quais se destacam o desejo do autor de exaltar as tradições e costumes de sua região, assim como seu intento de chamar a atenção para um problema capital que atingia as populações sertanejas: a falta de instrução formal, que deixava o homem do sertão à mercê da barbárie, atrasando o desenvolvimento do

país como nação civilizada. Tendo em vista estas e outras intenções, o escritor cearense recria a história do bandido redimido pelo amor e pela religião, que teve um final trágico ao ser, juntamente com seus comparsas, enforcado em local público para servir de exemplo àqueles que quisessem se revoltar contra o poder público.

Aquilino Ribeiro, por sua vez, vale-se de usos e costumes da Beira, da linguagem do povo, retratando a vida de aldeia, o homem rústico integrado à natureza, que deixa aflorar os seus instintos. Se Cabeleira é um precursor do cangaço, salteador e assassino impiedoso, Malhadinhas é o camponês cheio de astúcias e manhas, que recorre, muitas vezes, à força para alcançar seus objetivos. Uma observação atenta da bibliografia do escritor português permite comprovar seu interesse histórico e antropológico, com atenção dada ao homem rural e ao meio onde vive. Sua obra revela, assim, admirável riqueza na reconstituição da linguagem e de particularidades caracterizadoras do homem português interiorano.

*O Malhadinhas*, por seu turno, foi publicado primeiramente em 1922 e inserido num volume maior composto por várias narrativas, intitulado *Estrada de Santiago*. A narrativa recebeu posterior reedição e nos apresenta a história do almocreve Antônio Malhadadas, o Malhadinhas, contada por ele mesmo em dez capítulos. O protagonista narra suas aventuras, passagens pitorescas de sua vida numa linguagem de homem simples, mas que constitui com vivacidade episódios de sua trajetória de homem valente, que não titubeia em usar a faca, o pau ou sua palavra afiada quando lhe são necessários.

Segundo Anatol Rosenfeld (2009, p. 45), a obra literária ficcional “é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos”, que, enquanto tais, se encontram “integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.” Esses seres debatem-se, diversas vezes, com a necessidade de decidir-se em face do choque de valores, vivenciam conflitos e precisam enfrentar situações inexoráveis reveladoras de aspectos fundamentais da condição humana, sejam eles trágicos, grotescos, sublimes ou demoníacos. O fato é que o texto literário, enquanto (re)criação, reflete a vida humana em seus conflitos e paroxismos, em circunstâncias de satisfação ou de descontentamento, em sua face boa ou má, enfim. E o herói, como um desses seres, não escapa, em sua caracterização, dessas contrariedades humanas, revelando-as em seu caráter, na forma de pensar e de agir.

É dessas contrariedades que atingem a figura do herói que queremos tratar aqui, uma vez que Cabeleira e Malhadinhas assumem não só o papel de personagem, mas sobretudo, e apesar de tudo, o papel de herói.

Devemos considerar, inicialmente, o fato de que o conceito ou o modelo de herói passa por modificações ao longo do tempo. Como se sabe, o termo “herói” é costumeiramente utilizado para designar o protagonista de uma obra narrativa ou dramática, entendendo-se este como sendo a personagem que mais se destaca, aquela em torno da qual se desenrola o enredo ou a ação. Conforme António Moniz,

Variando consoante as épocas, as correntes estético-literárias, os géneros e subgéneros, o herói é marcado por uma projecção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir.<sup>1</sup>

A variação aludida por Moniz pode ser constatada se buscarmos na memória nomes de heróis célebres como Ulisses, Eneias, Carlos Magno, Artur, Lancelot, Cid, entre outros, e os compararmos com heróis mais próximos de nossa realidade, como os que surgem como o advento do romance, por exemplo. O herói romanesco, nesse caso, distingue-se em vários pontos do herói clássico ou do herói cavaleiresco celebrado na Idade Média. A acepção clássica do termo liga-se ao âmbito do mito, no qual o herói constitui-se como um ser excepcional, semidivino, portador de virtudes magnas e empreendedor de proezas sobre-humanas.

Segundo Joseph Campbell (2007, p. 40), a aventura do herói mítico costuma seguir um padrão que passa por “um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida.” No meio desse percurso ele é provado de diversas formas, precisando enfrentar situações de perigo para alcançar o triunfo e o reconhecimento. Além disso, “traz de sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo” (CAMPBELL, 2001, p. 42). Assim se configuram os heróis da era epopeica, cuja alma, segundo Georg Lukács (2009, p. 26), “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se.” O herói clássico, portanto, é perfeito porque perfeito é o mundo em que se move, não há aí inadequação entre alma e realidade, uma é extensão da outra, o que resulta numa relação de complementaridade, de harmonia essencial.

Em oposição ao significado de herói, coloca-se o de anti-herói, normalmente usado como designação do protagonista que rompe com os padrões tradicionais do modelo épico. Neste sentido, ele subverte a imagem exemplar do herói clássico, revestindo-se de

---

<sup>1</sup> Definição apresentada no verbete “Herói” do Dicionário Eletrônico Carlos Ceia. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=235&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=235&Itemid=2).

caracteres opostos às qualidades daquele. Sua caracterização não oculta os aspectos negativos, antes traz à tona seus vícios, desnudando sua degradação moral. Para Massaud Moisés (2004, p. 28) o surgimento dessa figura é resultado de uma “progressiva desmistificação do herói, ou seja, da sua crescente humanização”, pois “com o despontar do romance, no século XVIII, os representantes de todas as classes sociais entraram a substituir os seres de eleição, semidivinos, que antes povoavam as tragédias e epopéias.” Mas essa classificação traz também variações, uma vez que “O anti-herói não se define como a personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente.” (MOISÉS, 2004, p. 28). Nessa linha, ele adota um comportamento mediano, sem uma personalidade altiva, rebaixando as próprias ações, vivendo de forma passiva diante da vida.

Não podemos esquecer, contudo, que a figura do anti-herói já se manifestava antes mesmo do aparecimento do romance moderno. Na transição da Idade Média para o Renascimento, temos, por exemplo, o teatro vicentino, no qual figuram tipos que assumem a função de satirizar as várias classes sociais da época. Neste rol entram eclesiásticos, aristocratas, membros do meio jurídico, os quais, por meio do relevo dado aos seus vícios e defeitos, fazem crítica à sociedade hipócrita do período.

Já durante o Renascimento, dentro dessa mesma lógica da sátira, em solo espanhol, surge um tipo de herói que se configura também como uma espécie de anti-herói. Trata-se do pícaro, protagonista do chamado romance picaresco inaugurado com o *Lazarillo de Tormes*. Como assinala Mario González (2005, p. 185), valendo-se do humor, esse gênero romanescos expõe “uma visão extremamente crítica da realidade social imediata”, realidade esta marcada por contradições que colocam lado a lado luxo e miséria e por valores superficiais pautados na aparência. Nessa esfera social estratificada e decadente, o pícaro emerge como marginal, como indivíduo sem escrúpulos, que, para sobreviver, precisa usar a seu favor o instinto e a astúcia, aproveitando-se da bondade ou das fraquezas do outro. Moisés resume seu perfil da seguinte forma:

Preguiçoso e negligente, mas de olhos abertos para todas as oportunidades que lhe permitem resultados imediatos e satisfatórios, vive no submundo. O seu raio de ação é curto, povoado por semelhantes comparsas; a mentira e a fantasia, pratica-as com desenvoltura frequente, segundo as “leis” morais que ele próprio engendra a seu modo, com o fito exclusivo de burlar a vigilância alheia e lograr o sustento fácil, sem esforço maior. (MOISÉS, 2004, p. 352).

É interessante observar que esse tipo de romance (o picaresco) surge como resposta ao gênero cavaleiresco difundido em terreno espanhol durante o século XVI,

conforme sublinha González (2005, p. 185): “Em meio à profusão de novelas de cavalaria publicadas ao longo do século XVI na Espanha, um pequeno livro irrompe para, mediante uma temática e uma estrutura completamente opostas, significar o aparecimento de uma nova maneira de narrar”. Como vimos, não somente a temática e a estrutura destas obras se modificam, o herói também sofre mutações. Seguindo na esteira da oposição de forma e conteúdo, ele (o pícaro) contrasta com o herói cavaleiresco. Este, de nobre estirpe e herdeiro ainda de valores clássicos, sublima-se pela força, coragem, valentia, e preza por valores de lealdade, honra e justiça. Aquele, contrariamente, numa condição social de pobreza, mostra-se covarde, desleal, e precisa usar de expedientes desonestos para sobreviver às hostilidades do meio. Na luta pela sobrevivência, submete-se por vezes a circunstâncias degradantes e burla as normas estabelecidas.

A forma romanesca segue o curso, passando por mudanças. O período setecentista assiste, assim, ao despontar de uma nova forma de romance, que procura modificar aspectos tradicionais do romance cortês, conferindo maior atenção à realidade cotidiana, aos condicionamentos sociais, ao indivíduo e seus anseios. A evolução continua nos séculos seguintes, abrindo novos e mais amplos caminhos e a forma vai ganhando ares modernos. Acompanhando as mudanças, o modelo de herói também evolui, de modo que, no romance moderno, ele diverge substancialmente do arquétipo ideal exaltado pela tradição clássica ou medieval. Nessa acepção mais moderna, o herói é o indivíduo solitário, que não tem mais o auxílio dos deuses, como em outrora. Conforme a compreensão lukacsiana, ele (o herói do romance moderno) está sempre em busca de algo e se perde constantemente nessa busca, pois sua alma é mais ampla do que as possibilidades que o mundo exterior pode lhe oferecer. Neste caso, eu e mundo, realidade interior e exterior, estão em desacordo, daí o herói debater-se em reflexões e conflitos.

Esta última concepção esteve bastante em voga durante o Romantismo, uma vez que o romance cultivado nesse período (e mesmo posteriormente), ora atendendo a ideais burgueses, ora rebelando-se contra eles, pôs frequentemente em cena o ser inconformado com o mundo, para quem a vida não tinha mais sentido. Enfatizando esse fato, Ana Marcia Alves Siqueira, afirma que “Diante dessa incompatibilidade entre indivíduo e sociedade, entre a expectativa de transformação e a realidade decepcionante, a atitude possível para os artistas do período é, por um lado, o sentimento de revolta, por outro, um acentuado pessimismo.” (SIQUEIRA, 2007, p. 85). Nesse contexto, surgem os heróis fragmentados, revoltados, ambíguos, revelando seu descontentamento com o mundo e seu lado sombrio e demoníaco. Tais aspectos caracterizam o herói-bandido ou herói do mal, cujas raízes encontram-se no

Satanás miltoniano de *Paraíso Perdido*, que, com sua altivez e obstinação, tenta insistentemente reconquistar a posição perdida.

Considerando, então, as classificações até aqui comentadas e cientes da existência de outras variações e gradações entre elas, procuramos discutir as caracterizações de Cabeleira e Malhadinhas, sondando suas adequações ou inadequações aos paradigmas aludidos e comparando-os entre si na busca por similitudes e/ou dessemelhanças, a fim de captar implicações culturais e possíveis relações com a tradição popular que valoriza feitos heróicos.

Em observações prévias, percebemos, em ambas as narrativas, a valorização de uma tradição regional que traz consigo heranças medievais. Tal fato pode ser percebido principalmente em aspectos ligados à postura, ao caráter, às formas de expressão dos heróis, pois estes são tecidos levando em consideração, por exemplo, a questão da honra, da palavra empenhada, do duelo, do combate. Cabe-nos investigar, assim, até que ponto esses traços estão ligados ao modelo heróico da novela de cavalaria; que elementos divergem desse paradigma; a possibilidade de enquadramento dos dois protagonistas em um dos modelos existentes; o grau de complexidade em sua constituição.

Para o desenvolvimento de nossa proposta de trabalho, procuramos estabelecer diálogo com a contribuição crítica de autores diversos. Dentre uma bibliografia mais específica relacionada aos escritores escolhidos para estudo, assinalamos, por exemplo, a contribuição de Cláudio Aguiar com o livro *Franklin Távora e o seu tempo*, importante por apresentar os resultados de uma pesquisa detalhada sobre a vida, a obra e as relações do idealizador da “Literatura do Norte” com sua época. A tese desenvolvida por Ana Marcia Alves Siqueira, por sua vez, mostra-se relevante pelo fato de a pesquisadora se dedicar ao estudo apurado do romance *O Cabeleira*, entendendo-o como obra fundamental para a compreensão de parte do processo de formação da identidade nacional através da literatura. Neste trabalho, a autora analisa a figura do herói sertanejo e a importância dada por Franklin Távora à educação para se construir uma nação valorosa sob diversos pontos de vista, principalmente o moral e o social. Com relação a Aquilino Ribeiro, os artigos publicados em 1985 na revista *Colóquio-Letras*, em homenagem ao autor de *O Malhadinhas*, por ocasião das comemorações do centenário de seu nascimento, são interessantes para se compreender a dimensão e o alcance de sua vasta produção. Os trabalhos reunidos nessa publicação abordam desde o perfil e o lugar do escritor no panorama da literatura portuguesa até o significado atual de sua obra.



Tendo em vista os aspectos anteriormente mencionados, propusemo-nos traçar um paralelo entre ambas as obras, com o foco em seus respectivos protagonistas, observando analogias e contrastes em sua construção e suas relações com o contexto sociocultural e a tradição popular. Com essa finalidade, delimitamos três pontos para análise, partindo do olhar sobre os projetos literários dos dois autores e passando, posteriormente, a considerações mais específicas sobre os heróis em evidência e a ambiguidade que os envolve.

No primeiro capítulo, consideramos a proposta literária de cada autor, comentando a feição regionalista de seus escritos. Introduzimos, no decorrer da exposição, dados biográficos e considerações acerca da recepção crítica de suas obras para uma melhor compreensão da atuação e dos projetos dos dois escritores. Ressaltamos que ambos foram bastante atuantes no meio social e literário em que se inseriram, travando polêmicas em torno da questão regionalista relacionada a suas obras, recebendo e rebatendo críticas de seus contemporâneos. Enquanto Franklin Távora defende e procura concretizar seu projeto de erguer uma “Literatura do Norte”, Aquilino Ribeiro hesita em alguns momentos, ora afirmando o regionalismo através de suas obras, ora negando-o por causa do tom pejorativo com que a crítica se referia a essa vertente.

Em relação ao projeto do escritor cearense, dialogamos com o pensamento de intelectuais como Sílvio Romero, José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira, Antonio Candido, José Maurício Gomes de Almeida, Cláudio Aguiar, entre outros, confrontando os diferentes pontos de vista e relacionando-os com a proposta do autor. O projeto de Távora é esboçado a partir do prefácio de *O Cabeleira*, romance que seria uma espécie de inaugurador da Literatura do Norte, uma literatura diferente, a seu ver, da produção dos escritores do Sul. O escritor assume essa perspectiva porque acredita estarem naquela região (Norte) os elementos capazes de representar valores genuinamente nacionais, livres do estrangeirismo que já havia atingido a literatura sulista. Tal postura, porém, será mal compreendida por vários críticos, os quais acusarão seu idealizador de bairrista ou separatista. Estes posicionamentos e suas implicações são por nós discutidos na seção inicial do capítulo, intitulada “Franklin Távora: *O Cabeleira* e o regionalismo”. Aí refletimos também sobre a postura adotada pela voz narrativa do romance em estudo e suas relações com a concepção de romance defendida pelo autor.

No que se refere à produção de Aquilino Ribeiro, observamos as opiniões de Manuel Mendes, Taborda de Vasconcelos, Nelly Novaes Coelho, Óscar Lopes, Henrique Almeida e outros, autores que reconhecem e destacam o talento do escritor no trato com o homem simples do ambiente camponês. Na segunda parte do primeiro capítulo, chamada “Aquilino Ribeiro: a faceta regionalista e *O Malhadinhas*”, ponderamos, inicialmente, acerca

da atuação e do posicionamento estético do escritor, que se revela independente de escolas literárias. Examinamos, seguidamente, considerações críticas sobre o seu trabalho com tipo humano rústico da aldeia, da serra, apreendido em sua naturalidade primitiva. Destacamos, ainda, o tratamento dispensado à linguagem, elemento caro ao criador de Malhadinhas e que se destaca no discurso do almocreve-narrador, principalmente nas expressões proverbiais por ele proferidas.

O segundo capítulo traz à discussão a presença de uma herança do imaginário medieval nas obras em apreciação, assinalando, sobretudo, a proximidade de Cabeleira e Malhadinhas, por suas atitudes e pelo modo como são vistos, do herói das novelas de cavalaria. Apesar de apresentarem falhas de caráter, os protagonistas não deixam de ser reconhecidos e lembrados como homens corajosos, valentes, destemidos.

Por conseguinte, destacamos e analisamos trechos das narrativas que demonstram essa relação com o período medieval, considerando, é claro, as divergências apresentadas pelos personagens no que tange ao paradigma idealizado do herói cavaleiresco. Procuramos, num primeiro momento, verificar indícios desse repositório cavaleiresco na caracterização do protagonista de Távora, a quem o autor confere um halo épico logo nos parágrafos iniciais do romance. A despeito, pois, de ser um bandido cruel, um assassino, ele não deixa de ser admirado e louvado pela musa popular.

Num segundo momento, examinamos igualmente as relações de Malhadinhas com esse modelo heroico. À semelhança do que ocorre com Cabeleira, ele também porta elementos que permitem sua associação com o cavaleiro medieval. Mas constatamos, por exemplo, que, nos pontos nos quais Malhadinhas se distancia desse modelo, ele aproxima-se do pícaro da tradição espanhola, não se enquadrando, porém, perfeitamente nesta última classificação. Para balizar tal análise, dialogamos com estudiosos como Jacques Le Goff, Georges Duby, Jean Flori, Hilário Franco Júnior.

No terceiro capítulo, procuramos examinar a questão da ambivalência ou ambiguidade, observando o problema do embate entre bem e mal apresentado pelas personagens. O protagonista de Távora evidencia a tese rousseuniana do homem naturalmente bom corrompido pelo meio, mas que pode recuperar, através do amor e da religião, os bons sentimentos perdidos. O conflito interior da personagem torna-se notório no processo de conversão aos valores anteriormente abandonados, no qual a figura feminina exerce um papel preponderante. No embate das duas forças contraditórias, o mal, caracterizado pelo impulso de violência e desrespeito às normas sociais, e o bem,

representado pelo sentimento amoroso e fé cristã, o herói segue seu caminho trágico, deixando-se transformar e convertendo-se a este último polo.

O herói de Aquilino, por sua vez, mostra-se um sujeito briguento e astucioso, valendo-se de mentiras e enganos para escapar de situações que se lhe afiguram perigosas. Enquanto o bem transparece em valores como amizade e defesa da honra (própria ou alheia), o mal se manifesta em ações duvidosas e egoístas, pautadas em burlas ou também em violência, nas quais protagonizam, não poucas vezes, sua faca ou sua língua ferina. Ao final, contudo, a personagem parece arrepender-se de suas ações, passando a adotar um comportamento religioso, frequentando a Igreja e atribuindo à sociedade a culpa de seus erros.

Adiantamos que a dualidade em Malhadinhas parece mais complexa do que em Cabeleira. Enquanto este sai de um polo a outro, aquele tenta se equilibrar entre ambos, procurando mesmo harmonizá-los conforme o que lhe é mais conveniente. Apresenta, por conseguinte, mais nuances, mostra-se mais ambíguo. A diferença talvez seja decorrente dos objetivos traçados pelos escritores. Távora provavelmente não tinha a intenção de criar uma personagem psicologicamente complexa nem propunha um exame de personalidade, como fizera Machado de Assis, por exemplo. A ação de seu protagonista não visa à reconstituição da psicologia que o impulsiona, mas procura mostrar a necessidade da educação e edificar o leitor através do exemplo ou do mau exemplo, no caso, penalizado ao final.

Acreditamos que o trabalho de comparação com as obras e as personagens em estudo, verificando semelhanças e divergências, possibilitará um melhor entendimento acerca da produção dos escritores e da sua importância para a época na qual se inserem.

Foram adotados dois princípios básicos para nortear a realização do presente trabalho: a obra literária em si como ponto de partida e como meta de investigação; a preocupação em compreendê-la observando o contexto sociocultural do qual emerge.

A comparação será empregada como recurso preferencial no estudo crítico das narrativas que constituem o *corpus* desse trabalho, convertendo-se em operação fundamental da análise. Desse modo, como recurso analítico e interpretativo, possibilitará a exploração de ambas as obras e o alcance dos objetivos propostos pela pesquisa.

A nosso ver, a validade desta pesquisa pode ser percebida na intenção de votar um olhar investigativo atencioso a duas obras consideradas relevantes dentro do quadro literário luso-brasileiro, uma vez que resgatam valores culturais constituintes de uma tradição marcante na construção de uma identidade nacional.

A viabilidade da proposta pode ser demonstrada também pelo fato de que busca salientar a perpetuação e atualização de substratos da herança do imaginário medieval, da

tradição popular na literatura luso-brasileira, possibilitando o reconhecimento de uma identidade cultural e nacional por meio de uma investigação de relações entre manifestações literárias brasileiras e portuguesas. Assim, procuramos articular a investigação comparativa com o social, o político, o cultural, com a História num sentido amplo, em suma.

Feitas essas observações, convidamos, então, o prezado leitor a nos acompanhar num percurso que tentou a compreensão do texto literário, procurando, ao mesmo tempo, apreciá-lo, sob o viés do olhar comparativo.

## 2 A PROPOSTA LITERÁRIA

“Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizadora; que moraliza, educa, forma os sentimentos pelas lições e advertências.” (TÁVORA, 2011, p. 114).

“Tão-pouco derivei do desígnio: nacionalizar o romance, indo às fontes lustrais, empregando ‘terra’ bem portuguesa, desde a linguagem à carne e osso das personagens, com suas respectivas manifestações.” (RIBEIRO, 1963, p. 72).

As epígrafes acima, ainda que de modo fragmentário, fornecem uma breve ideia acerca dos respectivos projetos estéticos de Franklin Távora e Aquilino Ribeiro. Nas declarações que fazem a esse respeito, os dois autores demonstram segurança em seus propósitos. O primeiro trecho acima reproduzido deixa transparecer uma compreensão da literatura como algo que exerce uma função na sociedade, função pedagógica, no caso, já que visa a um objetivo civilizador, moralizante, assumindo, desse modo, uma tarefa prescritiva de transmitir valores e reger a conduta do indivíduo. Aquilino Ribeiro, por sua vez, concebe a arte como significado de personalidade, de originalidade. O segundo trecho, salienta o desejo do escritor português de valorizar os elementos nacionais, aí representados pela terra, linguagem e homem. À semelhança de Aquilino, Távora também defendeu valores nacionais, chamando a atenção para aspectos do folclore, das lendas, da tradição oral popular.

### 2.1 Franklin Távora: *O Cabeleira* e o regionalismo

Natural da cidade cearense de Baturité, João Franklin da Silveira Távora (1842-1888) instala-se com a família, desde os cinco anos de idade, em Goiana, no estado de Pernambuco.<sup>2</sup> Tendo aí estudado as primeiras letras e se preparado para o ingresso na Faculdade de Direito de Recife, obtém o título de bacharel no ano de 1863. Participa da

---

<sup>2</sup> Os dados biográficos aqui apresentados foram recolhidos de trabalhos de Cláudio Aguiar (1997) e Cristina Betioli Ribeiro (2008). No livro *Franklin Távora e o seu tempo*, Aguiar apresenta os resultados de uma pesquisa detalhada sobre a vida, a obra e as relações do idealizador da “Literatura do Norte” com sua época. Cf. lista de referências.

chamada Escola de Recife<sup>3</sup>, convivendo e compartilhando ideias com Sílvio Romero e Tobias Barreto.

Segundo Cláudio Aguiar (1997), as ideias vindas da Europa e difundidas pelos mestres da Faculdade de Direito de Recife foram decisivas para a formação intelectual do jovem Franklin Távora:

Para os atos do futuro escritor – polêmicas religiosas e literárias, defesas públicas de princípios sobre a liberdade de ensino e a libertação dos escravos, as cenas da vida política etc. – como veremos, foram idéias básicas assimiladas e incorporadas ao seu espírito durante a fase acadêmica na Faculdade de Direito do Recife. Elas constituíram pólos profundos e marcantes na formação de sua personalidade de escritor, porque, sem exagero, pode-se afirmar que representaram a matéria-prima indispensável à construção de seus personagens romanescos. (AGUIAR, 1997, p. 83).

Távora participa intensamente das atividades acadêmicas durante o curso de Direito. Colabora, por exemplo, nos jornais *O Monitor das Famílias* e *O Atheneu Pernambucano*. Mais tarde, já formado, em 1866, iria trabalhar também no *Jornal do Recife* e em *A Situação*. E no início da década de 1870, em parceria com Tobias Barreto, ainda em Recife, funda *O Americano*, jornal de orientação positivista. Tanta dedicação ao jornalismo leva Aguiar (1997, p. 125) a afirmar que “Távora era, por natureza, um autêntico homem de jornal.”

Poderíamos, inclusive, dizer que esse pendor jornalístico do escritor termina por influir em seu estilo, na medida em que demonstra forte apego à observação dos fatos, ao dado histórico, à descrição minuciosa, à linguagem objetiva, etc. A defesa da verossimilhança e a condenação dos exageros da imaginação, expressos com veemência em seus textos críticos também denunciavam essa natureza.

Tendo recebido influência das ideias disseminadas durante os dois primeiros ciclos da Escola de Recife, Távora inicia suas atividades literárias ainda em Pernambuco. Divide-se como pode entre as funções nos jornais (revisor de provas, articulista) e a atividade criativa.

No início da década de 1870, os jornais foram também veículos de difusão de polêmicas protagonizadas pelo escritor cearense. De 1871 a 1872, incitado pelo português José Feliciano de Castilho, Távora lança críticas ácidas contra José de Alencar no periódico

---

<sup>3</sup> Ribeiro (2008, p. 584-586) descreve os quatro ciclos caracterizadores da Escola de Recife. O primeiro situa-se entre o final da década de 1860 e o ano de 1875, visa a uma renovação no campo das ideias, aderindo ao Positivismo de Comte e ao Darwinismo; o segundo vai de 1875 a meados da década de 1880, marcado pelo rompimento nortista com a ortodoxia comteana, confere visibilidade a um novo tipo de crítica, compartilhada por Sílvio Romero com intelectuais do Norte, entre eles, Franklin Távora; o terceiro alcança o início do século XX, considerado como o apogeu da Escola, fase em que logra maior prestígio entre a intelectualidade nortista e consegue mais projeção no Sul; o quarto e derradeiro compreende o declínio das atividades da instituição e tem como marco a morte de seu maior idealizador, Sílvio Romero, em 1914.

fluminense *Questões do Dia*. São as chamadas *Cartas a Cincinato*<sup>4</sup>, publicadas em volume ainda em 1872. Neste mesmo ano envolve-se na “Questão Religiosa”, veiculada pelo jornal recifense *A Verdade*, do qual o romancista foi fundador e redator-chefe.<sup>5</sup>

Mesmo depois que se muda para o Rio de Janeiro, em 1874, Távora não abandona a carreira de jornalista. Publica, em 1876, *O Cabeleira*, seu mais famoso romance e o primeiro de uma série, a chamada “Literatura do Norte”, seu projeto maior, do qual falaremos posteriormente. Durante o primeiro semestre de 1877, publica, em números da *Ilustração Brasileira*, as *Lendas e Tradições Populares do Norte*. Em agosto desse mesmo ano promove a segunda edição do drama *Um Mistério de Família* e, no ano seguinte, publica *O Matuto*, com o desejo de dar continuidade ao projeto da “Literatura do Norte”.

Entre os anos de 1879 e 1881, assume a direção da *Revista Brasileira*, em sua segunda fase, tornando este periódico mais artístico e literário. Empenha-se em enviar cartas solicitando a colaboração de nomes destacados nas diversas áreas que a revista abrangia. Contribui na seção *Notas Bibliográficas*, para a qual escreve resenhas e crítica literária, num enfoque ensaístico. Chega mesmo a publicar alguns capítulos de *Sacrifício e Lourenço*.<sup>6</sup>

Acerca da importância da atuação do escritor na revista, Aguiar (1997, p. 279) afirma que esta “Historicamente jamais poderá ser dissociada da ação e do fecundo trabalho material e intelectual desenvolvidos por Franklin Távora”, enquanto Ribeiro (2008, p. 591) diz que ela “representa o principal canal de veiculação da produção literária de Franklin

<sup>4</sup> As *Cartas a Cincinato* foram recentemente reeditadas sob a organização do Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins. Essa importante iniciativa vem contribuir para uma melhor compreensão do pensamento de Franklin Távora em relação à literatura, ao romance, às artes de modo geral. O acesso facilitado através dessa edição certamente ajudará a desfazer certos equívocos estabelecidos pela crítica em relação à concepção literária do escritor cearense. A apresentação feita por Martins, precedendo as cartas de Távora, constitui um auxílio relevante nesse sentido, pois lança luz sobre o texto do idealizador da Literatura do Norte, esclarecendo certas afirmações deste. Segundo Aguiar (1997, p. 187), o autor de *O Cabeleira* envolve-se nessa polêmica equivocada, pois “o jovem romancista, aqui no Recife, empolgou-se e, sem conhecer, as intrigas da Corte do Rio de Janeiro, achou que a atitude do polemista português [José Feliciano de Castilho] era movida pela sinceridade e honestidade intelectual.” Em outras palavras, o escritor desconhecia os interesses políticos em jogo: José de Castilho era aliado de inimigos políticos (bajuladores do Imperador) de Alencar, dos quais recebia certas vantagens e facilidades. Cf. bibliografia completa na lista de referências deste trabalho.

<sup>5</sup> Conforme Ribeiro (2008, p. 587), a “Questão Religiosa” teve um “caráter essencialmente político, tratou de um embate maçônico com a Igreja Católica, representada pelo bispo D. Vital, a fim de rever os privilégios das ligações oficiais entre o Estado e a instituição religiosa.” Em relação às *Cartas a Cincinato*, a pesquisadora afirma: “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.” (p. 595, grifo da autora). Os romances *O Gaúcho* e *Iracema* foram os principais alvos dos ataques de Távora.

<sup>6</sup> Segundo Aguiar (1997, p. 269), “a Revista Brasileira conseguiu renascer, desde 1857, ano de sua fundação, pelo menos, seis vezes.” O fundador de sua primeira fase foi o matemático, depois diplomata e político, Cândido Batista de Oliveira (1801-1865), que iniciou o periódico publicando mais assuntos científicos do que propriamente artísticos e literários. Esta fase inicial vai até 1860 e chega apenas ao terceiro tomo. Em confissão, através de carta, ao amigo José Veríssimo, Távora explica o motivo de sua saída da revista: “Desgostei-me por uma perfídia, e retirei-me.” (AGUIAR, 1997, p. 280).

Távora e das idéias associadas ao projeto de nacionalizar a literatura por meio dos elementos culturais do Norte”.

É intensa a atuação de Távora na vida intelectual fluminense das últimas décadas do século XIX. Durante o período em que dirige o supracitado periódico, assume também o compromisso de sócio junto ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro, além de possuir ocupações na Secretaria do Império. Em paralelo a essas atividades, divulga suas ideias acerca da “Literatura do Norte”. Publica, na *Nueva Revista de Buenos Aires*, trechos de *O Norte*, que seria dividido em Literatura, História e Política. Tal obra não chega a sair em volume, mas ganha continuidade, sob outro título, no periódico *A Semana*, em 1887.

Os anos que lhe antecedem a morte revelam-se sombrios para o escritor. São vividos sob o peso de problemas familiares, do trabalho cansativo na repartição pública, da enfermidade que lhe acometera. O falecimento da mãe, em março de 1888, constitui um dos mais duros golpes. Apesar dos problemas de saúde, da tristeza e do desânimo, em junho desse ano volta a comparecer às reuniões do Instituto Histórico e sugere a realização de uma festa de grande magnitude para comemorar o cinquentenário da instituição. Aprovada a proposta, Távora figura como membro da organização do evento, com data marcada para 21 de outubro, dia exato do aniversário de cinquenta anos do Instituto. Todavia, o escritor não chega a participar das comemorações, vindo a falecer no mês de agosto.

Feita essa breve descrição do trajeto do escritor, consideremos o mais conhecido representante de seu projeto literário. Em termos de historiografia literária, *O Cabeleira* encontra-se entre as obras do nosso Romantismo, mais precisamente no regionalismo romântico. Publicado em 1876, insere-se no chamado romance oitocentista, cujo eixo, segundo Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira*, “é o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa” (CANDIDO, 2006, p. 430).

De acordo com o crítico, a verossimilhança objetivada pelos escritores do século XIX é a verossimilhança da história e da sociologia. Apesar de suas obras terem sido publicadas já no século XX, vale citar, a esse respeito, o nome de Euclides da Cunha. A meio caminho, entre Távora e os regionalistas de 1930, o autor de *Os Sertões* demonstra em sua obra magna uma verossimilhança assentada na ciência e na história. Segundo Moisés (1984, p. 561, 562), “Fundamentando-se na vária ciência do tempo, Euclides dá margem a que se enfoquem *Os Sertões* do prisma antropológico, geográfico, sociológico, etc.”, e “o autor não esconde, ao longo do livro, que o considera articulado à historiografia, e seu papel, o de historiador.” Mas aos acontecimentos observados na campanha de Canudos, na qualidade de



repórter do jornal *O Estado de S. Paulo*, o escritor confere a sua visão pessoal, imprimindo ao relato o cariz literário, por isso “Ficou no meio termo, oscilante entre o respeito à História, como sucessão de efemérides, e o culto à Literatura, como transfusão da realidade por meio da fantasia.” (MOISÉS, 1984, p. 563).

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

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

Kenneth Burke (1969, p. 160) entende ideologia como o “nú de crenças e juízos que um artista pode explorar para obter seus efeitos”. Neste sentido, os efeitos são obtidos através da manipulação de pressuposições ideológicas, e essa manipulação pode ser feita de diversas maneiras.

Pensando nesse aspecto ideológico da narrativa, lançamos, nesse ponto, um olhar sobre o romance de Távora, procurando demonstrar a intenção do escritor, expressa no discurso da voz narrativa, de veicular a tese de que o homem sertanejo está entregue à condição de barbárie quando não tem acesso à instrução e sofre os efeitos da desigualdade social do meio no qual está inserido. Observamos, ao mesmo tempo, o propósito estético do criador de *Lourenço* de erguer uma “Literatura do Norte”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Faz-se oportuno esclarecer que o termo “Norte” utilizado por Távora refere-se não apenas à região Norte como se configura hoje em nosso mapa, mas a “todo o extenso território formado pelo que se convencionou chamar de Nordeste e Norte.” (AGUIAR, 1997, p. 259). A propósito, o trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior fornece-nos importantes esclarecimentos acerca da formação do Nordeste. Com base na análise de variados discursos a respeito dessa região, o historiador reflete sobre seu processo de formação, mostrando-a como “uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 49). Nessa ótica, o Nordeste é resultado

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

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

Comparando, porém, a produção de Távora<sup>8</sup> com a de Alencar, Veríssimo (1963, p. 238) destaca, no primeiro, uma maior exatidão, senão uma maior expressividade, na representação da natureza e da vida. Observa uma “língua mais simples, menos enfeitada, atingindo mesmo às vezes, [...] uma singeleza encantadora”, que o livra “da retórica sentimental que Alencar nem sempre evitou”. Afirma, ainda, que Távora “escreve todavia com mais apuro e observa com mais fidelidade” que o autor de *Iracema*.

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

Em seu ponto de vista, *O Cabeleira*, por exemplo, é prejudicado pelas “contínuas intervenções do autor”, importando apenas como “documentação folclórica” para a crônica do cangaço, pouco valendo, no entanto, como obra de ficção. (PEREIRA, 1988, p. 49). A pesquisadora afirma categoricamente ser este livro “uma biografia romanceada, mal

---

do desmoronamento da antiga geografia do país, ou seja, da velha repartição entre Norte e Sul, e surge como espaço construído a partir de símbolos, tipos, fatos que formam um todo configurador de um novo recorte nacional. De acordo com Albuquerque Júnior, essa construção teve motivações econômicas e políticas (da parte de produtores de algodão e açúcar, de comerciantes, de intelectuais a eles ligados), estando ligada às grandes obras contra as secas. O termo Nordeste teria sido utilizado primeiramente como designação da área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), instituição criada em 1919. Assim, na década de 20, a separação Norte e Nordeste começa a aparecer nos discursos, conferindo a este novo recorte regional uma dimensão cultural e artística, que vai além da definição geográfica ou política.

<sup>8</sup> Veríssimo (1963, p. 238) considera, nesse caso, os romances publicados por Távora de 1869 a 1881, excluídos os *Índios do Jaguaribe*, “tentativa malograda de indianismo da sua juventude inesperta”.

romanceada, e mal escrita”, o mesmo, em sua opinião, podendo dizer-se de *Lourenço*. (PEREIRA, 2005, p. 313). Tal afirmação é feita no ano de 1941, em texto veiculado na *Revista do Brasil*, ocasião na qual a escritora confessa não poder dar sobre Távora “uma opinião segura”. Talvez em virtude mesmo dessa “insegurança”, Pereira (1988, p. 49-50) entre em contradição, dizendo, anos mais tarde, ser *Lourenço* “o mais bem escrito e mais realizado como romance dos livros históricos de Franklin Távora”, sendo a personagem principal “talvez a única figura verdadeira da galeria histórica do autor”.

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

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

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

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

Em contrapartida, o parecer de Sílvio Romero (1960), ao contrário do de Pereira, foi mais favorável ao criador de *O Matuto*. O crítico atribui a Távora o título de “grande romancista”. Depois de afirmar a importância do escritor, reivindica-lhe “um posto notável entre os mais distintos romancistas do Brasil” e aponta-lhe como “o chefe do *naturalismo tradicionalista e campesino* na novelística brasileira” (ROMERO, 1960, p. 1485, grifo do autor).

Romero apresenta uma lista cronológica comentada das obras do idealizador da “Literatura do Norte”, citando, ao todo, doze obras, entre drama, conto, romance e crítica literária. Faz menção, ainda, à *História da Revolução de 1817* e à *História da Revolução de 1824*, as quais, num momento de desespero, Távora teria lançado ao fogo pouco antes de sua morte. Destas teriam sobrado apenas fragmentos publicados na *Revista Brasileira* e na *Revista do Instituto Histórico*. Acreditando que Távora foi um escritor maltratado pelos literatos de sua época, o crítico sintetiza o valor do autor de *O Cabeleira* no seguinte parágrafo:

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

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

A aspiração literária de Távora foi tida também por Candido como “separatista” (Norte/Sul), sendo encarada como uma traição, de certa forma, ao projeto maior do Romantismo de definir uma literatura nacional. Conforme o autor da *Formação*, o

regionalismo do autor de *Lourenço* teria fincado base em três elementos: “o senso da terra”, da paisagem como condicionante da vida da região; “o patriotismo regional” e “a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte” (CANDIDO, 2006, p. 615). Apesar de não considerá-lo como um grande escritor em termos de imaginação e manejo artístico, o crítico sublinha como grande virtude sua capacidade de perceber a importância do levantamento regional para a literatura, de captar os benefícios, para a ficção, do contato com uma realidade bem demarcada no tempo e no espaço, de sentir, enfim, a relevância de uma visão da realidade local.

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

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

*O Cabeleira* traz um prefácio do próprio autor. Trata-se de uma carta cujo destinatário seria um amigo pernambucano de Távora residente em Genebra no período<sup>9</sup>. O escritor pronuncia-se, inicialmente, procurando fornecer informações sobre as circunstâncias em que se encontra. Fala da casa onde mora (na enseada de Botafogo, Rio de Janeiro), das bruscas mudanças climáticas, da paisagem após a chuva. Logo depois começa a falar dos livros que está a escrever, segundo ele, uma “série de composições literárias, para não dizer estudos históricos” (TÁVORA, 1997, p. 8)<sup>10</sup>. A seguir, fala do Pará, do Amazonas e das belezas que viu quando visitou esses lugares, para depois voltar a falar dos livros e da sua preocupação em construir uma “Literatura do Norte”. O primeiro volume da “série de

<sup>9</sup> Os dados sobre a naturalidade e o local de habitação do suposto destinatário são fornecidos no próprio prefácio, nos seguintes termos: “Por isso, em lugar de uma carta receberás nessa encantadora Genebra...”; e “Início esta série de composições literárias [...] com *O Cabeleira*, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho pata ti [...]. Tais estudos, meu amigo, não se limitarão somente aos tipos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa província, onde tiveste o berço” (TÁVORA, 1997, p. 8).

<sup>10</sup> Referenciaremos as citações transcritas do prefácio e do posfácio com o sobrenome do autor, data e página, mas para os trechos transcritos da narrativa propriamente dita utilizaremos apenas a abreviatura OC e o número das páginas, uma vez que todos são da edição do Diário do Nordeste, Editora Verdes Mares, 1997.

composições literárias” seria justamente o romance supracitado. Vejamos a fala do autor, no referido prefácio:

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

Observa-se, nessa passagem, que o próprio autor classifica sua obra e deixa a cargo da crítica (especialmente a pernambucana, pois o enredo centra-se em Pernambuco) o juízo de valor, prometendo aceitar, sem questionamentos, a opinião dos críticos.

A classificação dada pelo escritor merece reflexão. O romance é tido por ele como “um tímido ensaio do romance histórico”. Conforme Gyorgy Lukács (2011, p. 33), o romance histórico tem seu surgimento no início do século XIX, já existindo, porém, nos séculos XVII e XVIII, romances de temática histórica. Mas estes “são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem.” Como se sabe, a utilização de dados verídicos constitui uma das características essenciais do romance histórico, servindo, geralmente, para a constituição do cenário da narrativa. Este não é, contudo, o único aspecto caracterizador do gênero. Entre os aspectos apontados por Lukács, observando a forma desenvolvida por Walter Scott, encontram-se: a verdade histórica na descrição ficcional da realidade; o presente histórico figurando com plasticidade e verossimilhança; o amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos; o caráter dramático da ação; o novo e importante papel do diálogo no romance; um herói (um *gentleman*, mais ou menos medíocre) mediano, prosaico, como figura central; pouca profundidade psicológica das personagens. (LUKÁCS, 2011, p. 33-51). Tadeusz Bujnicki (*apud* Ribeiro, p. 77) acrescenta a questão do tema moralizante e heroico, as personagens representando valores morais e éticos como forma de criticar o presente.

Em *O Cabeleira*, são notórios alguns desses aspectos. Com efeito, o autor lança mão de dados históricos na elaboração de seu romance. Afirma, no posfácio, que “A parte propriamente histórica [do romance] foi escrita de acordo com passagem das *Memórias históricas da província de Pernambuco* por Fernandes Gama” (TÁVORA, 1997, p. 159). Além de recorrer a essa documentação histórica, Távora empenhou-se também em recolher trovas populares que tiveram por assunto a vida e morte do bandido Cabeleira, transcrevendo-as em sua obra. O escritor preocupou-se, inclusive, em explicar, no citado posfácio, certos termos regionais e oferecer informações sobre instituições e personalidades históricas que figuram na narrativa.

O narrador tem o cuidado de pontuar datas de acontecimentos que marcaram a época em que atuou o protagonista do romance, contextualizando o período e esforçando-se por fornecer detalhes, no intento de proclamar a veracidade de seu relato. Também não ficam dúvidas quanto à utilização do tema moralizante. A recriação da história de vida do bandido e de seu infeliz destino mostra-o como “grande exemplo que afirma a necessidade da instrução e da educação, sem a qual espíritos que poderiam chegar a ser úteis à sociedade, e legar um nome honrado e querido, se convertem em destruição dela e de si próprios, e deixam uma memória execrada, ou lamentável.” (TÁVORA, 1997, p. 161).

Por tais características, a concepção de romance histórico do autor torna-se compatível com o conceito tradicional desse gênero. Sua narrativa, porém, destoa desse conceito em um aspecto especial: o fato de fazer figurar em primeiro plano um bandido, um esquecido pela elite social e despido de valores morais e éticos louváveis. Além disso, o escritor tem a preocupação de traçar um retrato psicológico da personagem, revelando certa profundidade em sua caracterização. Eis o diferencial do romance tavoreano: apesar de guardar muitos aspectos trabalhados pelo modelo tradicional, não se enquadra perfeitamente nele, inovando no que se refere às escolhas relacionadas ao protagonista.<sup>11</sup> Deve-se salientar, entretanto, que tal aspecto mostra também o cunho regionalista da obra, não apenas o histórico, pois, conforme explica Ana Marcia Alves Siqueira,

Além de esses romances [os da “Literatura do Norte”] se situarem em uma região periférica e trazerem como protagonistas pessoas simples do povo, a concepção ufanista de nacionalidade é drasticamente rompida pela escolha de um criminoso sanguinário como herói. Embora Cabeleira seja redimido pela reinvenção literária do autor, a escolha de uma figura marginalizada (o personagem Lourenço) como protagonista dos romances posteriores expõe a opção pela análise da interioridade humana e pela ponderação sobre a construção da identidade brasileira. (SIQUEIRA, 2010b, p. 214).

Para a pesquisadora, os heróis de Távora representam uma recusa do modelo indianista idealizado, bem como sua concepção de que o trabalho literário deve resultar de um olhar direcionado para a realidade do país.

---

<sup>11</sup> Na contemporaneidade, tem se discutido o conceito de romance histórico pós-moderno, denominado por Linda Hutcheon como “metaficção historiográfica”. Segundo Ribeiro (2009, p. 80), os romances históricos pós-modernos “não fecham a possibilidade de leitura e interpretação de um texto”, “não surgem para explicar, mostrar ou dar respostas prontas, eles subvertem, questionam, problematizam tudo aquilo que os romances históricos tradicionais e o senso comum davam como certo e já estabelecido.” Nessa nova concepção, as figuras de destaque são os marginalizados, os quais condicionam o enfoque e podem figurar como protagonistas da narrativa, suscitando reflexões sobre a realidade passada e presente.

Prosseguindo seu discurso da carta-prefácio, Távora compara as Letras à Política em termos geográficos, afirmando a necessidade de se fazer uma literatura do Norte, distinta da literatura do Sul. São suas as palavras: “Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses” (TÁVORA, 1997, p. 13). Aqui o escritor deixa evidente uma intenção geral de fundar uma literatura setentrional que, para ele, difere da praticada no sul do País.

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

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

Em consonância com esse pensamento, encontra-se a observação de Siqueira, que aponta, entre as intenções contempladas pela obra de Távora, especialmente *O Cabeleira*, o “objetivo de divulgar as autênticas tradições nacionais” e o desejo de “respaldar sua produção literária nas correntes científicas em voga no contexto de transição entre o estilo romântico e o realista” (SIQUEIRA, 2010a, p. 174).

No entanto, como assinala Aguiar, o escritor não se limitou à aceitação das novidades estéticas, pois “estava convencido de que havia um conjunto de fatores sociológicos, políticos, geo-econômicos, religiosos, etc., que interferia mais além nas obras literárias. Não só das suas, insistia ele, mas da própria literatura brasileira.” (AGUIAR, 1997, p. 246).

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



[...] têm os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão, o dever de levantar ainda com luta e esforço os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias. (TÁVORA, 1997, p. 13).

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

Declarações desse teor levaram a crítica a ver, equivocadamente, no projeto de Távora, a intenção separatista citada anteriormente. Queremos, no entanto, desfazer tal equívoco, enfatizando o objetivo do autor de *O Cabeleira* de divulgar os elementos e as tradições nacionais, os quais, em sua opinião, existiam em maior abundância na região Norte:

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. (TÁVORA, 1997, p. 12).

Para Távora, o Norte, que devemos entender como Nordeste (ver nota de número 7), guardava um primitivismo capaz de expressar uma feição genuinamente nacional, e se impunha aos escritores dessa região o “cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica em feitos heróicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua.” (TÁVORA, 1997, p. 12).

Esse “edifício literário” ou essa “biblioteca” aos quais o escritor faz menção constituiriam justamente a “Literatura do Norte”, ainda em formação. Como constata Aguiar, em cartas endereçadas ao amigo José Veríssimo, Távora forneceu esclarecimentos sobre seu projeto. Em missiva datada de 1º de novembro de 1881, o escritor cearense diz ao crítico paraense que, no livro *O Norte*, examinaria “a tendência literária, diferente da do Sul, que apresentam várias produções nortistas inspiradas nos costumes, paixões, natureza física etc. de várias províncias do Norte.” (TÁVORA *apud* AGUIAR, p. 253). Na correspondência, o autor declara ser a divisão (Literatura do Norte/Literatura do Sul) fruto de observação e exame, não de seu próprio arbítrio ou de vaidade, mostrando-se ciente da polêmica que sua postura tem suscitado. Faz ainda a seguinte elucidação:

Convém notar, que por essa palavra (*Norte*) quero significar, não que exista uma literatura nortista formada, próspera, florescente; isto seria paradoxal; mas que existe uma tendência, uma feição vasta, que não é o simples matiz provinciano, que existem espécimens inspirados nesta feição; que o estímulo entre letras do Norte e do Sul é o único meio de aproveitarem os escritores do Sul, as riquezas que deixam pelos produtos estrangeiros, e de formar-se no país, um rico patrimônio de produções originais. (TÁVORA *apud* AGUIAR, p. 253).

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

Trata-se, é claro, de um regionalismo nascente, diferente, certamente, da ideia de regionalismo que se assentou posteriormente na história da literatura brasileira, mas que já traz em suas bases uma consciência das diversidades regionais. Segundo José Aderaldo Castello (1997, p. 111), o regionalismo brasileiro tem como ponto de partida “o reconhecimento, desde o Romantismo, de três grandes linhas de ambientação ou condicionamento temático da nossa narrativa ficcional: a urbana metropolitana, a rural e a urbano provinciana”, sendo que “as duas últimas corrigiriam, na sua evolução, as distorções da realidade brasileira, que seria alimentada sobretudo pela primeira”.

A coordenada rural, conforme Castello, caracterizou-se inicialmente por tomadas de posição, registros de traços distintivos da paisagem física, do patriarcalismo rural, das tradições locais, de hábitos e costumes, mas não chegou a dar forma a uma perfeita integração

entre o homem e sua respectiva ambientação. Para o crítico, o amadurecimento da ficção regionalista viria mais tarde, quando a investigação e a recriação passaram a favorecer um tratamento universalizante, com bons exemplos em José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

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

Antes de passarmos ao enredo propriamente dito de *O Cabeleira*, consideramos conveniente falar ainda de um outro texto anexo à narrativa. Trata-se de outra carta, que serve de posfácio e acrescenta elementos delineadores do posicionamento do autor em relação à própria obra. Nesse texto, endereçado ao mesmo amigo de Genebra, Távora fala das fontes de que se valeu para a construção de seu romance: trovas populares e passagens das *Memórias históricas da província da Pernambuco*, de Fernandes Gama.

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

Neste sentido, o prefácio e o posfácio do romance são elementos importantes para a compreensão das ideias do escritor em relação ao fazer literário e a outras questões. Ciente dessa importância, Germana Maria Araújo Sales realizou uma pesquisa relevante sobre os prefácios de romances oitocentistas brasileiros, na qual analisa as categorias de leitor, autor e gênero romanesco, através do discurso do escritor, veiculado pelos prólogos dos romances e pelo próprio texto ficcional.

Sales (2003, p. 15) considera que o prefácio “torna-se parte essencial do texto que o segue, pois tem por finalidade estabelecer um diálogo entre autor e leitor.” No caso de *O*

*Cabeleira*, para compor seu prefácio e empreender esse diálogo, Távora vale-se da estratégia de endereçá-lo a um amigo distante, alguém íntimo, cúmplice, com quem tem a liberdade de falar sobre seu projeto literário, sua concepção de romance e suas ideias acerca das diferenças regionais e mesmo da política e da economia do País. O posfácio, como dito, oferece ao receptor informações adicionais sobre as fontes de pesquisa para a confecção do romance.

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

[...] os prefácios desempenham função essencial no espaço dos romances em que estão presentes, funcionando também como área de debate e definição das idéias que começam a surgir e como composição que legitima a palavra de seus criadores. Funcionam, outrossim, como lugar onde são exercidos os debates que buscam dar forma à estética romanesca que vai sendo reconhecida ao longo do século. (SALES, 2003, p. 15).

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

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

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

Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos da gratidão, da pátria pelos nobres feitos com que a magnificaram, alguns vultos infelizes, em quem hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açóites 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. (OC, p. 15).

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

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

Acerca das motivações sociais presentes na obra e da preocupação com os dados observáveis, Siqueira pontua que

o narrador busca explicar a condição de marginalidade de José Gomes, baseando-se em alguns aspectos do determinismo, especialmente na influência exercida pelo meio, personificado na figura cruel e maldosa do pai e também no sertão, região distante e abandonada, onde a violência ainda imperava. A ideia defendida é que o rapaz nascera bom, como a mãe, mas os maus exemplos do pai e o meio marginal levaram-no para o banditismo. (SIQUEIRA, 2010a, p. 182).

A voz narrativa surge, portanto, carregada de um discurso ideológico e parece querer conduzir o leitor no sentido de convencê-lo acerca do ponto de vista veiculado no texto. Afirmamos isto porque aparecem esparsamente sentenças ou intervenções de tom moralizante e explicações a modo de justificativas para o comportamento das personagens, principalmente do protagonista e de seus companheiros na vida de crimes. Além disso, os acontecimentos narrados são bem pontuados temporal e espacialmente, uma vez que são fixados datas e lugares específicos. Há também alusões a monumentos e a nomes de personalidades que tiveram destaque na história de Pernambuco. É a busca pela chamada verossimilhança da história, referendada por Candido, como atrás ficou dito.

Esses elementos, entrelaçados, contribuem para dar um tom de verdade ao que está sendo narrado. E parece ser justamente esse o objetivo visado pelo narrador: que o leitor creia que a história contada é verídica, isto é, que ela aconteceu realmente. Junto com essa preocupação em registrar um acontecimento real, observamos o desejo de mostrar que a história de Cabeleira tem algo a ensinar, ou seja, explora-se um fato do passado com o intuito de trazer lições para o presente. Conquanto um pouco longa, transcrevemos a seguir, uma passagem ilustrativa dessa intenção:

Não é sem grande constrangimento, leitor, que a minha pena, molhada em tinta, graças a Deus, e não em sangue, descreve cenas de estranho canibalismo como as que nesta história se lêem. Aperta-se-me naturalmente o coração quando me vejo obrigado a relatá-las. Entre os motivos da minha repugnância e da minha tristeza sobressai o seguinte: Eu vejo nestes horrores e desgraças a prova, infelizmente irrecusável, de que o ente por excelência, a criatura fadada, como nenhuma outra, para altíssimos fins, pode cair na abjeção mais profunda, se o afastam dos seus sumos destinos circunstâncias de tempo e lugar que, nada, ou muito pouco valendo por si mesmas, são de grande peso para a perturbação do equilíbrio moral do rei da criação, tal é a fragilidade da realeza, ou antes das realezas humanas. Mas desgraçadamente estas cenas não são geradas pela minha fantasia. São fatos acontecidos há pouco mais de um século. Se só alguns deles foram recolhidos pela história, quase todos pertencem à tradição, que no-los legou, antes como límpido espelho, que como tenebrosa notícia do passado. Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar. Com estas razões considero-me justificado aos teus olhos, leitor benévolo. (OC, p. 79).

Através das palavras do narrador, podemos perceber o papel desempenhado pelo autor, como analisado por Sales em sua tese. Conforme a estudiosa, entre as funções exercidas pelo escritor, encontra-se “a tarefa de enredar o leitor através de um discurso persuasivo, pautado por elementos da retórica”, entendida esta como “a arte de seduzir o público”. Por conseguinte, “o autor almeja persuadir ou convencer o leitor, fazer-se compreender e, principalmente, dotar seu texto de credibilidade” (SALES, 2003, p. 16) e, para atingir esse fim, ele vale-se de argumentos convincentes e moralizantes.

Por meio do uso do vocativo e de seus argumentos, o escritor tenta estabelecer uma interação como o leitor, buscando aproximar-se deste e apelando para seus afetos. Acerca desse diálogo entre quem escreve e quem lê, Sales declara:

É o tom confessional, assinalado pela primeira pessoa, o *eu* criador, que permite o estreitamento das relações entre autor e leitor, entre os quais se estabelece um jogo, um pacto de cumplicidade, em que leitor e autor representam um determinado papel, cabendo ao leitor seguir as vias apontadas pelo autor. (SALES, 2003, p. 156).

Observa-se na afirmação de Sales uma concordância com o pensamento de Umberto Eco no que tange à relação autor/leitor. No capítulo inicial de *Seis passeios pelos bosques da ficção*, o crítico esclarece dois conceitos fundamentais para o entendimento dessa relação: o de leitor-modelo e o de autor-modelo. O primeiro corresponde a “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”; o segundo seria “uma voz que nos fala afetuosamente [...], que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo”. (ECO, 1994, p.15, 21).

No romance de Távora, a voz narrativa comporta-se como esse autor-modelo que procura instruir seu interlocutor, solicitando sua atenção, compreensão e benevolência. O “leitor benévolo”, no caso, funciona como leitor-modelo, disposto a cooperar, seguindo as indicações de leitura, deixando-se persuadir por aquele que lhe dirige a palavra.

O trecho acima transcrito do romance refere-se não só à descrição da morte cruel da personagem Matias, mas também a todas as atrocidades cometidas pelo bando de Cabeleira até aquele momento. Vemos aí alguém que dialoga com o leitor, procurando justificar as cenas naturalistas que descreve e, ao mesmo tempo, por meio delas, transmitir uma mensagem de ordem moral: “recordar é instruir, e quase sempre moralizar”. O narrador mostra-se constrangido e triste por ter de contá-las e apresenta suas razões: a ele repugna e entristece a fraqueza moral do homem, que se deixa dominar pelas “circunstâncias de tempo e lugar”. Aproveita, portanto, para realçar o desequilíbrio moral do gênero humano e para afiançar a verdade das cenas descritas. Nessa atitude, percebemos uma voz que insiste em emitir seus valores.

Ao afirmar que não está “imaginando” mas sim “recordando”, o narrador aponta para a concepção de literatura defendida por Távora. Conforme observação de Eduardo Vieira Martins (2011), o autor das *Cartas a Cincinato* compreende a arte literária como imitação,

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

Eis as linhas mestras de orientação da produção tavoreana. Como vimos, o escritor utiliza-as para elaborar a narrativa do bandido pernambucano, explicitando-as em declarações feitas no posfácio e no próprio texto ficcional. Távora valeu-se dos registros da crônica histórica, da poética popular dos trovadores e, é claro, da imaginação pautada nos

dados recolhidos. Tais linhas norteiam não só o eixo de sua produção ficcional, mas também seu pensamento crítico, fato notório nas críticas lançadas contra *Iracema* e *O gaúcho* de Alencar nas *Cartas*.

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

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

Esse conceito de imaginação liga-se, portanto, à ideia de imitação, de reprodução dos dados colhidos pela observação. Por isso Martins (2011, p. 18) declara que “Para Távora, a função da imaginação é *reproduzir* os elementos observados, dotando-os de graça e vivacidade.” Mas essa defesa da imitação do dado observável não implica no abandono total da idealização por parte do escritor. Isso fica evidente na afirmação que se segue, constante na sexta carta da série acima aludida: “Segundo penso, meu amigo, e me parece recomendar a estética, o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza.” (TÁVORA, 2011, p. 185). De acordo essa concepção, a tarefa do romancista não consiste em simplesmente reproduzir tal qual observou, ele deve filtrar os frutos dessa observação, limando-os, retirando as impurezas, com o objetivo de trazer aos olhos do leitor um quadro digno de apreciação.

Discutindo os tipos de discurso na prosa, Mikhail Bakhtin (1983, p. 464) afirma que a fala do autor “é elaborada estilisticamente como uma fala visando a uma significação referencial direta” e “deve ser expressiva, convincente, vigorosa, elegante, e assim por diante, do ponto de vista de sua missão referencial – denotar, exprimir, transmitir ou descrever algo.” Como responsável pela elaboração romanesca, o autor subordina a palavra a seus propósitos, podendo “utilizar a fala de um outro buscando seus próprios objetivos” (BAKHTIN, 2003, p. 467).

No caso de *O Cabeleira*, Franklin Távora vale-se da voz do narrador para emitir seus valores, tentando persuadir o leitor. Nesse sentido, podemos dizer que ocorre uma espécie de fusão entre a voz do autor e a voz do narrador, ou seja, o relato do narrador converte-se na fala direta do autor, “expressando seu projeto sem qualquer mediação.” (BAKHTIN, 2003, p. 469). Assim, o narrador do romance expressa opiniões do modo como o próprio autor o faria. Segundo Bakhtin (1983, p. 469), nessa modalidade de discurso, não há um esforço de “estabelecer um modo socialmente diferente de observar e relatar observações;



nem há sequer o menor esforço de criar um modo individualmente característico.” Nessa concepção, o relato de Távora “contém apenas uma voz, que exprime diretamente o projeto do autor.”<sup>12</sup>

Como vimos, a instância narrativa do romance de Távora é uma voz que, pelas estratégias adotadas, pelas prolepses e analepses, pelos elementos aludidos anteriormente, se mostra conhecedora, presciente daquilo que escreve. Esse conhecimento evidencia-se em vários momentos do enredo. Alguns dos mais significativos são aqueles nos quais o narrador antecipa acontecimentos que só serão detalhados para o leitor posteriormente. Vejamos um deles:

Foi Deus o único que conheceu os três aventureiros, rompendo as águas, o único que em suas frentes manchadas do sangue e do opróbrio recente leu o passado que os condenava e o futuro que por eles esperava para justicá-los com a excessiva severidade que havemos de ver. (OC, p. 24).

Nesse breve excerto, observamos que a voz narrativa deixa o leitor de sobreaviso acerca do que acontecerá aos malfeitores: não se sabe ainda como, mas eles serão punidos pelos crimes que cometeram. Na expressão “que havemos de ver”, inferimos um convite do narrador para que se continue a ler e se veja qual será o fim dos bandidos; em “excessiva severidade” vislumbra-se que o castigo a ser aplicado será extremamente rigoroso. Desse modo, o leitor é preparado para o que há de ler adiante, ele já fica esperando um desfecho trágico.

A presciência dessa voz instrutora e sugestiva pode ser identificada também nas passagens em que se mostra conhecedora dos fatos históricos que teriam ocorrido na época em que atuaram os criminosos que protagonizam o romance. O terceiro capítulo ilustra bem esse aspecto quando se fala de dois grandes flagelos igualmente funestos que assolaram Pernambuco: o contágio das bexigas, durante todo o ano de 1775 e parte de 1776, e a seca que se lhe seguiu. Nesse momento, o narrador situa o leitor quanto à personalidade política que governava a região e quanto à autoridade religiosa que exercia o bispado. É nesse período de extrema calamidade que Cabeleira e seus comparsas, disfarçados de penitentes, efetuam o roubo de quantias que se encontravam no palácio do bispo e estavam destinadas ao auxílio de comunidades pobres.

---

<sup>12</sup> Na classificação de Bakhtin, portanto, o discurso narrativo apresentado pelo romance de Távora estaria entre as variantes unidirecionais (estilização, relato do narrador, fala não objetivada de um personagem que realiza, em parte, os projetos do autor, *Ich-Erzaelung* ou narrativa do eu). Essas variantes tendem à fusão de vozes, ou seja, ao monologismo. (BAKHTIN, 1983, p. 479).

Um dado interessante a ser observado é o fato de as alusões feitas a esses acontecimentos serem sempre postas em paralelo com o presente, como modo de aproximá-los mais do leitor, conferindo-lhes um ar maior de veracidade: “Na época em que se passou esta história, fazia o Capibaribe adiante do *Forte da Piranga*, um cotovelo, que foi depois aterrado, e é *hoje* quintal de uma casa” (OC, p. 38, grifo nosso).

Devemos salientar, no entanto, que os expedientes utilizados pelo autor para colocar o leitor a par de tudo fazem parte do conjunto das estratégias narrativas. Dessa forma, a história é arquitetada de modo a resultar numa trama pautada na clareza de argumentos direcionados à finalidade edificante da obra. Tais recursos facilitam a compreensão do leitor hodierno, mas devemos ter em mente que o leitor da época de Távora conhece a história do Cabeleira e já sabe como ela termina.

Como exposto anteriormente, é por esses elementos que a narrativa de Távora caracteriza-se como romance histórico, ou seja, pela condução segura da voz narrativa empenhada em informar o leitor com o maior número possível de detalhes, delineia-se um enredo com início, meio e fim definidos, pautado por uma ideologia que se coloca como legítima, verdadeira, apresentando justificadas razões.

Esse gênero romanesco, através das escolhas do escritor, dos estratagemas adotados, da estrutura diegética, do discurso elaborado, revela uma imposição de sentido, uma orientação que busca a aceitação do leitor. Estabelece, de certo modo, uma ordem mais ou menos rígida que dificulta a abertura para questionamentos ou reflexões críticas da parte de quem lê.

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

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

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

Esforcei-me por dar, quer no primeiro, quer no último, uma idéia tão completa quanto possível, dessa guerra, ainda pouco estudada, não obstante a sua

originalidade, por si só no caso de convidar a sério exame e meditação o historiador depois do economista e do político. Pouca ou nenhuma importância se lhe tem dado entre nós; é certo contudo que, sem a guerra dos mascates, a qual deixou um valo profundo entre brasileiros e portugueses, não teríamos a revolução de 1817, radiante alva de que fora aquela guerra o pálido crepúsculo precursor do dia da Independência em 1822. (TÁVORA, s/d, p. 10).

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

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

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

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

Uma leitura superficial ou pouco atenta de *O Cabeleira* pode simplesmente classificá-lo como mais um típico romance romântico, no qual figura a trágica história de amor entre a mocinha e o bandido que, ao final, arrepende-se de sua vida errante, mas é condenado à morte. No entanto, uma leitura mais detida leva-nos a encontrar na obra um discurso formulado a partir de uma fala direcionada para uma intenção. Siqueira aponta “uma dupla intenção: o resgate das tradições nacionais através da história do bandido Cabeleira e a defesa da tese de que a educação é o único meio de salvar o sertanejo da barbárie, elevando, desse modo, o Brasil ao patamar dos países europeus civilizados” (SIQUEIRA, 2007, p. 15).

De fato, a referida tese pode ser comprovada com maior evidência no último capítulo da narrativa, por ocasião da execução dos bandidos. José, Joaquim Gomes e Teodósio foram capturados e mortos na forca. Logo após narrar o cumprimento da sentença de morte, a voz narrativa enuncia, mais uma vez, nos parágrafos derradeiros do romance, seu discurso moralizante, sua visão instruída que quer ensinar, orientar. Ela afirma que a pena

infligida aos malfeitores não tolheu os delitos nem regenerou os criminosos, pois ainda em seu tempo, o presente em que narra, os arquivos públicos registram diariamente muitos crimes. No seu ponto de vista, os crimes pelos quais Cabeleira e seus comparsas foram executados são provenientes da ignorância e da pobreza, ou seja, da falta de instrução e da desigualdade social, conforme podemos conferir a seguir:

O interrogatório principal devia ter por objeto os precedentes do culpado, o grau da sua instrução literária, a sua educação, os seus teres.

À pobreza, que é na realidade uma desgraça, deve a sociedade atribuir o maior número dos crimes que pune e dos erros e faltas que não se julga com o direito de punir. A pobreza nunca foi e nem será jamais um elemento de elevação; ela foi e será sempre um elemento de degradação social. (OC, p. 158).

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

Dessa forma, observamos em *O Cabeleira* a presença de um narrador que se mostra seguro de seu discurso, pois o fio da narrativa é conduzido de modo a dar consistência ao relato. Essa postura, a nosso ver, condiz com o que Jacques Rancière (1995, p. 77), falando das transformações pelas quais passou a narrativa, chama de “literatura que se faz filosofia”, em outras palavras, essa literatura busca ou se afirma como uma verdade, coloca-se a serviço de uma ideologia, tentando instaurar uma tese social. Assim, o autor coloca-se como sujeito da escrita, insistindo em marcar sua presença e pondo-se como responsável pelo que é dito. Configura-se, desse modo, uma postura ideológica bem marcada, pois o discurso do narrador está longe de ser neutro, porquanto traz à tona questionamentos, ou melhor, reflexões de natureza social na medida em que busca direcionar a leitura, procurando levar o leitor a refletir sobre as questões levantadas.

Essa postura do narrador tavoreano leva-nos a associá-la, se pensarmos nos modos de compreensão descritos por Jean Pouillon (1974), à chamada visão “por detrás”. Nesta perspectiva, o romancista procura distanciar-se da personagem para considerar de modo objetivo a sua vida psíquica. Ele cria a obra “mantendo-se “por detrás” dela; não se encontra “dentro” do mundo por ela descrito, mas “por detrás” dele, ou como um demiurgo, ou como

um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas.” (POUILLON, 1974, p. 62). Nessa visão, não é a personagem que se impõe, mostrando-se ao romancista, é este que escolhe sua posição para examiná-la. A adoção dessa postura torna, de certa forma, os fatos romanescos, as personagens e o mundo em que vivem, mais transparentes ao leitor, facilitando-lhe a incorporação da visão do autor/narrador.

Esse tipo de narrador, heterodiegético e onisciente, mostra-se coerente com o propósito do escritor, pois, como esclarecem Bourneuf e Ouellet (1976, p. 268), “a apresentação das personagens a partir do exterior revelou-se frequentemente eficaz na literatura romanesca para dramatizar o conflito entre um indivíduo e a sociedade”. Nessa ótica, Távora considera necessária essa postura condutora, pedagógica, justamente para denunciar o universo caótico do homem sertanejo, que, entregue à condição de barbárie por não ter sido lapidado pelos valores da civilização, deixa aflorar com toda a intensidade seus instintos selvagens, instaurando o conflito com a sociedade que o rodeia.

Assim, a narrativa em questão deixa clara a concepção de romance veiculada por seu autor desde as polêmicas cartas de Semprônio a Cincinato. Como esclarece Almeida (1993), na última carta crítica sobre *O gaúcho* de Alencar, Távora expõe, de forma explícita, como concebe o gênero: “Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizadora; que moraliza, educa, forma os sentimentos pelas lições e advertências” (TÁVORA, 2011, p. 114). Vê-se, com efeito, uma tentativa de moralizar, de educar, por meio da lição ou advertência transmitida pela história do sertanejo que ingressa na vida criminosa por causa das contingências sociais e que, embora arrependido, não consegue o perdão da sociedade, recebendo como punição a privação da própria vida em troca dos delitos cometidos.

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

Contudo, não queremos, com essa leitura, cair no erro, apontado por Susanne Langer (2006), de observar a obra literária como mero documento. Reconhecemos, obviamente, o trabalho ficcional do autor, a literariedade da obra. A esse respeito, comungamos com a visão que Siqueira expressa no excerto seguinte:

[...] enquanto o narrador dirige a atenção do leitor para as proezas e crimes realizados por Cabeleira e para seu destino trágico – vítima do pai violento e das autoridades – paralelamente, desenvolve uma outra história, a da interioridade do protagonista, de sua descoberta do amor-paixão e de seu aspecto mítico, perfazendo um movimento de fluxo e refluxo, como o mar em ressaca. (SIQUEIRA, 2010, p. 180).

Neste caso, o dado observável, o fato histórico em destaque no romance consiste no banditismo social<sup>13</sup>, ilustrado principalmente na figura de Cabeleira. A ficcionalidade, por sua vez, apresenta-se em todo o discurso construído a partir do dado histórico esteticamente trabalhado pelo escritor. Esse trabalho ficcional fica mais patente no conflito interior da personagem, que se vê dividida entre a índole criminosa e o sentimento amoroso, tema bastante caro ao Romantismo.

No que se refere ao manejo da temática amorosa, a figura feminina apresenta-se com papel crucial na modificação que se opera no protagonista. Luisinha, amor de infância de José Gomes, mostra-se uma personagem forte, constituindo-se, de certa forma, em elemento civilizador do bandido sertanejo, pois atua no sentido de (re)incutir nele os valores cristãos perdidos na idade infantil, quando fora arrancado do seio materno. Desse modo, história e ficção se entrelaçam formando um tecido narrativo que se estrutura mostrando a um só tempo propósitos estéticos e ideológicos.

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

---

<sup>13</sup> Eric Hobsbawn apresenta o banditismo como fenômeno associado às ordens econômica, social e política, que desafia os detentores do poder, da lei e dos recursos. Para o historiador britânico, os bandidos, por definição, resistem a obedecer, estão fora do alcance do poder, sendo eles próprios possíveis detentores de poder e, portanto, rebeldes potenciais. Nessa ótica, o banditismo social constitui um fenômeno universal, encontrado em todas as sociedades baseadas na agricultura, florescendo em áreas remotas e inacessíveis. Assim, os bandidos sociais são proscritos rurais encarados como criminosos pelo Estado, mas vistos como heróis pela sociedade camponesa de que fazem parte. De acordo com a teoria de Hobsbawn, o cangaço nordestino seria um exemplo de banditismo social. No fenômeno do cangaço podemos perceber bem a ambiguidade do bandido. O cangaceiro, pois, pode ser caracterizado, conforme colocações do historiador, como marginal e rebelde, como homem pobre, mas que não aceita a realidade da pobreza, firmando sua liberdade através da força, da bravura, da astúcia, da determinação. Ele envolve-se, porém, na trama da riqueza e do poder, adquirindo, ao contrário dos outros camponeses pobres, aquela e exercendo este. Por estes aspectos, é admirado pelos demais sertanejos, conquistando fama e tendo sua reputação propagada pela poesia oral e pelos folhetos de cordel. Os maiores exemplos do gênero são Antônio Silvino e Lampião (HOBSBAWN, 2010, p. 35-51, 117, 118, 191). Para Luiz Bernardo Pericás, porém, essa teoria é questionável, pois parte de “um modelo por demais ‘universalizante’, em que o autor tentou encontrar traços comuns em determinados tipos de bandidos do meio rural e colocá-los dentro de um mesmo esquema teórico, usando pouca ou quase nenhuma base documental para comprovar suas asserções.” (PERICÁS, 2010, p. 25).

Embora seu autor tenha sido pouco lembrado nos estudos literários (ou tenha sido lembrado mais pelas críticas que fez ao criador de *Iracema* do que propriamente por suas obras), a história do bandido Cabeleira tem repercussões ainda em nossos dias. São exemplos disso: o cordel *O bandido Cabeleira, o amor de Luisinha*, de José Antônio dos Santos (Zé Antônio), publicado em 2007 pela Editora Luzeiro; e a recriação em quadrinhos feita por Leandro Assis, Hiroshi Maeda e Allan Alex, que veio a lume em 2008 através da Editora Desiderata. Ambos os trabalhos inspiraram-se no romance de Franklin Távora, fazendo, é claro, as adaptações e atualizações necessárias conforme os gêneros escolhidos.

O cordel de Zé Antônio guarda maior fidelidade ao enredo arquitetado por Távora, dando ênfase ao sentimento amoroso do bandido pela amiga de infância, sua Luisinha. A banda desenhada, por sua vez, acentua a violência da vida marginal do protagonista e de seus comparsas, desconstruindo a idealização romântica da personagem feminina, que é apresentada como prostituta. Na opinião de Jane Adriane Gandra,

o Cabeleira na banda desenhada conseguiu conjugar imagens e palavras de maneira harmônica e equilibrada, dentro das limitações deste portador textual, reconstruindo, com altas doses de violência, um universo próximo ao caos, transitado por personagens grotescas, marginalizadas e extremamente enrijecidas pela crueza da vida que levam. Nesse aspecto, a referida obra espelha com fidelidade o cangaceiro José Gomes e o seu submundo, atendendo as especificações de nossa modernidade literária. (GANDRA, 2009, p. 99).

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

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

Sendo, portanto, um sujeito histórico, situado dentro de “um fato histórico (o Romantismo) que assinala a relevância da consciência histórica” (GUINSBURG, 2005, p. 14), Franklin Távora lança mão da história, moldando-a conforme seu imaginário criativo,

sem perder de vista as inquietações sociais, políticas, econômicas, morais de seu tempo, trazendo à cena um complexo de problemas reivindicadores de soluções. Entretanto, como destaca Aguiar, lançando para segundo plano as opiniões, os juízos, as explicações do autor, “o objetivo primordial que motivava o leitor a ter nas mãos aquele livro era, antes de mais nada, viver ou reviver a história do bandido Cabeleira.” (AGUIAR, 1997, p. 246).

Concordamos com esse ponto de vista por pensarmos que o leitor procura o romance, não com o objetivo primeiro de aprender, informar-se ou instruir-se acerca de determinada ideologia, mas com o desejo ou a curiosidade, talvez, de ver a vida recriada, mostrada por outro ângulo, vislumbrada através de outras possibilidades, sendo ele mesmo, o leitor, um agente nesse processo de (re)criação literária. Neste sentido, a obra representa, conforme teoria aristotélica, não o que foi, mas o que poderia ter sido, e em sua construção entram em cena dois polos: o escritor e o leitor.

Desse modo, como salienta Leyla Perrone-Moisés: “A obra literária só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108). Assim sendo, o leitor (re)escreve o texto literário à medida que o vai lendo, uma vez que o ressignifica através de sua subjetividade e de sua visão de mundo. Instigado pela palavra literária, ele cria uma realidade outra, que não é simples representação do mundo tangível, mas uma transfiguração deste, regida não pelas leis da realidade cotidiana, mas pelas da imaginação.

## **2.2 Aquilino Ribeiro: a faceta regionalista e *O Malhadinhas***

Seja através de seus escritos, seja por meio dos estudos críticos de suas obras, somos dados a conhecer Aquilino Ribeiro como “homem de ação” e como “obreiro das letras”, haja vista seu engajamento político e seu intenso labor com a palavra literária. Defensor da causa republicana, o escritor teve intensa participação no contexto sociopolítico português do século XX, a ponto de ser preso e exilar-se mais de uma vez.

Quando em 1963, tendo realizado o mundo de beleza que trazia em si (a missão do escritor, como cria), dá “o salto de catarata” que despenha os homens “nos abismos do silêncio e da treva” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 65), deixa Aquilino o legado de dezenas de títulos, compostos em cinquenta anos de atividade literária, nos quais o leitor pode perceber uma gama variada de gêneros e estilos. Cultivou conto, romance, novela, teatro, biografia, diário, ensaio, além de literatura infantil e trabalhos de tradução, tendo publicado



ainda diversos textos em jornais e revistas. Dedicou sua tinta também a escritos de natureza histórica, etnográfica e sociológica.

No que se refere ao posicionamento estético, podemos dizer que Aquilino não se alinhou especificamente a nenhuma das correntes literárias em voga na sua época, optando por seguir um caminho próprio, em consonância com a sua aspiração de originalidade: “Não me dirijo de preferência a esta ou àquela classe”, “Nada me fará sacrificar aos gostos nem aos caprichos do público” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 55).

Taborda de Vasconcelos (1965) aponta, em linhas gerais, duas tendências dominantes entre a intelectualidade portuguesa do início do século, “a espiritualista e anti-mecanicista, heterodoxa mas anticlerical, influenciada por Tolstoi e os anarquistas russos” e “a positivista, que se manifesta pelo naturalismo, remotamente conforme aos princípios de Darwin” (VASCONCELOS, 1965, p. 14, 15). Para o crítico, Aquilino Ribeiro realizou uma verdadeira síntese das coordenadas por vezes divergentes de seu tempo. Síntese que resultou pessoal e autônoma pela temática, pela exaltação dos instintos postos em liberdade, pelo entrecruzamento mesmo de aspectos explorados em sua prosa, como o ceticismo, o primitivismo regionalista e o poder de evocar a emoção.

Graça Videira Lopes, em texto mais recente, no qual estabelece um paralelo entre Aquilino e os escritores modernistas, especialmente os do grupo de Orpheu, também chama a atenção para essa “posição à margem” do autor de *Andam faunos pelos bosques*. A autora assinala o fato de que apesar de Aquilino e os escritores da Geração de Orpheu serem contemporâneos, suas escolhas estéticas, literárias, políticas e sociais não se cruzam, correm “em universos paralelos, aparentemente com pouco ou nenhum contato entre si” (LOPES, 2007, p. 5).

Nascido em 1885, na Beira Alta, Aquilino Ribeiro afirma, em seu “Solilóquio autobiográfico literário”, publicado por Manuel Mendes em 1960, ter deixado

uma pintura breve dessa região austera no romance *Maria Benigna*: [...] terra onde os medos andam à solta e as ruínas guerreiras e monásticas ensombram a cada passo os horizontes; brutalidade e melancolia, rjeza e desespero, perspectivas abstratas e um sentido da vida muito concreto – eis a Beira Alta [...].(RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 55).

Mas, na verdade, como assinala a crítica, o torrão natal do autor de *Terras do Demo* delineia-se em várias de suas obras, aquelas que lhe conferiram a designação de regionalista. E quando se fala do Aquilino regionalista, fala-se do escritor que fez pulsar, em toda a sua pujança, a Beira, com sua linguagem, seus costumes, seus tipos humanos.

Observa-se entre os críticos um verdadeiro consenso na afirmação da riqueza do trabalho de Aquilino com a língua e com o homem simples. Alguns dos nomes que põem em relevo esse aspecto de sua obra são Manuel Mendes, o já citado Taborda de Vasconcelos, Nelly Novaes Coelho, além de outros. A esse respeito, declara o primeiro da lista:

a obra do ficcionista é variada, caudalosa, múltipla, e, quer pela observação perspicaz da natureza, em que bichos e homens, rios, nuvens, montes e árvores, tudo freme do mesmo prodígio de criação, [...] quer ainda pela formosura sadia e máscula da linguagem, de sabor raro e engenho tão agudo, tudo nos dá a medida do escritor excepcional que é Aquilino Ribeiro. (MENDES, 1960, p. 12).

O segundo, acerca do universo ficcional do autor de *O Malhadinhas*, enuncia: “Na verdade, tal como vimos e se revela, a linguagem de Aquilino [...] penetra de sábia claridade não só a face das coisas e da terra que lhe deu o ser, mas também a fisionomia do beirão” (VASCONCELOS, 1965, p. 69, 70). A terceira, em texto introdutório à análise que procede de *Jardim das Tormentas*, obra de estreia do escritor, afirma: “A linguagem aquiliniana arraiga, pois, no linguajar beirão tão fiel às suas origens como a terra em que o homem se arraiga; terra granítica que ali persiste imutável através dos séculos, unindo numa mesma paisagem o ontem, o hoje e o amanhã.” (COELHO, 1973, p. XIV).

Óscar Lopes, outro apreciador da produção aquiliniana, diz que “o escritor é destro na apreensão do ambiente natural e humano de uma sociedade já arcaica em 1900” (LOPES, 1985, p. 16). Frederick Charles Hesse Garcia, por sua vez, define como obras típicas de Aquilino “aquelas que retratam o mundo rústico da Beira, a vida de Aldeia, o homem que vive perto da natureza, com os instintos à flor da pele” (GARCIA, 1981, p. 91, 92). Todos esses depoimentos apontam para uma visão de mundo que procura descortinar o homem em seu primitivismo, em sua naturalidade, em sua espontaneidade de gestos, através de uma linguagem autêntica e rica em significados.

Como observa Henrique Almeida (1993), podemos perceber no prefácio ao romance *Terras do Demo*, em formato de carta dirigida a Carlos Malheiro Dias, uma espécie de “manifesto” em defesa do regionalismo, no qual Aquilino declara seu propósito: “descer a arte sobre a bronca, fragrante e sincera Serra, e, em certa medida, activar o desquite entre a nossa Língua e essa literatura desnacionalizada, francizante, de que se atulha a praça” (RIBEIRO, 1985b, p. 7). Percebemos, nestas palavras, o desejo de valorizar o elemento nacional através da língua, depurando-a de estrangeirismos. Por conseguinte, o autor considera a literatura regionalista como uma necessidade de “renovar o veio da Língua viciado por outras línguas, corrompido pela gíria da urbe” (RIBEIRO, 1985b, p. 8),

defendendo um renascimento literário voltado para as origens, que se encontram nos clássicos e no povo. Assim, tem a “Serra” como espaço de eleição, pois, para ele, “a madre é na aldeia; ali está puro o idioma” (RIBEIRO, 1985b, p. 8).

Neste ponto, podemos observar certa coincidência de preocupações entre Aquilino Ribeiro e Franklin Távora: a defesa do nacional em detrimento do estrangeiro. Em relação à proposta do escritor português, essa atitude expressa-se de modo notório nas palavras anteriormente citadas, as quais reproduzimos a título de ênfase: “activar o desquite entre a nossa Língua e essa literatura desnacionalizada, francizante, de que se atulha a praça”. O brasileiro, por sua vez, critica os escritores do Sul por se deixarem impregnar pelos estrangeirismos, pelas influências europeias, reclamando para o Norte uma maior abundância de elementos para a formação de uma literatura propriamente nacional: “o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. (TÁVORA, 1997, p. 12). Vale salientar que o primeiro destaca a Língua como elemento essencial para a renovação das raízes nacionais. E o segundo enfatiza os costumes e tradições da região Norte como aspectos fundamentais para a construção de obras literárias que representassem uma feição marcadamente nacional.

Alfredo Margarido (1985), observando a aldeia como centro vital da visão de mundo de Aquilino, acredita numa posição teórica profunda do escritor em relação ao regionalismo. Para ele, o regionalismo aquiliniano “deriva não apenas da necessidade de descrever uma região”, mas “da convicção, prático-teórica, de que a unidade mínima da organização social portuguesa é constituída pela aldeia, constituída esta por um número limitado de famílias” (MARGARIDO, 1985, p. 33). O estudioso lembra ainda que a língua seria o outro elemento importante posto em evidência por Aquilino: “a estrutura aldeã, sendo conservadora, defendeu também a língua portuguesa de todas as poluições, sobretudo daquelas importadas pelos escritores citadinos” (MARGARIDO, 1985, p. 33).

Anos mais tarde, no supracitado “Solilóquio”, rebatendo algumas críticas, Aquilino reafirma suas convicções em relação à importância da língua e do povo:

Certos críticos acusam-me de renovar o vocabulário, à custa da fala do povo. Em muito pequena percentagem, e todavia nunca inventando. Por via de regra, detesto o neologismo. Só por necessidade. A verdadeira língua foi o povo que a fez. Uma cidade com as suas fábricas, os seus museus, os seus palácios, o seu roteiro complicado, tudo isso não é nada como obra humana comparado ao trabalho da língua. (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 61).

Todavia, em determinados momentos de sua carreira, o escritor oscila, apresentando divergentes pontos de vista em relação à matéria regionalista. Para Henrique

Almeida, isso ocorre provavelmente por causa do caráter depreciativo que a crítica contemporânea do autor dirigia à literatura regionalista. Por isso, Aquilino serviu-se de preâmbulos de algumas de suas obras para se defender dessas críticas de conotação pejorativa. É o que ocorre, por exemplo, no prefácio de *Andam faunos pelos bosques*, dirigido a Brito Camacho:

Em verdade, se [ser] regionalista é ter descrito outra coisa que não Lisboa, não reclamo melhor diploma. Porém, se ser regionalista é dar o meio e a comparsaria na sua modalidade léxica, descer o escritor, despersonalizando-se, à reprodução e não interpretação, só me convém o título para duas ou três centenas de páginas de meia dúzia de livros que escrevi. (RIBEIRO, 1985a, p. 8).

Ainda no citado “Solilóquio, declara-se consciente dos “intuitos malévolos” da crítica ao tachar um escritor como regionalista. Para ele, esse rótulo conotava uma acusação de falta de pendor imaginário por parte do escritor, ou seja, ao utilizá-lo, os críticos tinham o autor “como dotado de asas curtas, impróprias a voo de altanaria” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 75). Além disso, nesse texto, Aquilino, considerando o critério da variação idiomática e o fato de, para ele, Portugal ser igual de Norte a Sul, chega a questionar a existência de escritores regionalistas em sua nação. Este mesmo questionamento aparece também em *Abóboras no Telhado*, obra de crítica e polêmica, em que o escritor refere-se ao regionalismo como um dos lugares-comuns da língua portuguesa e como conceito destituído de valor imanente, por isso ele indaga:

Por outra, se existe um regionalismo francês ou germânico, com Mistral ou com Bauer, caracterizado pela fala dialetal, costumes à parte, índole diferente, pode havê-lo num país como o nosso, todo do mesmo cerne, igual, com um só idioma do Norte ao Sul, em tudo o mais, rotina, burel, tojo, *solus totus et unus?* (RIBEIRO, 1963, p. 79, grifo do autor).

Em relação a esse aspecto, notamos diferenças entre a concepção de Aquilino e a de Távora. Enquanto este acredita que, no Brasil, “Norte e Sul são irmãos, mas são dois” (TÁVORA, 1997, p. 13), aquele crê que “Na essência, Portugal é igual de Norte a Sul” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 76). Um assinala as diferenças, defendendo sua região, o outro enfatiza a homogeneidade do país em termos étnicos e linguísticos, pois, para ele “um dos requisitos sobre que assenta a existência da escola regionalista é a variação idiomática.” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 76). Um conclama os escritores do Norte a fazerem frente aos do Sul, o outro, considerando o aspecto linguístico, declara não haver escritores regionalistas em seu país.

Compreendemos essa divergência de opiniões quando observamos os contextos. Enquanto Távora, vivendo num país de proporções continentais, cujas autoridades

governamentais ignoravam as regiões distantes do centro político e econômico, fez questão de acentuar as diferenças, defendendo seu torrão, Aquilino, contrariamente, vivendo num país de pequena extensão, étnica e politicamente centralizado, optou por dar relevância não a distinções regionais (já que para ele todo o país era um só, distinguindo-se somente Lisboa como centro urbano), mas ao homem da aldeia, com seu primitivismo.

Mas apesar das hesitações e do desejo demonstrado nesses momentos de se desvencilhar da pecha de regionalista que a crítica lhe impunha, o fato é que o autor de *O Malhadinhas* não conseguiu abandonar os aspectos telúricos que moldaram seu espírito, conferindo, sim, à boa parte de seus escritos uma dimensão regional que o coloca entre os melhores da literatura portuguesa. Portanto, comungamos com o pensamento de Almeida e de outros estudiosos quando afirmam que Aquilino deve ser inserido “no leque dos escritores que deram estreita atenção a realidades regionais” (ALMEIDA, 1993, p. 25). Basta debruçar-se sobre alguns de seus títulos para sentir a vida aldeã pulsando em todos os seus matizes e para perceber sua visão de mundo do ambiente serrano, no qual nasceu e se criou “são e escoreito”, como declara no referido prefácio de *Terras do Demo*.

Voltando ao programa estético do autor, aludido anteriormente, reconhecemos nele, conforme expressão de Coelho (1973), um “impulso renovador nacionalista”, relacionado sobretudo com a representação do homem em seu meio natural/primitivo e da linguagem. Compreendemos esse propósito a partir da noção do fazer artístico defendida pelo escritor:

Na minha opinião, para ser romancista, poeta, músico, pintor, antes de mais nada é preciso saltar para cima do telhado da casa em que nascemos, esta grata e inoriginal velharia. De lá tocar a bandurra, falar, exprimir-se. De outro modo não interessamos a ninguém. A vida é renascimento contínuo. (RIBEIRO apud MENDES, 1960, p.86).

Nestas belas palavras, podemos atestar a um só tempo uma afirmação regionalista e nacionalista, na medida em que refletem o pensamento de Aquilino em relação ao olhar que o artista/criador deve votar às próprias origens, reconhecendo o valor do espaço onde nasceu e se criou, do lugar que lhe proporcionou as primeiras experiências com o mundo. Esse “saltar para cima do telhado” paterno implica numa visualização não só do que está ao redor, o regional, mas também do que está além, até onde os olhos podem alcançar, o nacional, e por que não o universal, se a obra aquiliniana exhibe mesmo uma ampla dimensão humana, sendo o homem, em essência, o mesmo em toda parte? E esse “tocar a bandurra”, esse “exprimir-se”

deve evocar de igual modo as raízes, deve ser uma linguagem original, singular, pois só assim, sendo autêntica, genuína, pode suscitar o interesse do outro.

Acerca desse alcance universal da obra aquiliniana, tornam-se extremamente oportunas as seguintes palavras de Ligia Chiappini (1997, p. 135): “porque o beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco”. Conforme a autora, elas se aplicam às obras que conseguem transmitir a grandeza da região, alargando seu espaço e seu tempo na eternidade. Nessa perspectiva, o regionalismo é encarado como tendência sujeita a mudanças, na qual se encontram autores e obras que empreendem um esforço para dar voz ao “homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia”; que assumem a dificuldade de “tornar verosímil a fala do outro de classe e de cultura para o público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: ‘homem humano’.” (CHIAPPINI, 1997, p. 135).

José Manuel Sobral (2002, p. 13), referindo-se ao interesse da obra aquiliniana pelo popular, representado este principalmente pelos camponeses, defende que a posição do escritor é coerente “com uma visão do povo como representante genuíno da especificidade nacional.” O pesquisador afirma:

O interesse de Aquilino Ribeiro pelo regional estará em consonância com a passagem, na viragem do século, na antropologia portuguesa de uma concepção ‘unitária e homogeneizadora da cultura popular’ a uma outra em que se descobre a diversidade nacional, através do regional e do local. (SOBRAL, 2002, p. 16).

Em *Abóboras no Telhado*, Aquilino afirma o programa, que teria traçado a partir de *Jardim das Tormentas*, com a seguinte declaração: “Tão-pouco derivei do desígnio: nacionalizar o romance, indo às fontes lustrais, empregando ‘terra’ bem portuguesa, desde a linguagem à carne e osso das personagens, com suas respectivas manifestações.” (RIBEIRO, 1963, p. 72). Assim, como salienta Sobral (2002, p. 16), para realizar sua proposta de nacionalizar o romance em Portugal, Aquilino utiliza três elementos principais: “terra, linguagem e personagens de ‘carne e osso’, os de sua própria região”. E ele faria isso não por patriotismo “mas porque só com ‘sentido português’ poderia realizar obras ‘dignas de audiência universal’”.

Dessa forma, não obstante considerar Portugal como unificado linguisticamente, Aquilino recorre à linguagem popular e regional, encarnada em suas personagens, como meio de cumprir o seu programa de nacionalização do romance. Realçando seu objetivo, o escritor afirma: “Em harmonia com o postulado é que eu puxei a terreiro um brava e imprevista

comparsaria de homens de sachola e mangual, de serranos de pau e manta, pimpões de faixa e navalha, raparigas de neve e fogo, mais ou menos inéditos para as letras nacionais.” (RIBEIRO, 1963, p. 72).

Para Mendes, (1960, p. 12) o desejo de cumprir o projeto proposto fez florir no escritor um “estilo de espantosa virtuosidade verbal, impressionante e variado, grandioso, flagrante e feraz em sua essência” E esse estilo “nutre-se da terra farta onde mergulha as fundas raízes, nutre-se do vernáculo, que ao mesmo tempo quer dizer pátrio, puro, genuíno, e avigora-se do corrente falar do Povo, vivaz e pitoresco, afortunoso na rusticidade e na lhanza da locução” (MENDES, 1960, p. 12).

Feitas essas considerações, podemos dizer que, pelo trabalho com o homem rústico, retratado em seu ambiente natural e expresso em sua linguagem espontânea enraizada na cultura popular, *O Malhadinhas* pode ser enfeixado entre as ditas obras aquilínianas de caráter regional. O que se dirá a seguir permite validar essa classificação.

Novela inicialmente publicada no volume *Estrada de Santiago*, de 1922, *O Malhadinhas* reaparece de forma autônoma em 1949, sendo ainda reeditada em 1958 juntamente com *Mina de Diamantes*. É dos textos mais conhecidos de Aquilino. Trata-se de uma narrativa desfiada em 1ª pessoa pelo protagonista da história, o almocreve Antônio Malhadas, mais conhecido como Malhadinhas de Barrelas, um sujeito rude, de língua e faca igualmente afiadas, sempre disposto a mostrar sua coragem e valentia em defesa da própria honra. Personagem que oscila entre o pícaro e o antipícaro, por carregar consigo características que ora o aproximam, ora o distanciam da figura típica do gênero picaresco desenvolvido em Espanha no século XVI e difundido no restante da Europa nas centúrias seguintes.

Um dos aspectos que mais chamam a atenção na narrativa é a riqueza de expressão do narrador, a abundância de formas proverbiais, adágios, rifões, ditados que saltam de seu discurso. Embora reconheçamos o trabalho de estilização realizado pelo escritor, reconhecemos igualmente as vozes do dizer popular, o léxico do camponês recriado na figura do almocreve. Como declara o próprio Aquilino, “o que perpassa por debaixo do franco falar do Malhadinhas é a velha terra de Barrelas com as suas bisbilhotices, os seus amores lícitos e ilícitos, as suas cenas de cupidez e valentia, sangue e arraial, como cá para o Sul sangue e arena” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 80).

Malhadinhas estrutura o enredo a partir de suas lembranças, de suas experiências da juventude. Conta os episódios de sua vida, partindo de sua paixão e ciúme pela prima Brízida, assunto que ocupa o primeiro capítulo, passando pelos casos experimentados em suas

andanças de almocreve, até chegar à velhice, na qual, segundo ele, anda “compondo o bem-d’alma”, frequentando a igreja e cuidando da vida eterna, como bom cristão. O velho almocreve tem diante de si um auditório ao qual está sempre se dirigindo através dos vocativos “meus fidalgos”, “Vossorias”, “senhores”, “m’amigos”. Essa plateia coletiva assume o papel de narratário. No que tange à situação narrativa de *O Malhadinhas*, Carlos Reis (1985, p. 43) diz que esta “parece configurar uma espécie de primordial autenticidade inerente à produção do relato em estado puro”, pois possui um “teor oral, memorial e improvisado”.

A habilidade retórica da personagem pode ser vislumbrada logo na primeira página do livro, quando o Malhadinhas de Barreiras é apresentado por uma voz anônima que nos oferece uma descrição física do almocreve e nos dá pistas acerca do caráter que será revelado no decorrer da história. Essa voz se inclui entre os ouvintes das façanhas que ecoaram pelas terras onde Antônio Malhadinhas praticou o seu ofício e ganhou fama de valentão briguento. Tal inclusão fica explícita no trecho seguinte:

Nas tardes da feira, sentado da banda de fora do Guilhermino, ou num dos poiais de pedra, donde já tivessem erguido as belfurinhas, alegre do verdeal, desbocava-se a desfiar a sua crónica perante escrivães da vila e manatas, e eu tinha a impressão de ouvir a gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu. (RIBEIRO, 1958, p. 11).<sup>14</sup>

A essa voz inicial cabe papel de apresentar e descrever o protagonista, transferindo para este, logo em seguida, a narração de sua própria história de vida. Temos, portanto, dois narradores, sendo que o primeiro apresenta ao leitor o segundo, transferindo-lhe a fala, para retomá-la somente no final do relato, contando aquilo que o outro, para não trair a verossimilhança, não podia contar: sua morte.

Neste caso, diferentemente da estratégia utilizada por Távora em *O Cabeleira*, Aquilino vale-se de uma técnica através da qual insere uma voz que se distancia da voz do escritor. Ele escolhe outorgar autonomia narrativa à personagem principal, de sorte que o leitor fica à mercê desse ponto de vista. Assim, não temos uma voz narrativa fundida com a voz autoral, mas uma voz distinta, autônoma, capaz de formular e emitir discurso e valores próprios.

Desse modo, enquanto narrador, Malhadinhas impõe-se como uma voz separada, diferente, mostra-se detentor de uma posição social determinada, e deixa transparecer um

---

<sup>14</sup> Todas as citações da narrativa em foco são da edição de 1958. Cf. bibliografia completa ao final do trabalho. A partir de agora assinalaremos as citações d’*O Malhadinhas* apenas com a sigla OM e o número das páginas.



contato próprio e singular com o mundo que o rodeia. Sua voz destaca-se entre os “fidalgos” que lhe ouvem, as experiências que conta não foram vividas por estes, são particulares; o mundo que conheceu possui uma feição também particular, somente entrevista pelos outros através de seu relato.

Julgamos que essa escolha feita por Aquilino em relação ao modo de narrar aproxima-se do expediente denominado visão “com” por Pouillon (1974). Nesta concepção, escolhe-se uma personagem para constituir o centro da narrativa, atribuindo-se-lhe uma atenção maior ou diferente da que é atribuída às demais. Tal recurso permite ao leitor percebê-la mais intimamente, penetrando-lhe mais facilmente a conduta. Ela torna-se o centro a partir do qual se propaga a visão dos acontecimentos no romance. Com ela vemos as outras personagens e vivemos os fatos narrados, ou seja, os acontecimentos e as demais personagens são vistas por nós através do que ela nos relata.

Mas é ainda a voz anônima do primeiro narrador que nos dá, antes de *Malhadinhas*, o testemunho da referida habilidade retórica, ao dizer que “o negócio tilintado através das gerações, as andanças de recoveiro, o ver e aturar mundo, tinham-no provido de lábia muito pitoresca, levemente impregnada dum egoísmo pândego e glorioso” (OM, p. 11). É esse “ver e aturar mundo” que se constitui em experiência acumulada e o autoriza a contar “sua crônica” como um legítimo narrador, no sentido benjaminiano do termo.

Walter Benjamin (1994, p.198) afirma que o narrador retira de sua própria experiência o que ele conta. Essa postura torna-se evidente em nosso protagonista, haja vista ele recolher da memória dos fatos vividos a matéria narrada. Embora Benjamin aponte os artifícios como meio de fusão dos dois tipos fundamentais de narradores anônimos comentados por ele, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, podemos reconhecer em *Malhadinhas* uma espécie diferenciada de junção dessas duas categorias.

Para Benjamin, a fonte na qual os narradores vão beber é a experiência que passa de pessoa para pessoa. Dentre os chamados narradores anônimos (os contadores de histórias orais), o ensaísta destaca esses dois grupos: o camponês sedentário encarna o homem que, sem sair de seu país, conhece suas histórias e tradições; o marinheiro comerciante é aquele que, por causa da natureza de seu ofício, acumula experiências do que viu, ouviu e vivenciou, traduzindo o pensamento popular de que “Quem viaja tem muito que contar”. (BENJAMIN, 1994, p. 198, 199).

Fundindo essas duas categorias, temos como síntese o camponês comerciante, ou seja, o aldeão almocreve que a um só tempo valoriza a sua terra e adquire experiência com as aventuras proporcionadas pelo ofício de negociante. No que se refere a esse deslocamento

propiciador de experiências, Reis percebe-o da seguinte maneira: “a imagem da navegação ajusta-se a este viajante de profissão que foi o Malhadinhas de Barrelas, calcorreando montes e vales, negociando em presuntos e azeite por vilas e aldeias, enfrentando lobos, intempéries e navalhas traiçoeiras” (REIS, 1985, p. 43).

Esse ponto de vista coloca-se em conformidade com a imagem proposta por Benjamin na figura do marinheiro, pois, à semelhança deste, o jovem almocreve corre mundo, não por vias marítimas, mas pelas terras dos povoados circunvizinhos aonde vai vender seus gêneros alimentícios. Dos lugares que visita, das gentes que conhece, das peripécias que vive, ele retorna enriquecido, para transmitir, orgulhosamente, aos seus “fidalgos”, sua história de vida.

Conforme o autor do texto “O narrador”, a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de modo latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Nesta perspectiva, o narrador é um homem que sabe dar conselhos, e a esses conselhos podemos chamar sabedoria.

No capítulo VI de nossa história, isto é, da história de Malhadinhas, vamos encontrar enunciados que exemplificam bem essa intenção didático-moralizante do narrador à moda antiga. Lá conta-se o episódio da mulher mandona de Duarte, a Joaquina. Malhadinhas, por meio de falsas lisonjas, acaba pregando uma lição à mulher, fazendo com que o amigo assuma o governo da própria casa. Em referência à Joaquina, pelo fato de possuir uns pêlos no queixo e pela fama de mandona, o narrador-personagem enuncia: “A homem ruivo e a mulher barbuda de longe os saúda” (OM, p. 99). O ensinamento moral ao qual se referiu Benjamin pode ser visto mais explicitamente ao final do dito capítulo, ocasião em que o narrador interroga retoricamente seus ouvintes e logo depois se justifica:

Que a minha língua era ruim e envenenada? Aí está o seu malfazer, endireitar o mundo que andasse torto. Dela não temo as contas que hei-de dar a Deus porque ainda que a minha voz não seja como a ronca do abade do Touro quando canta os latins, é de falsete só de nome. No mais foi, é, e sempre será leal-verdadeira. (OM, p. 102).

Fica evidente, nesta passagem, a citada dimensão utilitária quando o narrador esclarece sua intenção: “endireitar o mundo que andasse torto”. Em outras palavras, se tomarmos aqui o episódio de Joaquina como metonímia do todo narrado, compreenderemos que Malhadinhas está, na medida em que desfia suas experiências, a dar conselhos ao seu auditório, a ensinar-lhe como viver. A esse propósito, chegamos mesmo a constatar um tom

de superioridade do narrador em relação aos seus ouvintes. A experiência adquirida por meio das aventuras confere-lhe autoridade suficiente para interessar seu auditório, o qual é invocado reiteradas vezes.

Como acentua Reis (1985), inicialmente, Malhadinhas coloca-se numa situação de inferioridade social, haja vista a utilização das expressões que ficaram sobreditas (“meus fidalgos”, “meus senhores”, “Vossorias”) quando invoca seus interlocutores. Contudo, observando melhor, verificamos que essa situação é minimizada, pois o narrador fala como conhecedor do passado e do presente, confrontando tempos distantes com o presente em que narra e emitindo juízos de valor. Serve como exemplo a frase que inicia a narração: “Quando comecei a pôr vulto no mundo, meus fidalgos, era a porca da vida outra droga” (OM, p. 13). E logo adiante:

[...] mas os dias de hoje não os conheço. Ponho-me a cismar e não os conheço. E quanto mais cismo, mais dou razão ao Miguelão da Cabeça da Ponte, que falava como livro aberto, o grande bruxo. Muitas vezes lhe ouvi dizer quando estava de boa lua, o que nem sempre assucedía: - Tempos virão em que o governarão as terras vãs e os filhos das barregãs. (OM, p. 13).

Essas palavras deixam patente, da parte de Malhadinhas, uma constatação da mudança dos tempos, que corrobora o referido tom de superioridade. Ele recorre às lembranças da juventude para afiançar que o tempo não é mais o mesmo, “que o mundo é outro” (OM, p.15). Em sua opinião, os tempos eram melhores quando o homem tinha palavra, os rapazes eram valentes, sua terra era farta no Outono, os Invernos eram “inteiriços como lagartos”, “a gente não era falsa a bródios e funções” (OM, p. 14, 15).

Tal constatação de mudança lembra-nos outro português, Camões, que já dizia, com aguda percepção, em um de seus sonetos: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades/ Todo o mundo é composto de mudanças” (CAMÕES, 1971, p. 79)<sup>15</sup>. O poeta, assim como o nosso narrador, tinha plena consciência das reviravoltas e dos desconcertos do mundo. Além disso, nessa concepção, percebemos também um tom de saudosismo, compartilhado pelo narrador que antecede Malhadinhas quando declara (diante da narração deste): “e eu tinha a impressão de ouvir a *gesta bárbara e forte* de um Portugal que morreu.” (OM, p. 11, grifo nosso).

---

<sup>15</sup> O pensamento camoniano acerca da transitoriedade das coisas e das contrariedades da vida, que aproximamos aqui do dissabor de Malhadinhas em relação à subversão dos valores de sua juventude, fica evidente não só no soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, mas também nas composições que giram em torno do tema do desconcerto do mundo.

Verificando as acepções para os termos em destaque, vimos que “feitos guerreiros”, “façanhas”, “canções que celebram grandes feitos” são alguns dos significados atribuídos a “gesta” pelo *Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio Buarque de Holanda Ferreira*. Já para o verbete “bárbaro”, entre os sinônimos apresentados, encontramos “selvagem”, “rude” e “inculto”. “Forte”, por sua vez, possui uma lista ainda mais ampla: “que tem força”, “vigoroso”, “que tem fortaleza de ânimo”, “enérgico”, “valente”, “valeroso”, “poderoso”, entre outros. Nesse sentido, portanto, a narração de Malhadinhas soa aos ouvidos do primeiro narrador como uma espécie de canção que louva os feitos admiráveis do Portugal rude e valeroso de outrora, o Portugal imponente das grandes conquistas territoriais, por exemplo. E, nessa perspectiva, a história de vida, repleta de façanhas, do protagonista identifica-se com a história de Portugal, em seus heroicos primórdios.

Podemos notar no narrador principal (Malhadinhas) uma espécie de conselheiro, dotado de uma sabedoria que procura transmitir conhecimentos (adquiridos pela experiência de vida), detentor do poder da palavra que garante a preservação de saberes e ensinamentos; e, afinal, ele narra sua canção épica, sua “gesta bárbara e forte”, como disse o primeiro narrador. Ocorre-nos, nesse ponto, um pensamento de Aquilino que remonta a um preceito horaciano, o de que “a leitura é uma forma de ensinança sem deixar de ser uma diversão.” (RIBEIRO *apud* MENDES, 1960, p. 78).

Em sua *Arte Poética (Epistula ad Pisones)*, Horácio enuncia o conhecido princípio do “instruir e deleitar” (*docere et delectare*): “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida.” (HORÁCIO, 2005, p. 65). Assim, ao mesmo tempo em que instrui a plateia (e leitores) com suas lições de vida, o narrador diverte-a com os episódios cômicos de sua trajetória e com seus ditos bem-humorados.

Em relação a esse objetivo, o de ensinar algo ou transmitir lições, podemos observar semelhança com *O Cabeleira*. Assim como o narrador de Aquilino, o de Távora também expressa esse desejo. Enquanto um procura dar conselhos práticos, relacionados às peripécias da vida cotidiana, aos seus ouvintes, o outro tenta alertar os seus leitores, fazendo com que reflitam, através da história infeliz de um bandido, sobre as necessidades das populações sertanejas, abandonadas pelas autoridades administrativas, principalmente no que se refere a aspectos civilizadores.

Desse modo, Malhadinhas mostra-se um orador de talento, capaz de persuadir seus ouvintes e conquistá-los com seu bom humor. Olivier Reboul (2004, p. XIV) define a retórica como “a arte de persuadir pelo discurso”. O narrador de Aquilino parece possuir um

tipo de retórica espontânea, uma vez que atrai a atenção do público, baseando seus argumentos no saber adquirido com a experiência. Por conseguinte, com seu “ar de sisudez” e com sua “voz untuosa” (OM, p. 11), o velho almocreve vale-se do *docere*, “o lado argumentativo do discurso”, e do *delectare*, “seu lado agradável, humorístico”, para comover (*movere*), impressionar seu auditório. (REBOUL, 2004, p. XVIII).

Como ficou posto, o jovem Malhadas era habilidoso não só no uso da língua e da faca, mas também no jogo do pau<sup>16</sup>. Já no capítulo II contara como jogou o pau com um jovem valente do povoado de Santa Eulália, por ocasião de uma festa de casamento na casa de Faustino, sujeito que passara, dois anos antes, por Barreiras, e a quem Malhadinhas matara a sede com uma botelha de vinho.

Uma das maiores lições que podemos tirar do relato do nosso almocreve, utilizando as palavras de Óscar Lopes (1985), é que a vida é para se defender e querer até o fim, pois, apesar de tudo, ela vale a pena. O próprio Malhadinhas, em sua singeleza de homem rude, fala para a tia Maria, que o quisera esconder do Tenente da Cruz e de seus comparsas: “Muitas vezes um cristão, se defende a vida mais que uma saca de dinheiro, é porque a vida naturalmente é um depósito. Deus lho confiou, a ele, só a ele, tem de o restituir.” (OM, p. 85). Repetidas vezes justifica o uso da faca e, por extensão, a vida errante que levou.

No capítulo VI, ciente da comparação que costumavam fazer de sua língua com a faca que levava à cintura, ele reitera a ideia expressa na citação precedente, dizendo que quando a faca se apartava da missão pacífica, ou seja, da função comum de cortar alimentos ou consertar os acessórios de seu animal de carga, é porque sua vida corria perigo e era seu dever defendê-la: “pois se Deus me deu – tantas vezes o tenho dito – a Deus tenho a obrigação de a restituir, mas só quando ele for servido e mais ninguém.” (OM, p. 92). No início do capítulo VII, ele declara: “Há encontros na vida e pendências que um homem honrado não provoca nem espera, e que só se resolvem de pulso rijo e botando as unhas a uma arma.” (OM, p. 103). E, apesar de considerar a faca uma “arma feia e cruel”, confessa logo na página seguinte: “O pau defendia-me de cão, de malta frente a frente, mas para jogos de falsa fé e pessoas de mau sentido não havia como a faquinha.” (OM, p. 104).

---

<sup>16</sup> A Associação Desportiva e Cultural do Jogo do Pau Português define o jogo do pau da seguinte forma: “arte marcial portuguesa de origem tradicional, o jogo do pau consiste numa forma de esgrima de características específicas, utilizando uma vara de preferência de madeira.” Essa arte de combate teve suas origens em regiões do Norte de Portugal, partindo depois para as zonas de Trás-os-Montes. Nasceu como necessidade de defesa, principalmente de pastores, que viam no pau uma arma indispensável e de fácil acesso. Seu uso generalizou-se e passou a ser transmitido de geração em geração. Apesar de gozar de grande popularidade e de ser tido como uma espécie de esgrima nacional, o jogo entrou em decadência em meados do século XX, mas instituições como a citada associação empenham-se na sua recuperação, no sentido de valorizar a herança cultural. Informações colhidas no sítio <http://www.jogodopau.com.pt/jogo-do-pau.html>.

Como se depreende destas declarações, o meio social em que se move o herói aquiliniano apresenta-se adverso, perigoso, e, diante dessa realidade, ele precisa se defender valendo-se de suas próprias ferramentas (manha, artimanhas, pau, faca), já que não confia na justiça oficial: “Mesmo às cegas, a Justiça instaurou-me um processo, e eu aceito dares e tomares com tudo e com todos, ainda com o Diabo do Inferno, mas lá com os ladrões da Justiça – *libera me Domine.*” (OM, p. 111). O processo mencionado por Malhadinhas resultou do episódio no qual ferira Fontinhas com sua faca. Mais adiante, no capítulo VIII, Malhadinhas fala da ocasião em que esteve preso, mostrando novamente aversão à Justiça: “Foi quando o Capa-Cavalos de Sendim se veio despropositadamente espetar em minha faca” (OM, p. 118).

É interessante abrir um parêntese neste momento para fazer um contraponto entre os modos de os narradores da obras em apreço encararem a justiça. Enquanto o narrador de *O Cabeleira* reclama a falta dela, Malhadinhas a despreza. Os pontos de vista, portanto, e os motivos diferenciam-se. Távora, na intenção de demonstrar a tese de que o sertanejo sem instrução sucumbe à condição de barbárie, expressa-se através da voz narrativa, mostrando sua indignação contra o poder público, o qual, ao invés de providenciar os meios necessários à civilização das populações sertanejas, abandona-as, deixando-as entregues à própria sorte, e julga-as, muitas vezes, de modo indevido. Esse pensamento transparece nos trechos seguintes, do final do romance:

A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza.  
Mas o principal responsável de males semelhantes não será primeiro que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte de moral, e de organizar o trabalho, fonte de riqueza?  
Se a sociedade não tem em caso nenhum o direito de aplicar a pena de morte a ninguém, muito menos tem o de aplicá-la aos réus ignorantes e pobres, isto é, aqueles que cometem o delito sem pleno conhecimento do mal, e obrigados muitas vezes da necessidade. (OC, p. 157).

A sociedade/justiça é, assim, criticada pelo narrador/autor por não levar em consideração as razões legítimas que levaram à prática criminosa de Cabeleira e seus companheiros, sendo também culpada pelos crimes destes, já que não cumpriu a obrigação de “difundir a instrução e de organizar o trabalho”, ações fundamentais no processo civilizatório.

O narrador aquiliniano, por sua vez, como herdeiro, de certa forma, de uma tradição picaresca<sup>17</sup>, move-se num universo no qual precisa, muitas vezes, valer-se de artimanhas e burlas, por isso vive às voltas com a justiça, daí sua repulsa por esta. No início

<sup>17</sup> Trataremos desse aspecto picaresco do personagem no capítulo seguinte.

do capítulo VIII, por exemplo, Malhadinhas fala de como conseguiu granjear e perder muito dinheiro. Segundo ele, boa parte do que ganhou foi empregada em processos, peitas (quantia dada em suborno) e espórtulas (gorjetas ou esmolos), “a encher o papo da *Justiça* que, à semelhança das jibóias, só dorme quando farta.” (OM, p. 118, grifo nosso).

Nesse passo da narrativa, o velho almocreve afirma ter sido preso uma única vez (na ocasião em que fere o Capa-Cavalos de Sendim, um de seus rivais, com sua faca), mas esta foi suficiente para levá-lo a uma verdadeira rejeição pela *Justiça*:

[...] aquelas quatro paredes [prisão], estreitas demais para a minha viveza de pássaro, largas de mais para se parecerem com a tumba, com a qual o melhor remédio é andarmos conformados; aquele ventas-de-cão do carcereiro, açulado sempre para os desprotegidos, todos rapapés para os que lhe untavam a pata, isto de ver a gente cá fora, leva que leva, a lidairar em paz e dia bom, deixaram-me a aversão dos despiques e das zaragatas, por mor das quais nunca faltou mamadeira aos doutores de leis e à *Justiça*. (OM, p. 118,119).

A crítica feita (por ambos os narradores) à *Justiça* evidencia outro ponto em comum entre Cabeleira e Malhadinhas: a fragilidade das instituições de suas respectivas épocas. Tal realidade facilita às personagens a contravenção à leis vigentes e possibilita, notadamente ao herói aquiliniano, o movimento entre a ordem e a desordem, a obediência e a transgressão às normas sociais.

Acerca das adversidades sociais às quais está sujeito o almocreve de Barrelas, Alexandre Pinheiro Torres (1985) sublinha o fato de a sociedade surgir-lhe povoada de inimigos, daí António Malhadas nortear-se pela sentença: “contas na mão, olho no ladrão” (OM, p. 117). O crítico lembra-nos um dos ditados que expressa bem o desprezo da personagem pelas vias legais para solucionar os seus problemas: “Deus te guarde de *parrafo* de legista, infra de canonista, etcetera de escrivão e récipe de mata-são.” (OM, p. 119, grifo do autor).

As expressões proverbiais que saltam quase que a cada página, algumas das quais já citadas, são também evidência do regionalismo na narrativa de Aquilino. Para Torres (1985), essas locuções proverbiais ou aforísticas proferidas pelo protagonista são capazes de nos fornecer seu recorte psicológico. Através delas ficamos conhecendo características importantes da personalidade singular do almocreve. Funcionam com chaves reveladoras dos pensamentos, dos valores e dos preconceitos da personagem. Uma bastante significativa é a que diz: “Se o grande fosse valente, o pequeno paciente, e o ruivo leal, a terra seria um pombal.” (OM, p. 104). Ilustra bem a visão de mundo do narrador, para quem “O mundo já o

encontrei assim formado. Não seria o filho de meu pai, com poucas letras e nenhuma posses, que era capaz de o consertar.” (OM, p. 104).

Segundo Reis (1985), a entoação aforística (a abundância de provérbios) caracterizadora do discurso de Malhadinhas não serve apenas para conotar do universo popular e rural do narrador, mas principalmente para mostrar a inclinação assertiva peculiar “de um sujeito a quem os anos e a vida passada conferiram a autoridade subjacente às máximas e sentenças enunciadas” (REIS, 1985, p. 48).

Com efeito, podemos delinear, a partir dos provérbios, rifões, adágios ou ditados que pululam na voz do nosso orador, traços nítidos de sua personalidade, de sua visão de mundo e da realidade social que o envolve. O aspecto popular está presente não só nas formas proverbiais em si, mas na própria maneira como Malhadinhas toma conhecimento delas, ou seja, através da transmissão oral. Não são poucas as sentenças que o narrador diz ter ouvido de alguém. Algumas, ouvira da mãe, outras, do pai, outras ainda, do avô, outras mais, do padre, do frade e de outros com quem teve algum tipo de contato. Portanto, é graças à voz do povo que ele adquire as “sabenças” que lhe povoam muitos dos pensamentos e lhe orientam muitas das atitudes.

Em “Provérbios e história social”, James Obelkevich (1997) diz que os provérbios são talvez a mais instrutiva das formas características da fala, tendo larga utilização e incorporando atitudes populares. Apesar de apresentarem dificuldades no que tange a uma definição, o pesquisador afirma que “parece existir um consenso geral quanto a serem ditos populares tradicionais que oferecem sabedoria e conselhos, de maneira rápida e incisiva” (OBELKEVICH, 1997; p. 44). O fato é que são um gênero primordialmente oral, muitas vezes revestidos de perspicácia e astúcia.

É ainda Obelkevich que enfatiza o caráter pedagógico do provérbio, pois este serve como veículo do conhecimento moral e do prático, sendo definido por sua função externa, moral e didática. Nesta perspectiva, os provérbios constituem verdadeiras estratégias situacionais, que, investidas de autoridade, denotam parte dos valores de uma sociedade e seu modo de agir.

O caráter sapiencial dos provérbios foi enunciado por Salomão, o rei israelita, séculos antes de Cristo. O texto bíblico afirma:

Para se conhecer a sabedoria e a instrução; para se entenderem as palavras da prudência; para se receber a instrução do entendimento, a justiça, o juízo e a equidade; para dar aos simples prudência e aos jovens conhecimento e bom siso; para o sábio ouvir e crescer em sabedoria, e o instruído adquirir sábios conselhos;



para entender provérbios, como também as palavras dos sábios e suas adivinhações. (PROVÉRBIOS, 1: 2-6)<sup>18</sup>

Entre as formas simples analisadas por André Jolles (1976) encontra-se o ditado ou provérbio. A partir das concepções de provérbio de Friedrich Seiler, Jolles apresenta suas considerações acerca dessa forma. Tomando a relação do conceito de povo com o de provérbio, o estudioso diz: “aquilo a que chamamos provérbio ou ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: [...] entre os camponeses, artesãos, letrados e sábios” (JOLLES, 1976, p. 131).

Jolles considera a sabedoria uma das propriedades constantes do provérbio ou do ditado. Obelkevich e Jolles distinguem provérbios de locuções ou expressões proverbiais. Todavia, enquanto o primeiro considera uma dimensão moralizante e didática, dizendo que “as pessoas usam o provérbio para dizer a outras o que fazer ou que atitude tomar em relação a uma determinada situação” (OBELKEVICH, 1997, p. 45), o segundo afirma que o provérbio não possui nem mesmo uma tendência didática, pois, para ele, não cabe conceber a experiência (ou sabedoria enunciada no provérbio) como algo de que se possa tirar uma lição.

Mas aqui não nos interessa uma definição ou um sentido restrito do provérbio. Quando nos referimos às expressões proverbiais que permeiam o relato de Malhadinhas, consideramos todo o conjunto das sentenças que são emitidas com uma finalidade instrutiva, moral ou prática. Nesse caso, mesmo compreendendo o pensamento de Jolles (1976), preferimos comungar com a posição de Obelkevich (1997). Pensando no discurso do nosso narrador, não lhe podemos negar o tom didático-moralizante, o qual depreendemos das próprias palavras do velho Malhadadas que ficaram registradas supra, ou seja, o desejo de “endireitar o mundo que andasse torto”. A esse respeito, Reis afirma que o discurso de feição injuntiva e argumentativa do narrador-protagonista:

incide sobre o sentido nuclear da *transformação*: a do próprio sujeito, antes de mais, a do mundo que o rodeia, mais difusamente a dos que o escutam e que por esse discurso serão transformados, na medida em que aderirem às “teses” defendidas por alguém que fez do tempo vivido e das experiências por ele proporcionadas o seu mestre mais autorizado. (REIS, 1985: 48)

Essa transformação aludida pelo crítico relaciona-se diretamente com a feição pedagógica da narrativa, na medida em que implica sair de um estado ou condição e entrar em

---

<sup>18</sup> Estas palavras, bem como todo o livro bíblico de *Provérbios*, são atribuídas ao rei israelita Salomão. Segundo a *Bíblia de Estudo Pentecostal* (1995), da qual transcrevemos o trecho, o livro teria sido escrito em cerca de 970-700 a.C.

outro. Desse modo, tanto Malhadinhas quanto seu auditório é transformado pela sabedoria, fruto da experiência, veiculada em seus provérbios. Estes expressam concepções sobre variadas situações e diversos assuntos, desde a visão machista sobre a mulher até o reconhecimento do valor da profissão escolhida, por mais simples que seja. No primeiro caso, podemos identificar pelo menos três locuções: “Moça louçã, cabeça vã” (OM, p. 19), “Mente Marta como sobrescrito de carta” (OM, p. 20), “Menina, vinha, peral e faval são maus de guardar” (OM, p. 125). Observa-se aqui uma visão um tanto preconceituosa do sexo feminino, que mostra a mulher como inconsequente, falsa, dissimulada, imprudente.

Quanto à segunda situação, temos um provérbio bastante significativo, tanto que Malhadinhas o enuncia três vezes no mesmo capítulo, numa intenção nítida de convencer seus ouvintes. Trata-se de uma sentença que ele ouvira do frade Joaquim das Sete Dores: “Arrieiro no tarde chora por arrieiro, nanja por cavaleiro” (OM, p. 131, 146, 148). A locução traduz o pensamento nostálgico do velho almocreve, o qual assegura que se pudesse voltar atrás, à época da juventude, não escolheria outro ofício.

Outro exemplo de circunstância contemplada pelo vocabulário proverbial do narrador é aquela em que aconselha acerca da necessidade de ter precauções com homens do meio urbano: “Guar-te de homem de vila como de cão de fila” (OM, p. 27). Ocorre uma variante parecida, que mostra a hostilidade em relação ao homem calado: “Guar-te de homem que não fala e de cão que não ladra” (OM, p. 92). Interessante também é uma expressão aprendida com a mãe e enunciada por Malhadinhas no episódio do rapto da prima Brízida, quando se encontra temeroso de ser surpreendido pelo tio Agostinho: “Roga ao santo até passar o barranco” (OM, p. 61). Enfim, a lista é longa e não cabe nas contingências deste trabalho.

Ao fim de sua leitura, feita através das sentenças do nosso herói, Torres (1985) chega à conclusão de que António Malhadas é, na verdade, um antipícaro<sup>19</sup> que termina arrependido de ter vivido sob a lei das burlas, com certa estabilidade e reconhecimento social. Afinal, foi também um homem trabalhador, preocupado em manter a mulher e os filhos.

O próprio Malhadinhas testemunha sua mudança de atitude. No último capítulo da narrativa, declara estar “tratando do bem d’alma” (OM, p. 149), indo à igreja para “chorar os seus pecados e os do mundo” (OM, p. 149); participa de ofícios, missas e novenas, cuidando

---

<sup>19</sup> Tomamos o termo “antipícaro” aqui como o oposto de “pícaro”. Este último relaciona-se ao tipo de personagem difundido pela literatura hispânica do século XVII a partir, principalmente, do texto anônimo *Lazarillo de Tormes*, cujo protagonista caracteriza-se como indivíduo marginalizado que se vale de astúcias e enganos para sobreviver no meio social em que se move. O antipícaro, por sua vez, afasta-se das atitudes do pícaro, procurando viver de modo honrado e digno. Maiores esclarecimentos acerca da relação de Malhadinhas com esses dois tipos serão prestados no capítulo seguinte.

em “alcançar o céu” (OM, p. 150), a melindrosa vida eterna (OM, p. 149). Lamenta o fato de ter uma grande quantidade de filhos, o que lhe impede de distribuir entre os pobres “os bens granjeados com o honrado suor do meu rosto” (OM, p. 149), mas garante que em sua casa não se nega esmola para festas e promessas aos santos. Ele mesmo financiara, quatro anos antes, a festa dedicada a S. Sebastião, padroeiro local, pelo que ganhou a fama de bom mordomo: “-Mordomo como o tio Malhadinhas, nem pintado! Pôs o ramo para nunca mais!” (OM, p. 150).

Sobre a trajetória desse homem destemido, podemos agora reproduzir as palavras de Manuel Mendes ao falar daquilo que impera na obra aquiliniana: “é a epopeia obscura e surda de cada dia, que o homem vive a combater, a rir e a blasfemar, ou em que se livra de apuros, valendo-se das manhas que Deus lhe deu” (MENDES, 1960, p. 14).

Desse modo, *O Malhadinhas* pode ser assim sintetizado, na medida em que representa o homem em sua disposição natural e primitiva, despido de adornos postivos da civilização, livre para mover-se e fazer suas escolhas, disposto a defender a todo custo sua vida, a rir-se de suas atitudes e espertezas ou a praguejar contra a própria sorte. Eis a índole do homem serrano, do aldeão (re)criado por Aquilino Ribeiro.

Assim, fica demonstrado o tratamento com a linguagem na narrativa de Aquilino Ribeiro, expresso sobretudo através das locuções proverbiais recorrentes no relato de Malhadinhas. Ao mundo aventureesco deste almocreve astuto e perspicaz poderíamos mesmo chamar “Mundo-provêrbio”, recordando a expressão utilizada por Antonio Candido num dos ensaios que compõem *O discurso e a cidade* (2004), pois, assim como o mundo dos Malavoglia, o mundo do Malhadinhas é a aldeia, “uma espécie de espaço único multifuncional, cujo princípio de integração é o gênero de vida”(CANDIDO, 2004, p. 83.).

Por fim, queremos retomar Benjamin, que decretou a morte da narrativa antiga e de seu narrador. Acreditando que Malhadinhas guarda reminiscências desse narrador ao modo benjaminiano, ousamos afirmar que ele não desapareceu por completo, pois o “homem sobre o meanho, reles de figura, voz untuosa”, ou seja, o velho Antonio Malhadas está aí para prová-lo. Malhadinhas possui, pois, várias das marcas caracterizadoras do narrador, explicitadas pelo autor de *Magia e técnica, arte e política*, algumas das quais já aludidas acima.

Conforme Benjamin (1994, p. 215), uma qualidade “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência”. Podemos, certamente, encontrar essa mobilidade no narrador de Aquilino. Aspecto identificável não só pela natureza itinerante de seu ofício, mas também por sua

capacidade de incorporar as lições aprendidas e transmiti-las a seu público de um modo peculiar e envolvente. Assim, ao passo que vai contando a sua história, ora o narrador é o simples almocreve vendedor de mantimentos, ora é o homem sábio, sobreposto, de certa maneira, aos ouvintes, os quais não vivenciaram aquilo que ele vivenciou. Além disso, Malhadinhas possui outra importante dádiva indicada por Benjamin: “Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*.” (BENJAMIN, 1994, p. 221, grifo do autor). Já no final de seus dias, portanto, depois de ter relatado sua “gesta bárbara e forte”, sai de cena, dando lugar ao narrador que antes o apresentara, para que este narre o que ele próprio não poderia narrar:

Provecto dos anos, uma tarde, ergueu-se do borralho e saiu a porta para fora, amparado ao porretinho de marmeleiro. [...]. António Malhadinhas fechou os olhos à semelhança do romeiro que torna de Santiago, farto de correr léguas, ver terras, passar pontes e vaus, enxotar cães que arremetem ameaçadores de currais e quintãs, e adormecem a sonhar com o céu num recosto do caminho. Vergou brandamente a cabeça para o peito, ao tempo que os dedos lhe pendiam para o chão como vagens maduras. E – o Justo Juiz lhe perdoe as facadas que as não deu em nenhum santo – nem se sentiu a atravessar as alpodras duma margem para a outra do negro rio. (OM, p. 161).

Assim, numa linguagem singularmente poética, ficamos sabendo do derradeiro adeus do Tio Malhadas, de como, no seu entender, ele restitui a Deus o bem que tanto defendera durante sua agitada vida de almocreve, seja com a ajuda da faquinha, do porrete ou de sua língua astuciosa. Tanto lutou que venceu, atravessando, triunfante, “duma margem para a outra do negro rio”.

### 3 A HERANÇA MEDIEVAL

“A história do imaginário permite atribuir à literatura medieval o seu lugar essencial na cultura, mentalidade e ideologia da época e mais ainda na sua continuação através dos séculos.” (LE GOFF, 2009, p.36).

Neste momento, temos por escopo explorar as obras em estudo no que diz respeito à existência de elementos que remontam a valores medievais. Veremos que os protagonistas de ambas as narrativas apresentam em sua construção aspectos herdeiros do imaginário medieval, principalmente no que tange à figura do herói da sociedade cavaleiresca, com seu ideal de defesa da honra e suas virtudes de coragem, destemor, valentia. Entendemos herança aqui não como algo que simplesmente se recebe de forma passiva, mas como evidência de uma relação próxima entre as figuras em foco e “os heróis das antigas canções de gesta, celebradas pela tradição” (PELOSO, p. 109). Observaremos, ao longo da discussão, que os dois personagens assemelham-se em certos pontos, por possuírem qualidades em comum caracterizadoras do cavaleiro medieval, mas divergem em outros, sendo o primeiro (Cabeleira) mais cruel e impiedoso, e o segundo (Malhadinhas), mais astuto e ardiloso, aproximando-se, por isso, do pícaro espanhol.

#### 3.1 O repositório cavaleiresco no herói de Távora

Não são poucos os estudos que têm refletido sobre a presença de uma herança medieval nas manifestações culturais e artísticas de nossa época e mesmo de épocas anteriores. Trabalhos dessa natureza compreendem a importância da Idade Média para a formação da mentalidade do homem dos últimos séculos.

Essa herança do medievo também está presente no romance de Franklin Távora. Observamo-lo como criação literária na qual subjazem elementos filiados à matéria cavaleiresca que alcançou bastante prestígio no período medieval. Em especial, queremos voltar nosso olhar para a caracterização do protagonista da narrativa tavoreana, o qual, por um lado, destoa em muitos pontos do arquétipo do herói ideal, mas, por outro, aproxima-se do cavaleiro medieval no que tange, por exemplo, às virtudes de coragem, valentia e destemor.

Nesse intento, comungamos com o pensamento do historiador Hilário Franco Júnior quando afirma acreditar que as obras literárias e artísticas, “além dos objetivos

intencionais de seus autores”, “podem revelar muito do sistema de valores e das formas inconscientes de sentir e agir da sociedade que as produziu e consumiu” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 94). Sob esta perspectiva, encaramos o texto de Távora como obra reveladora de um imaginário herdeiro de aspectos que também permeavam o imaginário do homem medieval. Tal ilação é autorizada pelas aproximações que veremos logo mais. Em outras palavras, as de Franco Júnior, certas “emoções e afetos” registrados na mentalidade medieval “continuam ainda atuais, embora sob outras roupagens” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 86). Ou seja, o sistema de imagens do homem sertanejo do século XIX, expresso na obra em apreço, e mesmo do homem de nosso tempo, embora passando pela filtragem cultural, expressa sentimentos que são tributários de um pensamento enraizado na Idade Média.

Dessa forma, além da proposta de erguer uma “Literatura do Norte” e do propósito estético-ideológico que podemos encontrar em *O Cabeleira*<sup>20</sup>, vemos também, à semelhança do que ocorria nas novelas de cavalaria, uma história que conta as aventuras de um homem “em quem hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes” (OC, p. 15).

Logo na abertura do romance, o narrador chama a atenção para a existência, em Pernambuco, de vultos históricos dignos de admiração: “A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fatos dos maiores povos da Antiguidade sem desdourá-los” (OC, p. 15). Para ele, contudo, merecem ser observados não só os heróis de “grandeza moral” que magnificaram a pátria com “nobres feitos”, mas também os “vultos infelizes” que figuram ao lado daqueles, entre os quais se inclui o protagonista da narrativa, “o qual se celebrizou na carreira do crime [...] pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais” (OC, p. 15).

O narrador avisa que este juízo acerca de Cabeleira foi autorizado pela “tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história”. Afirma ainda que a personagem, a quem chama de “herói legendário”, deve sua fama à audácia e às atrocidades cometidas, e o considera como uma espécie de Cid ou Robin Hood pernambucano. Vê-se, portanto, que, apesar da vida criminosa que levou, Cabeleira permaneceu lembrado pelas proezas, pelas façanhas que realizou.

---

<sup>20</sup> A intenção de Franklin Távora de mostrar a educação como único meio de salvar o sertanejo da barbárie é elucidada por Siqueira (2007) em sua tese de doutorado. A estudiosa também observa substratos medievais presentes na obra em foco.

Observamos, no início da narrativa, certo tom épico na apresentação feita pelo narrador. Ele fala de “exemplos de heroísmo”, “grandeza moral”, “varonis virtudes”, “herói legendário”, citando, inclusive, Cid, o Campeador<sup>21</sup>. Tais expressões remetem-nos à atmosfera heróico-guerreira própria das novelas de cavalaria, pois, como salienta Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, esse gênero literário foi

fôrma sedimentada, à altura do século XIII, por uma tradição cuja fonte imediata poderia ser o aparecimento das canções de gesta em fins do século XI, mas que nos permitirá remontar à épica Greco-latina, se tivermos a modalidade novelesca como limítrofe daquilo que os antigos chamaram “epopéia”. (MONGELLI, 1995, p. 15).

Por conseguinte, a partir das expressões destacadas, já podemos notar uma relação da história de Cabeleira com a literatura medieval, uma vez que esta foi impregnada pelo tema épico-guerreiro.

Acerca da presença de elementos medievais no plano cultural brasileiro, Franco Júnior, bem como outros estudiosos e pesquisadores, observa a recorrência de personagens como Artur e Carlos Magno na literatura de cordel nordestina, “cujo espírito, temática, transmissão e recepção essencialmente orais prolongam a poesia europeia da Idade Média no Brasil do século XX” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 169).

O nome de Jerusa Pires Ferreira também se destaca no que se refere aos estudos da matéria medieval cavaleiresca nos folhetos de cordel. No livro *Cavalaria em Cordel*, a pesquisadora evidencia a força da transmissão e da popularidade de elementos dessa matéria que são recorrentes na produção cordelística do Nordeste brasileiro. Em relação ao ciclo carolíngio, ela afirma: “sabe-se portanto que a matéria que se conta é uma persistência adequada proveniente de atuante historicidade, fundamentada em arraigada tradição cultural e não em modismo recente ou em artificiosidade literária.” (FERREIRA, 1993, p. 15). Segundo a autora, o confronto dos textos primitivos com os textos produzidos posteriormente demonstra claramente uma aproximação com o espírito da gesta medieval, sendo esta enriquecida e modificada pela transmissão oral do relato.

---

<sup>21</sup> De acordo com LE GOFF (2009), “Rodrigo Diaz de Vivar, El Cid (1043-1099), é uma personagem exemplar da Reconquista Espanhola dos cristãos contra os muçulmanos.” Torna-se, a partir do século XII, um herói cristão do combate aos mouros graças ao *Cantar de mio Cid*, poema castelhano escrito entre 1110 e 1150 por autor anônimo. Seu outro apelido, o Campeador, deve-se ao poema latino *Carmen Campidoctoris*, que o louva como nobre guerreiro pouco antes de sua morte em 1099. Sua fama como herói nacional castelhano foi garantida pela crônica *Historia Roderici*, a qual lhe foi dedicada em meados do século XIII. No início do século XX, Cid renasce como herói espanhol graças ao livro *La España del Cid* (1929), de Ramón Menéndez Pidal, que o exalta como herói central de uma Espanha medieval glorificada. (LE GOFF, 2009, p. 128-133).

Martine Kunz também confirma a permanência desses modelos de valentia no nosso cordel, identificando afinidades entre a gesta francesa e este último. Para a pesquisadora, “Cordel brasileiro e gesta francesa participam do grande canto épico das origens.”(KUNZ, 2001, p.83). Ela alinha paladinos, vaqueiros e cangaceiros, todos pertencendo a uma mesma linhagem, herdeiros de virtudes como coragem e honradez.

Silvano Peloso, em *O canto e a memória*, trabalho no qual estuda o imaginário popular brasileiro, também afirma a existência, na literatura popular nordestina, de “uma relação estreita entre os heróis das antigas canções de gesta, celebradas pela tradição, e os novos paladinos do sertão, os cangaceiros, que fazem da lei da honra e do valor na batalha os pressupostos sobre os quais se baseia a lenda ligada à sua figura” (PELOSO, 1996, p. 109).

Assim como ocorreu com o imaginário medieval, a cultura popular exerceu e continua exercendo um papel de fundamental importância no imaginário do homem sertanejo. O testemunho do nosso narrador é prova disso, ele vai buscar a matéria de sua história na “tradição oral”, nos “versos dos trovadores”, que se aliam à história, sendo modelados pelo trabalho criativo do escritor para nos dar o retrato deste que foi um dos precursores do cangaço. Conforme Luiz Bernardo Pericás, José Gomes, o Cabeleira, destacou-se no século XVIII, e mais tarde, na primeira metade do século XIX, houve bandidos como o baiano Lucas da Feira, que podem ser vistos como *precursores* do que se definiu como cangaço. (PERICÁS, 2010, p. 17).

O fato de Távora lançar mão do repertório popular para a elaboração de seu romance é assinalado por Aguiar (1997) nas considerações seguintes:

O romance *O Cabeleira* pretendia ser um grito, um brado, ainda que eivado de muitas matérias estranhas ao aproveitamento literário, privilegiando detalhes colhidos diretamente da tradição popular. Essa maneira de aproveitar o que o povo cantava e tomava como padrões de suas façanhas e admirações, em certa medida aquilo que se poderia chamar de herói popular, vinha, no caso do bandido Cabeleira, desde o século passado, incorporado no inconsciente coletivo como o próprio grito de rebeldia, de valor social firmado, mas assistemático. Faltava à literatura nacional a assimilação temática dessa realidade assombrosa, o banditismo e o cangaceirismo, as aventuras e desventuras dos matutos sem lugar certo e quase sem rosto na identidade nacional. (AGUIAR, 1997, p. 236).

A tradição oral constitui, portanto, fonte prolífera disseminadora de histórias de heróis ou vilões populares, nos quais o povo identifica e exalta façanhas e proezas, admirando a coragem e a rebeldia.

Para Siqueira, o fato de Cabeleira ter ganhado fama pela “audácia e atrocidades” pode ter como explicação o reconhecimento da proeza por parte do sertanejo, mesmo que ela seja motivada por ações e sentimentos maldosos; pois, embora os bandidos imponham medo e



insegurança, o sertanejo não deixa de vê-los como heróis, uma vez que se destacam pela coragem, valentia e mesmo pela violência, porque não se deixam subjugar por outrem (SIQUEIRA, 2007, p. 30). No que se refere a essa admiração por malfeitores do feitio de Cabeleira, Pericás faz a seguinte observação:

Uma boa explicação para o respeito e empatia das comunidades sertanejas pelos cangaceiros, apesar de qualquer mal que estes pudessem lhes causar, nos parece ser o da construção, consciente ou inconsciente, por parte dos marginais, de um “escudo ético”, terminologia tão apropriada e tão bem elaborada por Frederico Pernambucano de Mello. Esse elemento “ético”, em última instância, os diferenciaria de forma inequívoca dos bandidos comuns aos olhos da população. E teria ajudado a manter a imagem de justiceiros ao longo do tempo na região. Afinal, como diria Luís da Câmara Cascudo, “o sertanejo não admira o criminoso, mas o homem valente”. (PERICÁS, 2010, p. 39).

Esse “escudo ético” mencionado pelo pesquisador, Siqueira chama-o de “código de honra”, através do qual se defendia o direito à vingança em crimes cometidos, por exemplo, contra a propriedade, a vida e a integridade sexual ou moral. Segundo a estudiosa, esse código delimitava as áreas de influência e os limites dos indivíduos no sertão, sendo mantido pelo costume e perpetuado pelo uso. (SIQUEIRA, 2007, p. 31).

Nesse “escudo ético” ou “código de honra” adotado pelos cangaceiros, sendo Cabeleira um destes ou um de seus precursores, como dito anteriormente, podemos perceber reminiscências das regras da honra cavaleiresca, isto é, da ética da cavalaria medieval. Para Jacques Le Goff, os valores cavaleirescos “podem ser resumidos em três palavras: proeza, generosidade e lealdade”. E “os três objetivos essenciais do cavaleiro corajoso e cortês são a aventura, a honra e a glória” (LE GOFF, 2009, p. 116, 117). Jean Flori, por sua vez, aponta os seguintes aspectos como componentes de uma ética própria à cavalaria: “culto da coragem e do heroísmo, respeito ao código deontológico que poupa, por interesse ou por ideal, o homem desarmado ou caído por terra; respeito à palavra dada; zelo pela reputação, ampliada pela bravura de uns e pela generosidade de outros” (FLORI, 2006, p. 196).

Assim, embora tenha sido um bandido violento, sanguinário e muitas vezes cruel, Cabeleira é celebrado na poesia oral e permanece no imaginário do homem sertanejo, envolto numa áurea épica, por causa das aventuras que viveu, demonstrando nestas sua valentia, sua coragem e seu destemor em enfrentar as autoridades ou quem quer que fosse para impor sua vontade. Na opinião de Siqueira, um dos motivos que levaram ao registro da vida aventureira de Cabeleira nas trovas populares é o fato de haver, na região sertaneja, “uma especial predileção por aventuras que cristalizam imagens de valentia e heroísmo, ao gosto do cavaleiro andante, figura popular no medievo” (SIQUEIRA, 2007, p. 18).

Outro registro que dá testemunho do hábito popular de guardar na memória, através da tradição oral, os feitos dos cangaceiros é o de Gustavo Barroso (2003), escritor cearense, que considera os cangaceiros como “tipos anormais”:

Quando esses tipos ficam célebres por sangrentas façanhas, os cantos rústicos dos menestrelis do sertão perpetuam-nos. As velhas contam seus feitos às pálidas crianças trêmulas, anediando-lhes os cabelos, aconselhando-lhes à bondade, indicando-lhes o caminho da virtude com aqueles exemplos. [...] E depois de desaparecido para felicidade dos sertões, a memória do povo, cheia de horror, narrará nos seus cantos singelos os seus feitos arrepiantes e os seus crimes horríveis. (BARROSO, 2003, p. 145, 172)

A narrativa em foco comprova mais de uma vez as observações de Barroso, já que Távora transcreve em certos momentos algumas das trovas que celebraram o bandido famoso por apavorar os sertões pernambucanos. O narrador relata mesmo algo muito semelhante ao que o autor de *Terra de Sol* fala na citação supra. Veja-se o trecho ao qual nos referimos:

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 lhes contassem as proezas do lobisomem ou a história do negro do surrão muito em voga entre o povo naqueles tempos. (OC, p. 15)

E a primeira trova que nos é apresentada atesta a fama de assassino cruel e o terror provocado por Cabeleira:

*Fecha a porta, gente,  
Cabeleira aí vem,  
Matando mulheres,  
Meninos também.* (OC, p. 16)

Barroso faz menção dessa mesma quadra, transcrevendo-a também para enfatizar a fama do bandido e mostrar por que ele se torna célebre entre a gente do sertão. São suas as palavras: “O povo celebrizou-o numa cantiga de ritmo moroso, para ninar crianças, mórbida, tristonha, arrastada, em que se diz às mães que fechem as postas que o *Cabeleira aí vem,/ Matando mulheres./ Meninos também.*” (BARROSO, 2003, p. 158).

Há, entretanto, diferença na forma como ambos os autores mostram o criminoso. Enquanto Távora coloca-o como cabeça de um bando de malfeitores, entre os quais figura seu pai, Joaquim Gomes, Barroso descreve-o como o tipo de “cangaceiro insulado, só, sem bando, sem acostados, matando, praticando desatinos cruéis sem malta de sequazes, aparecendo

subitamente nas veredas das selvas” (BARROSO, 2003, p. 158)<sup>22</sup>. Destaque-se, contudo, a aproximação dos relatos por salientarem o caráter sanguinário e a crueldade do bandido.

Pelos aspectos que aí ficam assinalados, a personagem de Távora teve tudo para ser odiada pelo povo, haja vista ter sido um bandido salteador e um assassino impiedoso, que agia de acordo com o seu bel-prazer, sem a menor consideração por seus semelhantes. Porém, em vez de esquecê-lo, a voz do povo o rememora e o admira pela coragem, pelo caráter rebelde e indômito, pelo porte altivo perante os adversários. Acerca dessa contradição, Peloso pronuncia-se do seguinte modo:

Apesar de nem sempre a realidade histórica da figura do bandido se adaptar perfeitamente aos esquemas poéticos tradicionais que exaltam nele o símbolo do valor e da coragem, os cantadores se preocupam em salvar a sua imagem e os valores que ele representa para a comunidade. (PELOSO, 1996, p. 111).

De fato, da história de Cabeleira e dos versos da tradição que o louvam, podemos subtrair a imagem de um herói popular, com o qual o sertanejo se identifica por ver nele a valentia e a audácia de enfrentar os obstáculos que lhe são interpostos, os quais se traduzem, conforme a realidade socioeconômica da região, na pobreza, na fome, na desigualdade social, na ausência ou precariedade da justiça. No que tange a essa admiração suscitada por figuras como o protagonista de Távora, Siqueira apresenta o ponto de vista que se segue: “O destemor possibilita que estes marginais sejam admirados como heróis, porque, embora pobres como o povo, eram rebeldes e corajosos, capazes de tudo enfrentar para impor sua vontade” (SIQUEIRA, 2007, p. 17).

Como se vê, apesar dos defeitos de caráter que José Gomes apresentou durante sua carreira de crimes, ele era dotado também de qualidades capazes de aproximá-lo do herói medieval, o cavaleiro, cujos valores foram descritos anteriormente. Entre os elementos que nos levam a equiparar a esses homens dignos de admiração no medievo, estão a realização de proezas, o prazer pela aventura, o zelo pela reputação, pela fama de valente e corajoso.

---

<sup>22</sup> O registro deixado por José Bernardo Fernandes Gama nas *Memórias Históricas da Província de Pernambuco*, ao qual Távora recorreu para a caracterização do seu herói, transcreve as palavras do governador José César de Meneses: “Havia annos que um famigerado mameluco, chamado cabelleira, um filho d’este, e um pardo, de nome Theodosio, ladrão mui astuto, horrorisavam esta Província com seus enormes crimes! Aqui mesmo n’esta Cidade, esses facínoras commettiam homicídios, e furtos; mas nas nossas circumvizinhanças tinham infundido tão grande terror, principalmente os dous primeiros, que ninguém se julgava seguro!” (GAMA apud SIQUEIRA, 2007, p. 27). Segundo Távora o apelido “Cabeleira” deve ser atribuído ao filho, não ao pai, como afirmara o governador, pois assim o registram as trovas do período. Pelo trecho transcrito, concluímos que Cabeleira agia em bando, não solitariamente como pensara Barroso. Além disso, conforme esclarece Siqueira, no Arquivo de microfilmes do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco consta uma carta do dito governador, relatando a prisão do bandido. Nela afirma-se que Cabeleira tinha uma amásia, que o seguia na vida de crimes.

Podemos notar, inclusive, na caracterização física da personagem tavoreano, uma mescla de aspectos que sugerem um porte heroico revestido ao mesmo tempo de vigor e sensibilidade:

Cabeleira podia ter vinte e dois anos. A natureza o havia dotado com vigorosas formas. Sua frente era estreita, os olhos pretos e lânguidos, o nariz pouco desenvolvido, os lábios delgados como os de um menino. É de notar que a fisionomia deste mancebo, velho na prática do crime, tinha uma expressão de insinuante e jovial candidez. (OC, p. 17)

Nessa descrição, é interessante observar a figuração simultânea da robustez, expressa na “formas vigorosas”, e da candura, manifesta na fisionomia jovial e cândida do rapaz. Essa mistura de virilidade e delicadeza insinua a ambiguidade de caráter da personagem, que, “segundo as tradições mais correntes e autorizadas”, “trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo” (OC, p. 41). Mas essa bondade natural, esse coração, “acessível, em começo, ao bem e ao amor”, foi desvirtuada pelos “maus conselhos e os péssimos exemplos que lhe foram dados pelo desnaturado pai” (OC, p. 42).

Quanto à personalidade, o narrador o descreve como impávido e franco “até na estratégia e na emboscada” (OC, p. 20). José foi incitado à valentia desde a infância pela tirania do pai. Foi ensinado, ainda menino, a não levar afrontas para casa. Conforme relato do quarto capítulo, quando tinha nove para dez anos de idade, após ter brigado com um garoto da vizinhança, ele recebe do pai um pequeno punhal com os seguintes conselhos:

- Sabes para que fim te dou este ferro, José? É para não sofreres desaforo de ninguém, seja menino ou menina, homem ou mulher, velho ou moço, branco ou preto o que te ofender. Se alguma vez entrares em casa, como entraste hoje, apanhado, chorando, ouve bem o que te estou dizendo, dou-te uma surra de tirar pele e cabelo, e corto-te uma orelha para ficares assinalado. Toma o ferro. (OC, p. 48).

E quando, já adulto, José titubeia por um momento no assalto à vila, episódio que ficou atrás descrito, e pergunta ao pai se havia mesmo necessidade de matar aqueles que fugiam deles, o malfeitor responde: “- Matar sempre, Zé Gomes”. E questiona o filho a seguir: “- Estás com medo, Zé Gomes, deste povilêú? Parece-me ver-te fraquear. [...] Não sejas mole, Zé Gomes, sê valentão como é teu pai” (OC, p. 22).

As más lições de Joaquim foram bem aprendidas pelo rapaz, e sua fama estendeu-se para além das regiões e povoados que foram vítimas de seus ataques. A esse respeito, no quinto capítulo, somos informados pelo narrador de que “o nome odioso do Cabeleira [...] 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 novas façanhas” (OC, p. 53).

Dessa forma, assim como certos heróis da Idade Média, Cabeleira teve seu nome e sua reputação difundidos além das fronteiras onde atuou, ganhando renome e sendo lembrado pela tradição oral que exalta suas proezas. Foi o que se deu, por exemplo, com El Cid, herói exemplar da Idade Média, cuja fama além-fronteiras foi garantida pelo *Cantar de mio Cid*<sup>23</sup>, e prolongada por lendas e por uma tradição oral que o consagrou como cavaleiro piedoso e cortês. (LE GOFF, 2009, p. 128-133. Cf. nota 21). Como vimos, o próprio narrador estabelece essa comparação no início do romance.

Outro aspecto bastante significativo para a Idade Média, que de certo modo está ligado à figura do cavaleiro, é a peregrinação. E também podemos encontrar ressonâncias dessa prática medieval na história do nosso herói-bandido. Em sua interpretação d’ *A Demanda do Santo Graal*, Mongelli assinala dois aspectos subjacentes à ideia de peregrinação. O primeiro é o de que se trata de uma “prática penitencial”, o segundo afirma que essa prática é precedida pelo ato condenável do pecado. Considerando as aventuras como ritual de penitência, a pesquisadora afirma que a peregrinação cavaleiresca não difere, em sua essência, do modelo da ascese cristã. Nessa perspectiva, as aventuras dos cavaleiros são provas pelas quais eles têm de passar para que sejam avaliadas suas qualidades físicas e morais, conforme os preceitos da Cavalaria e da Igreja. (MONGELLI, 1995, p. 14-38).

No romance de Távora, a *peregrinatio* corresponde às provações que Cabeleira, juntamente com Luisinha, terá de enfrentar durante a fuga pelo sertão. Analisando esse aspecto, Siqueira faz a seguinte observação:

[...] a óptica de Távora mescla a análise científica com as explicações calcadas no imaginário medieval herdado: o sertão é o local de refúgio dos bandidos criados pelo atraso técnico e educacional, mas também de distanciamento para se viver um novo Éden e, principalmente, local de expiação, travessia que possibilita a purgação para se alcançar a graça divina. (SIQUEIRA, 2007, p. 144).

A purgação da personagem consiste em renunciar à vida errante, em abandonar completamente a prática criminosa, despojando-se dos maus instintos para se converter ao bem, abraçando os valores da religião. Nesse percurso, a jovem Luísa desempenha o papel de

---

<sup>23</sup> O *Cantar de mio Cid*, como nos referimos antes, é uma canção de gesta. Moisés define as canções de gesta como sendo “Poemas medievais franceses, escritos desde a segunda metade do século XI até o século XIII, cuja ação transcorria especialmente no tempo de Carlos Magno (séc. VIII). [...] as canções de gesta são produto típico do século XI, e com ele se mesclam inextricavelmente: período das Cruzadas, em que os valores feudais e os eclesiásticos se consorciavam, reflete-se nas canções de gesta e condiciona-as ao mesmo tempo [...]”. (MOISÉS, 2004, p. 64, 65).

guia, de anjo bom que auxilia o rapaz em sua conversão. A força dos argumentos utilizados pela moça foi capaz de transformar o caráter violento de seu companheiro, operando nele uma verdadeira mudança interior.

Sobre a relação do herói com o universo feminino, Pierre Brunel, em seu *Dicionário de mitos literários*, atribui à mulher uma função fundamental geradora de mudança na trajetória do guerreiro:

O herói vive num universo de brutalidade e de paroxismo [...] a mulher pode então aparecer como a Sabedoria, ou, num universo cristão, como a Graça, que traz a doçura, a reconciliação do furibundo consigo próprio, a serenidade, um outro tipo de alegria que não aquela dos triunfos guerreiros. (BRUNEL, 2005, p. 470).

Sabe-se também que essa postura atribuída à figura feminina foi bastante difundida pelo Romantismo, estética que tem como um de seus aspectos essenciais o predomínio do elemento sentimental sobre o racional, sendo o amor o sentimento supremo. A título de ilustração, podemos citar o exemplo de Simão e Teresa, par romântico da novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. O casal é levado a um desfecho trágico pelas circunstâncias que se opõem à concretização de seu amor. À semelhança do que ocorre com Simão quando se vê apaixonado por Teresa, Cabeleira passa por uma transformação quando se depara com a pureza do sentimento amoroso que nutre por Luisinha. E, assim como o casal camiliano, o de Távora conhece um fim igualmente trágico.

Assim, as características apontadas por Brunel podem ser perfeitamente aplicadas ao caso em análise, uma vez que Luísa configura-se como representante dessa “Graça” que traz doçura a um coração enrijecido pela crueldade e pela prática de atos reprováveis e proporciona reconciliação do herói de Távora consigo próprio. O narrador expressa a revolução íntima que se começa a operar no bandido com as seguintes palavras:

Não se pôde descrever o abalo que experimentou Cabeleira ao reconhecer Luísa, [...]. Pela primeira vez depois de tantos anos, o músculo endurecido que ele trazia no peito dobrou-se a uma impressão profunda, a uma força irresistível e fatal, como a cera se dobra ao calor do lume. (OC, p. 60).

De acordo com Antonio L. Furtado (2006, p. 16), “Na sexta das Elegias de Duino, Rilke dá sua versão do papel desempenhado pela mulher que cruza o caminho do herói – para ele poder seguir adiante, ela o ajuda mas, com isso, ao mesmo tempo o transforma”. Desse modo, enquanto peregrina pelo sertão com sua amada, Cabeleira experimenta as provas que serão as responsáveis pela sua mudança. Depois de ter jurado redimir-se, prometendo não mais derramar sangue, ele titubeia em dois momentos: quando é flagrado apoderando-se de

duas melancias de plantação alheia e quando tentam lhe tirar o cavalo que roubara. Em ambas as situações, ele quebra a promessa feita, pois usa da violência agredindo dois homens. Luísa repreende o rapaz, lembrando o juramento e mostrando-se magoada com suas atitudes. Diante dos rogos da moça, o bandido reafirma a palavra dada e, como prova, despoja-se de suas armas.

Além das apontadas, podemos perceber outras características das novelas de cavalaria utilizadas pelo Romantismo presentes na história de Távora: a promessa de casamento feita na infância (de modo similar ao que ocorre com o par Amadis e Oriana na novela *Amadis de Gaula*, ressurgindo depois em romances românticos, como *A Moreninha* de Macedo, por exemplo); o reencontro sem o reconhecimento, provocando um obstáculo; o trajeto do herói para reconquistar a amada até a declaração final. Mas, diferentemente dos Amadis, que apresentam um final feliz, *O Cabeleira*, como dissemos, apresenta um desfecho trágico, dado tipicamente romântico.

Em certo momento do percurso, Cabeleira sonha com uma vida feliz ao lado de seu amor, dando mostras de uma substancial mudança. Após descrever para Luísa o paraíso terreno, espécie de *locus amoenus*<sup>24</sup>, em que, para ele, ambos viveriam, assegura à jovem: “O Cabeleira não é mais o assassino, Luisinha. O ladrão, o matador já não está aqui ao pé de ti. Quem aqui está é um homem que quer ser um homem de bem.” (OC, p. 124).

Depois de caminhar um pouco mais, em virtude da aproximação da noite, o casal para numa clareira a fim de descansar. Nesse sítio, ocorre um episódio que corrobora ainda mais para a transformação do bandido. Ao procurar lenha para fazer uma fogueira, ele se depara com uma cruz fincada no local onde assassinara, um ano antes, um homem. Transtornado pela lembrança do crime, o rapaz corre para os braços de sua amada e conta o motivo de seu terror. A moça, então, o reconduz à sepultura e o ensina a rezar, acendendo a fé em seu coração. A religião é exaltada neste e em outros momentos da narrativa porque tem importância fundamental na mudança da personagem. Finda a cena descrita, o narrador assegura ao leitor: “Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira” (OC, p. 127).

Coerente com a concepção veiculada na obra, o autor confere um fim trágico ao seu herói. Depois de perder sua companheira, que falecera durante a noite, Cabeleira foge ainda por algum tempo da tropa que o perseguia, sendo finalmente preso, julgado e condenado à forca, mas não sem ser redimido pelo amor e pela religião, como vimos.

---

<sup>24</sup> Utilizamos a expressão aqui com o sentido de “lugar aprazível”, exaltado por árcades e românticos. Massaud Moisés exemplifica-o, em seu *Dicionário de termos literários*, citando Curtius, com o seguinte trecho: “uma bela e ensombrada nesga da natureza”, geralmente composta por árvores, uma campina, um regato, pássaros e flores. (MOISÉS, 2004, p. 447-448).

Concluimos, portanto, conforme análise dos elementos expostos, que é possível identificar, no romance de Távora, substratos que mostram o imaginário sertanejo como herdeiro do imaginário medieval, na medida em que identifica ou mesmo projeta aspectos do ideal cavaleiresco no herói popular, ainda que seja este violento e cruel. Pois, como elucida Peloso, “nem sempre o duplo caráter do bandido, criminoso inveterado e cavaleiro de honra, resolve-se em uma contradição ou em uma exclusão. O artista “tem à sua disposição diversas caracterizações herdadas do passado que lhe permitem valorizar ambos os aspectos da alma dessa figura” (PELOSO, 1996, p. 112).

Dado interessante e digno de nota é o fato de ser perceptível, nas reflexões do próprio narrador, resquício de um valor cavaleiresco bastante apreciado e prezado no medieval: a palavra de honra. Em certo ponto do romance, quando as autoridades fazem planos para a prisão dos salteadores, ele afirma:

Naqueles tempos a palavra do homem equivalia a jurídica obrigação ou a solene tratado, e a honra era digna e eficazmente representada por um cabelo da barba. Hoje, as próprias palavras dos reis tornam atrás, as convenções diplomáticas não passam de ciladas internacionais, a honra tem-se refugiado nos retiros com medo da publicidade, que a expõe a geral pouco caso. (OC, p. 105).

Nesse ponto, ao comparar presente e passado, o narrador tem a mesma opinião de Malhadinhas. Ambos observam que os valores mudaram, que o mundo é outro, avesso, de certa forma, ao de outros tempos. E o tom é de decepção, porque, ao contrário de outrora, a palavra dada, no presente, não tem mais nenhum valor.

### **3.2 O medievalesco na postura do protagonista aquiliniano**

A exemplo do que acontece com Cabeleira, Malhadinhas também apresenta em sua caracterização aspectos herdeiros de valores medievais. Assim sendo, tendo sido feita a apresentação da obra em tópico anterior, nosso objetivo neste momento é apontar elementos que denunciam uma herança medieval na construção do herói aquiliniano, comparando-o, em alguns momentos com o de Távora.

Esses substratos medievais estão presentes sobretudo na postura de Malhadinhas, ou seja, no seu comportamento perante as situações com as quais se defronta, mas se mostram também na visão de mundo entrevista, por exemplo, nas sentenças proverbiais enunciadas em determinadas circunstâncias de sua vida. Observamos que o protagonista guarda semelhanças com o cavaleiro medieval na medida em que zela por cumprir a palavra dada e defender sua



honra a qualquer custo. Interessa-nos, portanto, tratar aqui dessas evidências do medievo na narrativa em apreço.

Como vimos, Malhadinhas desfia sua história a partir da rememoração de suas peripécias de juventude. Conforme ficou dito, o protagonista é apresentado por uma voz anônima que o descreve fisicamente e sugere aspectos de seu caráter, revelado mais detalhadamente no decorrer da narrativa. Esse apresentador coloca-se entre os “manatas” da vila que apreciam a narração do velho almocreve.

A partir dessa apresentação da personagem, já podemos vislumbrar um elemento que permite a associação da história de Malhadinhas com o medievo, pois o apresentador anônimo faz duas afirmações notórias acerca do herói aquiliniano: “as suas façanhas deixaram eco por toda aquela corda de povos que anos e anos recorreu”. (OM, p.11). E logo depois: “Nas tardes de feira, [...] desbocava-se a desfiar a sua crónica perante escrivães da vila e manatas, e eu tinha a impressão de ouvir a gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu.” (OM, p.11).

As palavras-chave que nos chamam a atenção nestes excertos, e que nos autorizam a referida associação, são, principalmente, “façanhas” e “gesta”. Já tivemos ocasião de comentar os termos em capítulo anterior. Eles podem mesmo ser tomados como sinônimos, pois ambos estão relacionados à realização de feitos heroicos, de proezas. E estes, como se sabe, estão estreitamente ligados a figuras de destaque da Idade Média, como Carlos Magno e Rolando, por exemplo, ou aos heróis da Cavalaria. “Gesta” remete-nos de imediato às canções de gesta<sup>25</sup>, poemas de assunto épico a partir dos quais, com a prosificação, resultaram as novelas de cavalaria. (MOISÉS, 2006, p. 38). Assim, canções de gesta celebram grandes feitos de personagens históricos ou lendários.

Mas antes de considerar Malhadinhas no que toca ao cavaleiro, queremos observar os traços que o aproximam do pícaro. Salientamos, entretanto, que, embora haja essa proximidade, ocorre também um distanciamento no que diz respeito a determinados aspectos e ao comportamento do almocreve em certas situações de sua vida.

Entre os nomes que observaram na obra de Aquilino uma filiação ao gênero picaresco, está o de Óscar Lopes. Colocando o autor de *O Malhadinhas* entre os escritores mais importantes do século XX, o crítico afirma que a obra aquiliniana se espelha na novela picaresca espanhola, e, ao fazê-lo, “manifesta a alegria em estado puro e consciente de si, a reconciliação com a natureza de que se nasce e a que se descobre e refaz, o saborear da

---

<sup>25</sup> Cf. nota 23.

vitalidade humana a contas com as misérias e prepotências do mundo” (LOPES, 1985, p. 8).

Lopes caracteriza o pícaro aquiliniano da seguinte maneira:

[...] o real protagonista aquiliniano é sempre o zé-ninguém que se defende com todas as ganas e luzes de que dispõe para se manter economicamente acima da água, para salvar o rico pêlo, para alcançar a mulher preferida, para se possível ludibriar o próprio rico ou poderoso. [...] esses pícaros são estetas de talento, fazendo de uma pequena e fugaz vitória, de uns minutos de amor, de uma refeição bem merecida, de um duelo à paulada, de uma perseguição onde a própria vida se arrisca – fazendo de tudo isto uma festa em que os sentimos ovantes da alegria de viver. (LOPES, 1985, p. 14).

De fato, *Malhadinhas* enquadra-se em vários dos aspectos ora relacionados, mormente no que tange à condição humilde, à defesa da vida, à determinação para ficar com a mulher amada.

Alexandre Pinheiro Torres, focalizando *O Malhadinhas* sob um olhar analítico das locuções proverbiais ou aforismos que regem as atitudes do protagonista, advoga uma tese sobre o problema do pícaro ou da picaresca. Para ele, “o ‘pícaro’ como personagem só é possível porque há uma espécie de Revelação pícara já presente num rifoneiro prévio que compendia saberetes eivados desse espírito.” (TORRES, 1985, p. 51). Sob essa ótica, personagens como Lazarillo e Guzmán de Alfarache são precedidos e moldados por um adagiário que se baseia na pragmática popular da astúcia, do ardil.

Podemos dizer que ocorre o mesmo com *Malhadinhas*, pois suas sentenças são, por vezes, espécies de estratégias para situações, trazem uma moral baseada numa compreensão pragmática da vida. Diante de um mundo que se revela perigoso e repleto de obstáculos, ele apóia-se nas lições (proverbiais) que ouviu dos mais velhos e que a experiência lhe ensinou. Para Torres, através das locuções que permeiam a fala do almocreve de Barrelas, obtemos um verdadeiro recorte psicológico, o qual mostra o herói aquiliniano vivendo “no universo português das manhas, patranhas e artimanhas” (TORRES, 1985, p. 51).

Conforme esclarece José Rivair Macedo (2000), os provérbios são costumeiramente associados ao registro das tradições populares. As expressões sentenciosas eram aceitas nas sociedades arcaicas, inclusive na Idade Média, como condutoras de verdades reconhecidas, reproduzindo ideias ou imagens baseadas em impressões ou atitudes compartilhadas pelo coletivo. Os provérbios, em sua fórmula resumida, servem para exprimir concepções e condutas dignas de louvor ou de reprovação; para legitimar ou condenar posturas, “evidenciando modos de ser e de pensar aceitos ou reprovados pelos diferentes agrupamentos humanos.” Neles encontramos pensamentos referentes “às relações sociais, aos

sentimentos e às relações afetivas perpassadas por juízos fundados na autoridade da tradição.” (MACEDO, 2000, p. 122-123).

Macedo enfatiza ainda que, no período medieval, os provérbios não circulavam apenas entre as classes populares. Por sua concisão e pela facilidade de memorização, aspecto essencial para a transmissão oral, destacavam-se tanto entre os iletrados quanto entre os membros do clero e da aristocracia. Vistos com portadores de verdades, constituídos de cunho pedagógico, definidores de condutas e de juízos, eram frequentemente inseridos aos argumentos, dando-lhes respaldo e autoridade. (MACEDO, 2000, p. 124).

Herdeiro dessa tradição medieval apreciadora de uma retórica proverbial, Malhadinhas utiliza muitas sentenças dessa natureza para exprimir seus pensamentos em relação a determinadas situações ou para justificar suas atitudes, mormente aquelas que portam alguma astúcia pícara. Tome-se como exemplo as expressões que ele utiliza para demonstrar sua desconfiança e suas prevenções contra o homem da cidade e o calado: “guar-te de homem de vila como de cão de fila” (OM, p. 27), “Guar-te de homem que não fala e de cão que não ladra” (OM, p. 92).

Devemos esclarecer, contudo, que Malhadinhas não se molda inteiramente ao modelo clássico de pícaro na forma como foi concebido em seus primórdios. Entendendo o romance picaresco como “a pseudo-autobiografia de um anti-herói”, Mario González (2005) define o pícaro como “um marginal à sociedade, cujas aventuras são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade de sua época” (GONZÁLEZ, 2005, p. 201). Tal definição não pode ser aplicada completamente ao herói aquiliniano. Isso porque não vemos em Malhadinhas esse projeto de ascensão social baseado na trapaça. As burlas e artimanhas de que se vale são para defender sua vida, sua honra e, nas palavras de Torres, “punir malandrins e expor vícios da sociedade que o cerca” (TORRES, 1985, p. 55) e não para atingir um *status* social mais elevado. Embora confesse aos seus ouvintes o desejo de ser rei ao menos por uma semana, di-lo para afirmar sua vontade de ver um Portugal diferente, livre da corrupção em que se encontrava. Confirmemo-lo com suas palavras:

Sabem os meus fidalgos, eu só queria ser rei um dia. Um dia não era cabonde; mas uma semana. Se fosse rei uma semana, afianço-lhes que mondava Portugal. Uma fogueira em cada oiteiro para os ministros, os juízes e os doutores de má morte. Para estes decretava ainda cova bem funda, com obrigação de cada homem honrado lhes pôr um matacão em cima. Uma choldra de ladrões! (OM, p. 153).

Além disso, apesar da condição humilde, Malhadinhas, ao contrário do pícaro clássico, não despreza o trabalho, antes labuta arduamente para sustentar mulher e filhos. Como salienta Torres, ele é mais aventureiro que velhaco e vagabundo, se não fosse assim, não diria à sua Brízida: “Já sabes, vermelho para o mar, aparelha o burro e vai ao sal” (OM, p. 82). Foi à custa de muito trabalho, trinta anos de almocreve, “com o honrado suor do meu rosto” (OM, p. 149), que granjeou os bens com os quais garantiu a abastança da família. Vê-se que aprendera bem a lição ensinada pelo frade Joaquim das Sete Dores através do provérbio: “Arrieiro no tarde chora por arrieiro, nanja por cavaleiro” (OM, p. 131).

Antonio Candido (1993), no conhecido ensaio “Dialética da malandragem”, faz uma caracterização do típico herói ou anti-herói picaresco. Podemos identificar, entre as características levantadas pelo crítico, aquelas que se afinam com o protagonista de Aquilino, a saber: o narrar as próprias aventuras; a origem humilde; o choque áspero com a realidade, que leva à dissimulação, à astúcia, e constitui justificativa para as “picardias”; a mobilidade, a mudança de ambiente que proporciona variação da experiência e visão da sociedade no conjunto; e, por fim, a aprendizagem resultante da experiência. (CANDIDO, 1993, p. 21-23).

Acerca da primeira, já ficou dito que é o próprio Malhadinhas quem narra os episódios de sua movimentada vida. A segunda fica clara quando o almocreve diz, referindo-se à mãe: “pobrezinha, fartou-se de carregar molhos da lenha, de dar o dia, para eu não ter fome, que meu pai, o malvado, não quis saber de mim.” (OM, p. 159).

No que toca à terceira, vimos que Malhadinhas usa de ardis para se defender, para punir os inimigos ou desonestos, para se acautelar ou se desvencilhar de situações que põem em risco sua liberdade ou sua vida, ou, ainda, para mostrar o seu desprezo pela justiça oficial e pelas autoridades instituídas, às quais considera injustas e corruptas. Não é à toa que ironicamente afirma: “eu aceito dares e tomares com tudo e com todos, ainda com o Diabo do Inferno, mas lá com os ladrões da justiça – *libera me Domine* (OM, p. 111).

A quarta característica é manifesta no ofício ao qual se dedicou ao longo da vida. A condição de almocreve levou-o a andanças de feira em feira, de povoado em povoado, proporcionando o contato com diversos tipos humanos e conferindo uma visão ampla da sociedade. Por fim, é essa itinerância que confere a experiência mediante a qual transmite as lições aprendidas àqueles que estão a ouvi-lo.

No entanto, apontadas essas analogias, reafirmamos uma vez mais as diferenças. É também com base em outras considerações de Candido que podemos dizer que Malhadinhas destoa do modelo original do pícaro. Contrariamente a este e não obstante as tribulações da vida, o herói aquiliniano é provido de paixão, nutre sentimentos verdadeiros por sua amada

Brízida, não se casando por interesse. Além disso, é sincero com os amigos, não os trai. E, ainda, não bajula os superiores, não procura agradá-los, como é hábito do pícaro espanhol. Assim, por estas e por outras circunstâncias, como a religiosidade a que se entrega no final da vida, consideramos Malhadinhas como um pícaro singular ou, ainda, um antipícaro, se observarmos o modelo primordial da picaresca espanhola. Essa peculiaridade deve-se, talvez, a uma mudança na figura do pícaro, sublinhada por João Palma-Ferreira (1981) nas seguintes observações:

Com a sua geografia, as suas éticas, linguagem, genealogia e mentalidade, o pícaro [...] extravasa das fronteiras da Península e do seu tempo clássico e vai renascer, nas épocas de crise e de desencanto, um pouco por toda a parte, como personagem com caráter próprio e inimitável, [...] perdendo o caráter que assumiu nos séculos XVI e XVII [...] para finalmente se fixar como uma atitude de rebelião contra os quadros estabelecidos pela sociedade, pela moral oficial, pelas imposições da ordem, dos sistemas e das leis ou ainda pelo academismo oficioso. (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 7).

Sem dúvida, pelas razões expostas, podemos identificar em Malhadinhas, considerado por Palma-Ferreira como o mais célebre dos pícaros místicos, esse “caráter próprio e inimitável” e é isso que confere a sua singularidade.

Cumpramos observar agora os aspectos que nos autorizam a estabelecer uma analogia do herói aquilino com o paradigma do cavaleiro medieval. Segundo Georges Duby (1990), é no século XIII que a cavalaria se estabelece como um corpo bem delimitado, dotado de superioridade e excelência antes ligadas à nobreza e colocado no centro do edifício social. O vocábulo *cavaleiro* é adotado em 1302, substituindo o termo latino *miles* e outros modos de exprimir a superioridade social desse grupo. (DUBY, 1990, p. 31-33).

Conforme Franco Cardini, o “sistema ético cavaleiresco”, que teria sido proposto primeiramente pela *Chanson de Roland*, gira em torno da coragem (*prouesse*) e da “sageza” (*sagesse*), espécie de sagacidade especial, apurada pela experiência, costumeiramente traduzida por prudência. (CARDINI, 1989, p. 61). Jean Flori (2006), por sua vez, aponta, como componentes de uma ética própria à cavalaria, os seguintes aspectos: “culto da coragem e do heroísmo, respeito ao código deontológico que poupa, por interesse ou por ideal, o homem desarmado ou caído por terra; respeito à palavra dada; zelo pela reputação, ampliada pela bravura de uns e pela generosidade de outros”. (FLORI, 2006, p. 196).

Por sua postura em determinadas circunstâncias, identificamos em Malhadinhas alguns dos aspectos supracitados, principalmente no que se refere à coragem e à palavra firmada. No tocante a esta última, ele distancia-se do pícaro e aproxima-se do herói cavaleiresco por ser capaz de cumprir a palavra empenhada, virtude que muito valoriza:

“Voltou-se tudo; de meu tempo, também, homem de palavra era como se trouxesse sempre consigo um alforge de libras. Ajustava o que queria e levantava o que queria de proprietários e de tendeiros. Palavra era palavra, mais ouro de lei que uma peça de D. João.” (OM, p. 14). Aqui podemos notar o apreço da personagem pelo acordo firmado por meio da palavra dada. Neste caso, ela equivale ao poder econômico, sendo capaz de proporcionar benefícios equivalentes aos obtidos mediante a apresentação do dinheiro propriamente dito.

Para ele, empenhar a palavra é selar um compromisso no qual está em jogo a honra. Por isso vai ao duelo marcado com o Tenente da Cruz, um de seus desafetos, na feira de Lamas, episódio narrado no capítulo V. Mesmo temendo a morte, não se acovarda. Antes da partida, lembra-se do ditado que diz que “a morte é certa e a hora incerta” (OM, p.83). Chegando ao local combinado para a justa, Malhadinhas depara-se não só com o Tenente, mas com um verdadeiro bando que lá está para matá-lo. Nosso herói não se intimida, dispondo-se a lutar contra todos. Contudo, a luta termina por não acontecer, pois, na iminência do confronto, chega Bernardo do Paço, homem temido e considerado, que humilha o Tenente, lançando-lhe em rosto a covardia, e dispersa a turba de arruaceiros, recebendo, em troca, a gratidão do almocreve.

Em defesa da própria honra, este último declara: “Bem haja eu, que nunca deixei a minha honra por mãos alheias, nem me esqueci de pagar agravo ou fineza recebida” (OM, p. 96). Com efeito, tempos depois, na feira de Vale de La Mula, Malhadinhas tem a chance de retribuir a “fineza”, o favor do amigo, pois o encontra na mesma condição em que dantes estivera, cercado por inimigos. Vai-lhe então ao encontro e ambos enfrentam a malta, lutando com paus. Aqui manifesta-se a amizade fraterna e a solidariedade, também inclusas entre os valores cavaleirescos.

Acerca dessa concepção de honra ligada à coragem, Flori (2005, p. 159) diz que “ela constitui o fundamento principal da ideologia cavaleiresca”, mantendo-se em todas as épocas e não desaparecendo nos romances. O exemplo de Malhadinhas é claro. À maneira cavaleiresca, ele luta em defesa de sua honra, ou seja, em zelo de sua reputação, ainda que tal empenho ponha em risco sua vida. No início do capítulo VII, momento em que fala da postura do “homem honrado”, ele declara: “Há momentos na vida e pendências que um homem honrado não provoca nem espera, e que só se resolvem de pulso rijo e botando as unhas a uma arma”, e garante que sua faca “nunca saía da bainha sem causa nem entrava na bainha sem honra” (OM, p. 103). Aqui a personagem justifica o uso da arma, manuseada, segundo ele, contra “jogos de falsa fé e pessoas de mau sentido” (OM, p. 104).

No episódio no qual presta ajuda a Bernardo do Paço, comprovamos que a habilidade de Malhadinhas, para além do uso da língua e da faca, estendia-se também ao jogo do pau. Vimos como ele relata, no capítulo II, a experiência desse jogo com um valente do povoado de Santa Eulália, na ocasião das bodas do filho de Faustino.

Neste episódio, também podemos perceber ressonâncias do medievo. Em texto intitulado “A saída do cavaleiro cortês”, Erich Auerbach (2007) leva-nos a refletir sobre determinados aspectos do início do *Ivain* de Chrétien de Troyes, romance cortês da segunda metade do século XII. O crítico tece considerações sobre a narração de uma aventura de Calogrenante, um dos cavaleiros da corte do rei Artur. Conforme seus comentários, podemos observar, guardadas as devidas proporções, certa semelhança entre ambos os episódios narrados, o de Calogrenante e o de Malhadinhas. Tal como o cavaleiro arturiano, o jovem almocreve é bem recepcionado, sendo honradamente reconhecido por aquele que o hospeda.

No citado romance, Calogrenante, que saíra em busca de aventuras, é cortesmente recebido por um hospitaleiro castelão, tem seu cavalo recolhido, é despojado de sua armadura e coberto com um manto, ficando na agradável companhia da filha do castelão até a hora do jantar. Malhadinhas, por sua vez, também é amigavelmente recepcionado por Faustino, o qual celebra, naquele momento, as bodas do filho. Tem o cavalo recolhido pelas mãos do anfitrião, sentando-se, depois, à mesa, para ser servido por Rita, filha do dono da casa, com a qual passa, igualmente, agradáveis momentos, bailando, tomando parte na festa.

Assim, pelos elementos coincidentes, conferimos a analogia entre ambas as aventuras, pois a experiência de Malhadinhas desenvolve-se, como se viu, segundo o cerimonial cavaleiresco descrito na narração de Calogrenante. Nesse sentido, podemos citar as palavras de Auerbach (2007, p. 120) no que se refere à importância dos valores cavaleirescos para a literatura: “A ampla e duradoura difusão do romance costês cavaleiresco exerceu sobre o realismo literário uma influência importante”, influência esta atestada na obra de Aquilino, especialmente através desta simpática personagem da qual estamos a falar.

Conforme dissemos há pouco, Malhadinhas, em sua juventude, foi habilidoso no jogo do pau. Tal habilidade é demonstrada na citada celebração de casamento na casa de Faustino. No meio da festa, o jovem fica a observar as brincadeiras dos rapazes que lá se encontram. De repente, surge, entre estes, um que se destaca por sua estatura e que se vangloria de saber jogar o pau melhor que todos, lançando um desafio em troca de uma moeda de ouro. Malhadinhas não resiste, aceitando-o. Joga habilmente, analisando as táticas do adversário até vencê-lo de maneira sutil e surpreendente. Durante o jogo, fora capaz de

tirar, um a um, com um canivete, os botões do colete do desafiante, deixando este e a plateia verdadeiramente surpresos ao se darem conta do feito. Em suas palavras:

Ficaram todos suspensos quando vieram ao entendimento completo da façanha. [...] E como eu lhes parecesse cordo do génio a bem, e levado da breca se me puxassem a terreiro, como a proeza não era pão nosso de cada dia, dali por diante fui mais festejado que o próprio rabequista.  
[...] Quanto ao alarve, quase tive pena dele, ao vê-lo lançado ao desprezo e eu mais apajeado que um herói que voltou da África de bater os pretos. (OM, p. 40, 41, 42).

Observa-se aqui a consciência da personagem em relação à proeza realizada e ao seu reconhecimento como herói, sendo “festejado” pelo público que assistiu ao confronto.

Neste e no acontecimento mencionado anteriormente, isto é, no duelo com o Tenente da Cruz e neste último desafio na casa de Faustino, podemos notar resquícios de uma das práticas guerreiras apreciadas na Idade Média, a saber, as justas. Diferentemente dos torneios surgidos por volta do século XI, na França, os quais consistiam em combates coletivos, as justas correspondiam ao confronto individual, ou seja, à luta “cara a cara” entre dois guerreiros. Segundo Flori (2005), os jovens, em busca de fama, provocavam seus adversários com injúrias, gritos ou gestos de desafio, incitando-os a lutar, a aproximar-se para o combate. Os vitoriosos ganhavam consideração e notoriedade. (FLORI, 2005, p. 101). É o que, de certa forma, vemos acontecer ao nosso Malhadinhas, que, incitado por seus oponentes, acaba ganhando fama de herói em alguns casos, de valentão briguento em outros.

Considerando essa habilidade no manejo das armas, podemos equiparar o protagonista de Aquilino ao de Távora. Cabeleira utiliza com destreza não o pau, mas a faca, instrumento também manejado por Malhadinhas, como vimos. No terceiro capítulo do romance de Távora, quando Cabeleira e seus comparsas estão fugindo de uma tropa que está a caminho para prendê-los, surge ocasião na qual se comprova a dita habilidade. Neste momento, o bandido e seu pai tomam de assalto o cavalo de Gabriel. Este reluta em entregar o animal por ser ele o único meio de suprir sua família. Os malfeitores, indignados com a relutância do homem, resolvem atacá-lo. Cabeleira insurge-se contra ele com sua faca. A luta é descrita pelo narrador:

Travou-se então entre eles um combate de gigantes que durou alguns minutos. A esse combate surdo, medonho, dava lúgubre realce o deserto com sua profunda solidão.  
Os dois contendores eram habilíssimos em jogar a faca. Nunca se encontraram competidores mais dignos um do outro.  
As lâminas inimigas cruzavam-se a modo de impelidas por electricidades iguais. O *jogo da faca* era já nesse tempo uma especialidade característica dos matutos do norte, máxime dos matutos de Pernambuco. (OC, p. 39,40, grifo nosso).



Nota-se que, além de descrever uma árdua porfia entre os adversários, o narrador teve a preocupação de fornecer a informação cultural acerca do manuseio da arma, designando-o como *jogo da faca* e divulgando-o como costume regional. Nessa passagem, configura-se igualmente um duelo, provocado pela disputa por um bem (o cavalo) injustamente tomado e pela incitação à luta, pois é Gabriel quem desafia Cabeleira: “- Se quer brincar na ponta da faca, meu branco, a coisa é outra, e vosmecê encontra homem” (OC, p. 39).

Todavia, ao contrário do que se passa com Malhadinhas e seu desafiante, o combate travado entre os personagens de Távora, haja vista Cabeleira ser um bandido sanguinário, não foi uma simples brincadeira para a diversão do público presente, foi uma luta que custou a vida do pobre crioulo:

José Gomes estava excitado ao último ponto e rolavam-lhe também pelo rosto bagas de suor alvinitente. Querendo por isso e por outras razões abreviar o *duelo*, cuja duração realmente excedia a sua previsão, apertou com o crioulo com toda a violência de que era capaz e que, como sempre, levou de vencida todas as resistências adversas. [...].

Cabeleira correu, fora de si, após o fugitivo a fim de ver se o apanhava para mitigar no sangue dele a sede que o combate lhe acendera; mas antes que houvesse transposto o espaço que os separava, a detonação de um tiro lhe anunciou que o temerário que lhe resistira acabava de pagar com a vida esta ousadia. (OC, p. 40, grifo nosso).

Fazendo, portanto, um paralelo entre as descrições de ambos os combates/duelos (o de Malhadinhas e o de Cabeleira) e considerando o caráter dos dois personagens (por meio das características até agora vistas), verificamos no protagonista tavoreano uma presença maior e mais intensa de violência, crueldade e sede de vingança. Ele é o bandido impiedoso, enquanto Malhadinhas é o camponês astuto, artiloso, que reage, na maioria das vezes, somente quando sua honra e sua vida estão em jogo, não pensando, a princípio, em tirar a vida de seu semelhante.

Ambos, contudo, não fogem ao desafio e lutam por manter sua reputação, não deixando impune o agravo recebido. E nisso assemelham-se ao cavaleiro medieval. Destoam, é claro, do herói idealizado, mas não deixam de possuir qualidades admiráveis. A esse respeito, Furtado (2006, p. 13) declara: “Um herói, qualquer herói, distingue-se do comum das gentes por certas virtudes especiais. É claro que se espera que um herói guerreiro seja bravo. E, para que obtenha êxito, deve ter força e habilidade no manejo das armas.” Apontando os motivos que conduzem à realização de grandes feitos, o estudioso afirma:

A motivação que leva às façanhas heróicas pode provir de ideais, como a defesa do clã (Yoshitsune), ou da pátria e da religião (Rolando), mas costuma quase sempre

envolver também um duplo componente relacionado com a fama pessoal, separado pelos gregos, como assinala Junito Brandão, em dois conceitos: “timé” (honorabilidade pessoal) e “areté” (excelência, superioridade em relação aos outros). (FURTADO, 2006, p. 13).

No caso de Cabeleira e Malhadinhas, podemos dizer que a motivação vem exatamente dos dois conceitos destacados acima. Relembramos, a esse propósito, as palavras do almocreve sobre o duelo com o valente de Santa Eulália (ver citação anterior), nelas percebemos o orgulho do rapaz em se ver triunfante e a consciência de superioridade em relação ao seu combatente. Ele próprio reclama para si o título de vencedor: “- Alto lá! – bradei. – Há vencedor e vencido, se é que não morreu o Direito em Portugal. Olhem bem!” (OM, p. 39).

Semelhante postura é observada no bandido pernambucano, que ostenta sua soberba, por exemplo, no episódio da luta de facas acima aludido. Diante dos lamentos de Gabriel ao se ver roubado, Cabeleira, fixando-o com ira, responde: “- Ainda estás aí falando, negro? Quererás tomar-nos satisfações?” (OC, p. 39). Em outro momento, por ocasião do assalto à vila de Recife, o salteador, ante o medo da multidão, e conhecendo o terror que sua fama espalhara, fala com altivez: “- Sim, é o Cabeleira, gente fraca. Ele não vem só, vem seu pai também.” (OC, p. 21). Não nos esqueçamos, ainda, de que, ao descrever a morte de Gabriel, o narrador diz que este pagara com a vida a *ousadia* de enfrentar o assassino. Estes exemplos provam, portanto, que o criminoso se reconhece superior aos seus adversários e reivindica destes esse mesmo reconhecimento.

Acerca da condição de briguento de Malhadinhas, ele próprio chega a se lamentar da má fama em certa ocasião. Foi o que se deu no encontro inesperado com o Capa-Cavalos de Sendim, homem que Malhadinhas levava, tempos antes, a ser preso por ter sido desonesto com o homenzinho da Granja no jogo da vermelhinha<sup>26</sup>. Tal episódio é relatado no capítulo IV. Nessa ocasião, o almocreve é desafiado e mesmo ameaçado pelo adversário, que deseja vingança. Ele então reage de imediato, apunhalando o inimigo. Apoiado na concepção de que “quem não deve não teme”, não foge covardemente, antes fica e acaba sendo presa e levada para a Cadeia da Moimenta, da qual o Sr. Abade Sá vai tirá-lo. Durante a confusão que se levantou por causa do fato, Malhadinhas pensou consigo:

António, o teu pior inimigo é a fama que em má hora granjeaste de bulhão e de matador. É em nome dessa fama que o ladrão que derrubaste a teus pés em boa e

<sup>26</sup> O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP) fornece a seguinte aceção para “vermelhinha”: Jogo fraudulento de cartas que consiste em descobrir a vermelha entre as duas pretas. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=vermelhinha>. O DPLP permite a consulta de acordo com a norma do português de Portugal ou de acordo com a do português do Brasil.

legítima defesa se tornou em pobre de Cristo, destes viandantes dos caminhos que vão de terra em terra sem fazer sombra, e tu não passas dum facínora que anda às soltas. Quem não quer ser lobo não lhe veste a pele, e tu vestiste a pele do lobo! Não te queixes da injustiça dos homens, queixa-te do gênio, que é assomadiço e falho de humanidade. (OM, p. 69, 70).

Vemos falar aqui a consciência do rapaz, que reconhece possuir uma índole impetuosa e atribui à fama de desordeiro o fato de ser encarado por todos como um bandido. Contudo, queremos destacar que a postura da personagem, embora violenta, aproxima-se mais uma vez do modelo cavaleiresco, uma vez que ela demonstra nobreza de caráter por não ter agido com covardia, mas em defesa própria. Além disso, não foge, antes permanece no local do incidente por não se considerar culpada. Outro aspecto que deve ser observado é o fato de que Malhadinhas, ao provocar a prisão do Capa-Cavalos, motivo que leva este último ao desejo de vingança, estava agindo em defesa do mais fraco, o homenzinho da Granja, o qual fora astutamente enganado pela fraude no citado jogo da vermelhinha.

Diante disso, reconhecemos, portanto, que os valores cavaleirescos que subjazem os personagens em apreciação são substratos da mentalidade medieval formadora da figura do herói das novelas de cavalaria, sendo atualizados nos textos de Franklin Távora e de Aquilino Ribeiro. Desse modo, divisamos uma ponte entre o imaginário do sertanejo brasileiro e do aldeão português e as estruturas mentais do homem medieval que exaltava as virtudes de coragem, valentia e cortesia.

Assim, conforme concepções de Franco Júnior<sup>27</sup>, podemos afirmar que os heróis em análise pagam tributo a uma herança cultural de longa data, a qual ajudou a construir uma identidade coletiva, permitindo aflorar sentimentos herdeiros do sistema ético da sociedade cavaleiresca do medievo.

Nessa perspectiva, Cabeleira e Malhadinhas representam, no inconsciente coletivo, sentimentos e afetos de uma época remota (Idade Média) que continuam ainda atuais, mesmo tendo passado por alterações diante do novo contexto cultural. Significa dizer que as qualidades encontradas nesses personagens, acima citadas, remontam a séculos anteriores, mas permaneceram, em sua essência, arraigadas na mentalidade, sendo inconscientemente compartilhadas por homens de diferentes períodos. Ou seja, o homem medieval e o homem contemporâneo têm em comum a admiração por virtudes que louvam a honra, a coragem, o destemor. Nesse sentido, o imaginário funciona, portanto, como

---

<sup>27</sup> Na concepção de FRANCO JÚNIOR (2003, p.95-96), o imaginário complementa as noções de mentalidade e de representação, articulando-se estreitamente com elas. Ele é a decodificação e representação cultural (portanto historicamente variável) do complexo de emoções e pensamento analógico (estruturas arcaicas sempre presentes no cérebro), que é a mentalidade. Assim, o imaginário é espelho da mentalidade: revela mas deforma.

“guardião da vida coletiva” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 105), preservando valores que emergem em diferentes épocas, ainda que sob manifestações diversas.

## 4 O EMBATE ENTRE O BEM E O MAL

“O mal está escrito no coração do sujeito humano (sujeito de uma lei ou sujeito moral): no coração desta realidade altamente complexa e deliberadamente histórica que é o sujeito humano.” (GISEL, 1988, p. 17, 18)

Pretendemos, neste momento, examinar o dualismo que envolve o herói de Távora e o de Aquilino. A ambiguidade é um aspecto marcante que envolve os dois protagonistas. Observamos que ambos, cada um a seu modo, debatem-se entre o bem e o mal, mostrando, por isso mesmo, uma ambivalência de caráter.

Em Cabeleira a contradição surge a partir do fato de que ele representa, conforme concepção rousseauiana, o homem detentor de uma bondade natural que se vê corrompido pelo meio, mas capaz de recuperar os bons sentimentos através do amor e da religião, arrependendo-se de sua vida errante. Malhadinhas, por sua vez, é o indivíduo que se move entre veras e burlas, mostrando-se ora cavalheiro, ora pícaro ardiloso. Do mesmo modo que se mostra solícito para socorrer o homem enganado ou o companheiro que se encontra em desvantagem ou perigo, é capaz também de usar sua faca ou seu porrete para ferir aqueles que lhe desafiam ou lhe querem tirar a vida, transferindo para a sociedade a culpa de seus erros. É o sujeito que tem fama de briguento e mesmo de assassino, mas que também dá mostras de arrependimento, passando a se dedicar à religiosidade e à prática da caridade ao final da vida.

### 4.1 Cabeleira: banditismo *versus* amor e religião

Se pensada como representação da realidade, como criação humana que não pode ignorar os conflitos do ser, a literatura tenta traduzir, através da linguagem, o homem em sua complexidade, em seus conflitos interiores e exteriores, naquilo que o desvela como indivíduo, mas também como sujeito partícipe de uma coletividade. E nessa tentativa de revelar o humano em suas variadas facetas, em suas diversas incoerências, ela (a literatura) cumpre o seu papel e o compromisso com o leitor, induzindo-o a refletir sobre sua própria condição.

Talvez seja por esse motivo que Georges Bataille (1989, p. 22) afirma que “A literatura é mesmo, como a transgressão moral, um perigo”. O perigo de mostrar “a verdade” da condição humana, uma condição paradoxal e decadente. Assim, a obra literária toma para

si a incumbência de desnudar o homem não só em suas virtudes, mas, sobretudo, em suas incongruências, em suas vilezas, em seus vícios e transgressões. Sua autenticidade reside nesse ponto, o de mostrá-lo inteiro ao leitor, incluindo o que nele é repugnante ou grotesco. Em outros termos, cabe à literatura apreciar o homem como um todo, sem encobrir suas fraquezas, sem deixar de explorar seu lado sombrio. Por conseguinte, “a tarefa literária autêntica só é concebível no desejo de uma comunicação fundamental com o leitor.” (Bataille, 1989, p.22). E essa comunicação estabelece uma cumplicidade tal que este, envolvido pelas teias do texto, nem percebe que foi seduzido pela palavra literária a ponto de se deliciar com o mal ali retratado.

Refletindo sobre os “Estímulos da criação literária”, Antonio Candido (2000, p. 40) esclarece que a função total da literatura “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo, por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo.” Se nos desprendermos, por exemplo, das questões sociais e ideológicas<sup>28</sup> suscitadas pela obra de Távora, deter-nos-emos na representação humana que ela contém, observando aspectos que se sobressaem ao momento histórico em que foi escrita. É, provavelmente, nestes aspectos que se revela o valor maior da obra, na medida em que eles definem seu caráter intemporal, despertando, séculos depois, interesse pela leitura e suscitando emoções.

Como assinala Gilberto Freyre (1979, p. 18), “o romance ou a novela [...] alcançou grande amplitude como forma de interpretação e de crítica do comportamento humano.” A produção literária brasileira apresenta inúmeros exemplos de obras que comprovam essa realidade, mormente entre escritores românticos e realistas. Freyre (1979, p. 19) considera que vários romances nacionais refletem, seja em seus heróis, seja em seus vilões, qualidades valorizadas pela sociedade e pela cultura.

*O Cabeleira* é dessas obras que deixam transparecer os paradoxos e paroxismos inerentes à essência humana, uma vez que narra a trágica trajetória do indivíduo cindido entre os instintos primitivos de liberdade e os valores sociais e religiosos que buscam a conservação do interesse comum. Num momento, o leitor defronta-se com a criança inocente, incapaz de

---

<sup>28</sup> Candido define também função social e função ideológica da literatura. A primeira diz respeito ao papel desempenhado pela obra no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de determinada ordem na sociedade. Mas, se considerada em si mesma, ela independe da vontade ou da consciência do autor e do leitor. A segunda, como a própria expressão indica, refere-se ao sistema de ideias veiculado pelo texto literário, comportando o lado voluntário, consciente da criação. Ela importa para o destino e apreciação crítica da obra, não contendo, porém, o significado essencial desta. (CANDIDO, 2000, p. 41, 42).

cometer qualquer malvadeza com um animal indefeso, noutra vê-se diante do garoto cruel, matador de pássaros e coelhos; ora esse leitor é posto perante um homicida impiedoso, ora é colocado em face de um homem que tenta resgatar valores esquecidos e promete andar em retidão de atitudes.

Ao demonstrar a herança medieval que envolve a personagem de Távora, aludimos, de modo breve, ao seu caráter ambíguo, ou seja, ao fato de reunir em sua caracterização qualidades condenáveis e qualidades louváveis. Queremos, neste momento, deter-nos na observação dessa ambiguidade com mais vagar. Para tanto, intentamos averiguar o modo como se manifestam em Cabeleira as ações reprováveis, contrapondo-as aos momentos em que o protagonista titubeia ou se arrepende de tê-las cometido, principalmente após as mudanças que começam a se processar em seu íntimo a partir do reencontro com a amiga de infância.

Tendo em vista a perspectiva de Távora ao considerar a educação como meio fundamental para retirar o sertanejo do estado de barbárie, podemos dizer que as vacilações de sua personagem estão intimamente relacionadas com a questão dos instintos de liberdade do indivíduo e os limites impostos pela sociedade. Neste sentido, o mal surge como discordância das regras sociais de convivência, concretizando-se em ações violentas e criminosas.

O problema do mal é questão debatida pelos pensamentos filosófico e teológico desde longa data e impõe-se como desafio até hoje. Pensadores debatem-se sobre ela sem chegar a um consenso, haja vista sua complexidade. Conforme observação de Julio Jeha (2007, p. 15), a maioria dos autores divide o mal em metafísico, físico e moral, não havendo, contudo, um acordo quanto ao significado dessas categorias. Assim, o que é considerado metafísico para um pode ser físico para outro, como ocorre, por exemplo, com cataclismos ou catástrofes (terremotos, tempestades, tsunamis).

Desde Santo Agostinho, fala-se de mal cometido e mal sofrido, sendo este último, muitas vezes, consequência daquele, pois a prática do mal geralmente prejudica outrem, direta ou indiretamente. Neste ponto instala-se o mal moral, o qual, como sublinha Jeha (2007, p. 16), “parece estar claramente definido”. Segundo Agostinho (1995), o mal moral está relacionado à vontade individual, ao chamado livre-arbítrio, consistindo no mau uso que se faz deste. Dessa forma, cometer o mal implica sujeitar a vontade às paixões, aos desejos egoístas, preferindo uma satisfação pessoal em detrimento de bens superiores, eternos.

Observamos, nos relatos iniciais de *Confissões*, o bispo de Hipona a sugerir a presença do mal já na infância, através de sentimentos de ira e inveja, por exemplo. A esse respeito ele declara: “Quem me poderá recordar o pecado da infância já que ninguém há que

diante de Vós esteja limpo, nem mesmo o recém-nascido [...]?” e “a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças.” (AGOSTINHO, 2011, p. 31, 32). Com base em declarações dessa natureza, G. R. Evans atribui ao teólogo cristão o seguinte pensamento: “O mal é uma força poderosa, plenamente formada e plenamente eficaz na menor das crianças” (EVANS, 1995, p.18).

O autor de *O livre-arbítrio* fala da existência do mal físico e do mal moral, tendo este relação direta com a desobediência da lei e podendo, também, ser entendido como sinônimo de pecado. Esse mal moral, como “força poderosa”, submete a razão às paixões, exerce influência sobre atos e desejos, valorizando bens mutáveis e passageiros e desprezando o Bem<sup>29</sup>. Tal força renega, de certa forma, o entendimento humano, exaltando instintos irracionais. E é este tipo de mal que podemos evidenciar na personagem protagonista do romance de Távora.

Para Paul Ricoeur (1988, p. 23), o enigma do mal provém do fato de se colocar num mesmo plano fenômenos díspares como o pecado, o sofrimento e a morte. Em seu ponto de vista, a questão do mal distingue-se da do pecado e da culpabilidade à proporção em que o sofrimento é tomado como ponto de referência. Segundo o filósofo francês, “No rigor do termo, o mal moral – o pecado em linguagem religiosa – designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão.” (RICOEUR, 1988, p. 23). Nestes termos, o mal realiza-se no momento em que um sujeito participante de uma comunidade regida por um código ético pratica uma ação violadora desse código, sendo por isso julgado (recebendo condenação) merecedor de punição.

Nesse sentido, conforme enfatiza Pierre Gisel (1988), ele (o mal) não se trata de algo tangível, de substância ou natureza<sup>30</sup>, antes diz respeito, fundamentalmente, à problemática da liberdade, implicando responsabilidade pelas escolhas feitas. Por esta razão, Gisel (1988, p. 17,18) afirma que “O mal está escrito no coração do sujeito humano (sujeito de uma lei ou sujeito moral): no coração desta realidade altamente complexa e

---

<sup>29</sup> Na concepção agostiniana, o Bem corresponde a Deus, ser supremo e soberano cuja existência e os atos são incompatíveis com o mal. Ele é o criador do universo e do homem, mas não o autor do pecado. Este advém das más escolhas feitas voluntariamente pelo homem através do livre-arbítrio. “Ora, nós cremos em um só Deus, de quem procede tudo aquilo que existe. Não obstante, Deus não é o autor do pecado.”; “Portanto, não há nenhuma outra realidade que torne a mente cúmplice da paixão a não ser a própria vontade e o livre-arbítrio.” (AGOSTINHO, 1995, p. 28, 52).

<sup>30</sup> Agostinho já encarava o mal por essa ótica. Em *A cidade de Deus*, ele declara: “Nenhuma natureza, absolutamente falando, é um mal. Esse nome não se dá senão à privação de bem.” Para o teólogo, vícios como avareza, luxúria, jactância, soberba provém não do bem desejado (ouro, beleza e graça do corpo, louvor humano, poder) mas do amor desordenado a ele, ou seja, do desejo desenfreado de possuir ou desfrutar algo. Desse modo, “quem ama desordenadamente o bem, seja de que natureza for, mesmo conseguindo-o, se torna miserável e mau no bem, ao privar-se do melhor.” (AGOSTINHO, 2008, p. 41, 69, 70).



deliberadamente histórica que é o sujeito humano.” Ele funda-se, portanto, na confusão da vontade humana, na medida em que esta subverte a moral de modo deliberado e consciente. Ocorre sempre que o agente decide abandonar a ordem moral adotada pela coletividade, trazendo prejuízo, infligindo sofrimento a outrem.

“Toda sociedade humana se propõe o problema do Mal e se dispõe a resolvê-lo.” Com estas palavras, Robert Muchembled (2001) inicia o primeiro capítulo de *Uma história do diabo*<sup>31</sup>. Para o historiador, se considerada sob o ponto de vista filosófico, a questão relaciona-se à concepção de natureza humana, que pode encarar o homem como “um lobo ou um cordeiro para o seu semelhante” (MUCHEMBLED, 2001, p. 17). Neste sentido, ela diz respeito, portanto, às relações dos homens no seio da sociedade, ao seu comportamento na esfera da coletividade.

Ao tecer considerações sobre a representação do diabo no imaginário ocidental do início do século XIX, Muchembled chama a atenção para uma mudança dessa imagem. Ela deixa de ser uma figura aterradora e externa ao homem, conforme visão do imaginário medieval, e passa a representar o mal que está dentro de cada um, configurando o chamado demônio interior. Tal fato deve-se aos impactos do racionalismo, da ciência, da industrialização, dos movimentos intelectuais e sociais que atingem a Europa a partir do século XVIII. Essa concepção interiorizada do mal como algo instalado no íntimo do homem representa sua face sombria, seu lado negro, demoníaco.

Se tivermos em mente a data de publicação de *O Cabeleira*, 1876, podemos ter por certa a influência desse conceito mais recente de mal sobre o romance de Távora, uma vez que as novidades artísticas e literárias europeias já penetravam no país. As mudanças de perspectiva que se operam então implicam na metamorfose do conceito de mal.

Como assinala Muchembled (2011, p. 191), a ideia de que o diabo seria o responsável pela existência ou manifestação do mal começa a sofrer mutações já em meados do século XVII. Esta mudança surge como consequência de eventos diversos, tais como a redução de crises religiosas, a ascensão de Estados nacionais, os avanços científicos, os influxos das novidades ideológicas que iriam constituir a filosofia das Luzes, os questionamentos, enfim, das formas de sentir e pensar dominantes até então. Assim, à medida que o pensamento racionalista se afirmava,

---

<sup>31</sup> O autor explora, de modo panorâmico, o imaginário ocidental no que se refere à figura do Diabo e suas metamorfoses desde a Idade Média até o século XX. Nessa abordagem, o imaginário é encarado como objeto de pesquisa, tal como as ações humanas, como fenômeno coletivo produzido pelas diversas vias culturais da sociedade. Cf. bibliografia ao final do trabalho.

O problema do Mal adquiria lentamente uma dimensão mais pessoal. [...] A questão da responsabilidade coletiva sob o olhar de um Deus terrível, que deixava Satã agir para punir a humanidade, dá lugar à do indivíduo diante de si mesmo. A culpa se torna uma questão de consciência individual. Nu, armado apenas com sua dúvida metódica em um universo vazio, o homem não pode mais acusar Deus, nem o diabo, de lhe estragarem a existência, pois ele é o único responsável por suas próprias desgraças. (MUCHEMBLED, 2011, p. 204, 205).

À época em que Távora escreve seu romance, tais mudanças de perspectiva já haviam chegado aqui. Conforme Ubiratan Machado (2010, p. 23), “Na década de 1850 e na primeira metade dos anos 1860, a sociedade brasileira vive em plena euforia” com as novidades francesas, deslumbrada “com o progresso e o verniz de civilização”. Embora fascinados por ideais românticos, os jovens acadêmicos, com um lúcido senso de realismo, anteciparam-se aos movimentos liberais, organizando núcleos abolicionistas, “como a Sociedade Acadêmica Onze de Agosto, instituída em 1857, em São Paulo” (MACHADO, 2010, p. 24). Machado salienta, ainda, o fato de a sociedade brasileira desse período entrar numa fase crítica de insatisfação com a atuação política dos partidos, exigindo mudanças sociais. Exemplo disso foi a vitória dada ao Partido Liberal nas eleições de 1860.

Durante a fase acadêmica na Faculdade de Direito do Recife, Távora teve oportunidade de entrar em contato com as novidades europeias. Como relata Aguiar (1997, p. 82),

as novas idéias vindas da Europa concorriam para que alunos e professores adotassem certos modismos. As inúmeras obras levadas as cabo pelo gênio empreendedor do Conde da Boa vista rompiam com o marasmo da Província e inauguravam o que se convencionou chamar de “fase da engenharia”. Também os pensamentos de Lamennais, Krause, Shopenhauer, Vicente Ferrer, Padre Ventura, o ecletismo de Cousin etc. passaram a ser assuntos diários e de profunda repercussão na formação de professores e alunos da Faculdade, mormente a partir dos começos da segunda metade do século XIX.

Conforme pontuamos em momento anterior, Távora teve participação ativa nas atividades do meio acadêmico de que fez parte, engajando-se nos debates, colaborando frequentemente em jornais como *O Monitor das Famílias* e *O Atheneu Pernambucano*.

No meio literário, a doutrina positivista, por exemplo, já vinha conquistando adeptos décadas antes da eclosão do Realismo e do Naturalismo no Brasil (MOISÉS, 1984, p. 319). Devemos considerar que a literatura nacional vivia naquele período um entrecruzamento estético em que o Romantismo, de um lado, ainda não havia se retirado totalmente de cena, e o realismo, de outro, já trazia seus influxos permeados de ideias científicas e positivistas, a ponto de percebermos essa mescla de tendências na escrita tavoreana.

Certas atitudes do protagonista de *O Cabeleira* indicam mesmo aquela laceração íntima característica do novo conceito de mal, resultante das modificações ocorridas no modo de pensar do homem ocidental. Convém lembrar que o autor procurou recriar uma história que se passara um século antes, tentando captar e transmitir os valores daquela época. Não podemos, outrossim, descartar a acepção de mal moral, haja vista a presença notória de princípios religiosos católicos que envolvem as personagens da obra, mas isto não exclui, entretanto, a realidade de uma cisão no interior do herói em análise.

Voltemos, então, nosso olhar para ele. Conforme relato de certos episódios, notamos que, já na infância, José Gomes sofre o embate entre bem e mal. De um lado está a mãe, Joana, a ensinar-lhe os valores cristãos. De outro, o pai, Joaquim Gomes, “sujeito de más entranhas, dado à prática dos mais hediondos crimes” (OC, p. 16), “sem alma nem coração” (OC, p. 42), que exercia sobre o filho “a tirania do déspota primeiro que a autoridade do pai” (OC, p. 19). A respeito da formação do caráter do rapaz, como observa Siqueira (2007), o narrador sugere a tese rousseauiana de que o homem nasce naturalmente bom mas é corrompido pelo meio social. Isso pode ser constatado a partir da passagem a seguir, que encabeça o quarto capítulo:

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas, o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta ora violenta do poder paterno, o qual em lugar de desenvolver e fortalecer os seus belos pendores, desencaminhou o menino como veremos, e o reduziu a uma máquina de cometer crimes. (OC, p. 41).

O narrador esclarece aqui uma das causas primordiais para a corrupção moral da personagem. A influência degeneradora do pai sobre o filho ocorre como processo (“dia por dia”) que, progressivamente, vai atuando na índole da criança até transformá-la, de modo decisivo, num criminoso inveterado, alguém cuja vida passa a ser orientada pela prática da violência, manifesta através de furtos, roubos e homicídios. A influência nefasta dos maus exemplos e maus ensinamentos da figura paterna traduz-se em agressão a animais e a outras crianças. Aos sete anos José matava passarinhos e coelhos, aos nove brigava com os meninos da vizinhança. A um destes “José lhe pôs a cara em sangue com as unhas, e lhe arrancou da coxa um pedaço de carne com os dentes” (OC, p. 48). A descrição de teor naturalista é utilizada pelo narrador para mostrar a intensidade dos resultados negativos gerados pelo mau incentivo de Joaquim ao filho.

Na ausência do pai, a mãe do garoto tentava reverter a situação, pregando-lhe lições de moral como forma de repelir os efeitos danosos dos ensinamentos reprováveis

daquele. Nos conselhos virtuosos de Joana vislumbramos o dualismo maniqueísta por meio das seguintes palavras: “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” (OC, p. 49). O punhal aqui é símbolo da violência, da criminalidade, do mal moral que perverte o indivíduo, enquanto o rosário simboliza a religião, os preceitos do bem, assim como as normas sociais de conduta. Ao entregar o objeto religioso ao filho, Joana recomenda: “Reza por estas contas, e encomenda-te todas as manhãs e todas as noites a Deus. Assim praticando, virás a ser estimado de todos e darás prazer a tua mãe que morreria de dor e vergonha se te visse apartado do caminho do bem. (OC, p. 49). A prática religiosa é vista, portanto, como “caminho do bem” e procedimento que serve para levar o homem ao bom convívio em sociedade, recebendo este a estima de seus semelhantes.

Cedo, porém, José é obrigado a deixar o lar materno. Tempos depois de ter recebido de presente da mãe o citado rosário, vendo-o Joaquim ao pescoço do filho, arranca-o, fazendo-o em pedaços. Tomando conhecimento do fato, o pároco da região repreende o homem. Este, enfurecido pela reprimenda, lança impropérios contra a mulher e decide abandonar a casa levando consigo o garoto. Joana ainda tenta convencer o marido a deixar ficar o filho, mas ele ignora suas rogativas e lágrimas. Joaquim e José fazem a “partida fatal” e Joana adoece de tristeza. Tem início a partir desta data a vida errante de ambos.

A saída de Cabeleira de casa, refúgio de proteção maternal, constitui fato bastante significativo para o percurso da personagem e faz-nos refletir sobre certas considerações feitas por Roberto DaMatta (1990) acerca da distinção entre indivíduo e pessoa na sociedade brasileira. Estas duas categorias são caracterizadas pelo sociólogo de modo a estabelecer um contraponto. O indivíduo é aquele que, embora seja pensado para estar sujeito às leis criadas pela sociedade, age livremente, faz as regras do mundo onde vive, foge da totalidade, recusa o mundo ordinário, sendo considerado, portanto, como um perigo para a coletividade. A pessoa, ao contrário, é aquela que está necessariamente vinculada à totalidade social, ela não tem escolhas, recebe passivamente as regras sociais, encarando-se como unidade do todo ao qual se submete, colocando-o acima de suas vontades individuais.

O enfoque de DaMatta demonstra a existência de ambas as categorias na realidade social brasileira, ou seja, ocorre, entre nós, tanto a vertente pessoal quanto a individualizante. Por conseguinte, nesse universo dual, o mundo pode ser visto de duas maneiras diferentes. Na esfera das pessoas, ele surge como um sistema compartimentado e regido por relações pessoais de complementaridade, de dependência. Assim, nas palavras do pesquisador,

O mundo é visto como sendo feito de fortes e fracos, ricos e pobres, patrões e clientes, uns fornecendo aos outros aquilo de que eles não dispõem. Em outras palavras, as relações não são vistas como unindo indivíduos (ou camadas individualizadas), mas pessoas. [...] O par [...] é que é importante, pois é isso que permite superar as diferenças individuais, construir uma ponte entre camadas e logo chegar à totalidade. (DAMATTA, 1990, p. 192).

Esse sistema de relações pessoais constitui, dessa maneira, um dado estruturador da sociedade brasileira. Nessa organização hierarquizada, os integrantes, as pessoas tendem ao respeito mútuo, reconhecendo os limites e conveniências do convívio social. São elas, as pessoas, que conduzem o sistema, introduzindo nele ideologias e falando em nome do “povo”<sup>32</sup>.

O âmbito do indivíduo, por outro lado, manifesta-se principalmente no aparelho legal, “pois as leis foram feitas para os indivíduos e em função da igualdade básica de todos os indivíduos perante a lei.” (DAMATTA, 1990, p. 193). Assim, a imparcialidade e o automatismo das leis e regulamentos sociais servem para impor ordem ao universo dos indivíduos. Geralmente, são estes, e não as pessoas, que são vistos frequentando ambientes como delegacias e tribunais, e sujeitando-se a filas de hospitais e escolas da rede pública.

Mas, conforme DaMatta (1990, p. 196), existem “zonas de conflito” e “zonas de passagem” entre esses dois universos, porque “a lei é uma faceta indissociável da moralidade pessoal e do jeitinho.” Em outros termos, não obstante o mecanismo jurídico, com seus decretos universalizantes, tenha sido criado para corrigir desigualdades, ele termina por legitimá-las, uma vez que o sistema de relações pessoais, com seu código de interesses, acaba superando as dificuldades impostas pela lei, sobrepondo-se a esta. As zonas de passagem referidas pelo sociólogo ocorrem quando se passa de um sistema para outro, ou seja, quando indivíduos se transformam em pessoas e vice-versa.

Tais considerações ajudam-nos a compreender a situação de marginalidade em que se colocou o herói de Távora. Cabeleira, pois, vive a situação de passagem do mundo pessoal para o mundo individual, deixa de ser pessoa para tornar-se indivíduo ao sair de casa. Conforme DaMatta (1990, p. 190), “Individualizar significa, antes de tudo, desvincular-se dos seguimentos tradicionais como a casa, a família, o eixo das relações pessoais como meios de ligação com a totalidade.” Dessa forma, ao deixar o lar, o rapaz renuncia à harmonia do convívio social, ingressando num mundo paralelo onde precisa criar regras alternativas para

---

<sup>32</sup> Nesse contexto, o povo é visto como o conjunto formado pelos “inferiores estruturais”, a entidade popular, massificada e manipulada pelos superiores na escala hierárquica (as pessoas), que são os detentores do prestígio social.

sobreviver e enfrentar a impessoalidade da lei. E essa transição da casa para a “rua” contribui decisivamente para a cisão de caráter da personagem.

Para Siqueira (2007, p. 83), o dualismo em torno de Cabeleira serve de recurso estrutural para a narrativa: “a dualidade ou contradição vivida pelo protagonista constitui o fulcro da arquitetura do romance, sob o qual subjaz o simbolismo da luta entre o Bem e o Mal”. Tal simbolismo deve-se, possivelmente, ao desejo do artista romântico de equilibrar os contrários, de encontrar uma harmonia para os conflitos íntimos do ser. Tal desejo resulta na criação de personagens com caráter dúbio, justamente para mostrar os contrastes da natureza humana. Conforme Siqueira (2007, p. 86), esses desdobramentos de personalidade “representam a falta de estabilidade do homem romântico por se sentir exilado da unidade paradisíaca.” Acerca da duplicidade que enreda o herói de Távora, a pesquisadora chama a atenção, inclusive, para algo interessante: a alcunha Cabeleira. Recebida durante a vida marginal (por causa dos cabelos compridos), ela abarca

a dupla realidade vivida pelo indivíduo em sociedade: de um lado, nomeia o sujeito social, visto pela coletividade de acordo com as ações e o papel desempenhado no convívio humano; de outro, corresponde ao indivíduo formado por corpo e alma, um “eu” que une exterior e interior em uma realidade psicológica. (SIQUEIRA, 2007, p. 92).

Podemos inferir que a mudança de nome simboliza a mudança de trajetória do rapaz, a cisão que se opera em seu caráter a partir do momento em que ingressa na carreira do crime. O José Gomes criança, que “trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo” (OC, p. 41), ficou para trás, cedendo lugar ao adulto pervertido pela prática de delitos e infâmias. A alcunha serve, assim, para identificar sua face violenta e cruel, uma vez que teve os bons instintos atrofiados pela vida marginal.

Um dos episódios marcantes do percurso criminoso percorrido por Cabeleira ocorre sendo este ainda bastante jovem. Consiste na agressão cometida contra a mameluca chamada Chica, mulher do taverneiro Timóteo. A causa do acontecimento explica-se: enquanto José conversava com Timóteo na Taverna, seu cavalo foi até a roça da mameluca e comeu-lhe um jerimum. A mulher, enfurecida, espancou o animal com uma estaca, pondo-o em fuga, e a seguir foi esbravejar contra o rapaz. Veja-se, no trecho abaixo, o que se passou logo em seguida:

Ouviu-se então um estalo, e logo o baque de um pesado corpo. José havia desandado com tanta força uma bofetada na mameluca, que a fizera cair redondamente no chão. [...] Julgando-se José, à vista do agravo que recebera, com direito a público e estrondoso despique, arrastou por uma perna a mameluca, ainda tonta, para o

terreiro, e aí, com uma raiz de gameleira com que os meninos tinham brincado na véspera, começou a pôr em prática a mais edificativa sova de que nos dão notícia as tradições matutas. [...]

Demais José havia posto um pé no pescoço da Chica, e com ele comprimia-lhe o gasnete, tirava-lhe a respiração, afogava-a sem piedade. (OC, pp. 27-28).

Na atitude do mancebo, constatamos a impetuosidade do princípio do mal agindo sobre sua vontade. Ele é incapaz de conter a fúria, não se conformando com um único golpe. Sua ação não é só covarde, é também cruel. Sua ira só é mitigada depois de agredir a mulher até a exaustão, deixando-a praticamente moribunda. Acerca do episódio, Siqueira (2007, p. 95) afirma que este “simboliza o abandono de todos os ensinamentos da mãe e a desconsideração pela figura feminina, tradicionalmente vista como mais frágil”. De fato, pela ação de José constatamos essa afirmação, a qual é, inclusive, aludida por Santo Agostinho logo no início do Livro I de *O livre-arbítrio*. Quando questionado por Evódio sobre de onde viriam as más ações praticadas pelos homens, o filósofo cristão responde: “fazer o mal, não seria outra coisa do que renunciar à instrução. (Pois a verdadeira instrução só pode ser para o bem).” (AGOSTINHO, 1995, p. 27). Desse modo, José pratica o mal por agir de forma violenta, desprezando os bons ensinamentos, ou seja, a instrução da mãe.

A maldade do rapaz fica ainda mais evidente quando, dias depois do acontecimento acima referido, ele retorna à taverna, pede ao vendeiro notícias da Chica e calmamente diz: “Queria ver se lhe entrava nas banhas da barriga este facão, como entra nesta melancia.” (OC, p. 29). Obtendo como resposta que a mulher tinha morrido por causa da surra recebida, ele ironicamente fala: “Ah! Fez esta bestidade? Pois então, para celebrarmos o caso, bote aguardente e bebamos.” (OC, p. 29). Vemos aqui a frieza do bandido que, sabendo-se assassino, não esboça nenhum remorso, ao contrário, deseja festejar o resultado de sua má ação. Tal comportamento choca o leitor, deixando-o escandalizado perante a indiferença do malfeitor.

A narrativa relata-nos outros casos de assassinatos cometidos por José, mas já na fase adulta. O bandido não tinha piedade nem mesmo de crianças. Após o assalto à vila do Recife, episódio com o qual se inicia o romance, Teodósio, comparsa nos crimes, enganosamente diz que esquecera o dinheiro roubado na canoa utilizada para a fuga. Vendo embarcação sob o poder de dois meninos que inocentemente brincavam com ela, José, possesso de ira, corre a encontrá-los. As crianças fogem amedrontadas, mas ele as persegue, pensando que estavam com o dinheiro. Encolerizado, atinge um dos meninos com o facão, banhando-o em sangue. O outro, aterrorizado, sobe num coqueiro e daí grita por socorro, mas o assassino derruba-o com um disparo, como se descreve, em tom naturalista, a seguir:

Um tiro covarde, cruel, assassino atroou os ares. Sangue copioso e quente gotejou como granizo sobre a areia e no mesmo instante o corpo do inocentinho, crivado de bala e chumbo, caindo aos pés de Cabeleira, veio dar-lhe novo testemunho, de sua perícia na arte de atirar contra seu semelhante. (OC, p. 32)

Entre as más ações enumeradas por Evódio no diálogo com Santo Agostinho, cita-se o homicídio, neste, como “em todas as espécies de ações más é a paixão que domina.” (AGOSTINHO, 1995 p. 32). A paixão aqui aludida é o “desejo culpável”, o “amor desordenado por coisas terrenas que se podem perder contra a própria vontade”. (AGOSTINHO, 1995, p. 35). No caso de Cabeleira, a coisa terrena desejada é o dinheiro, e a paixão desenfreada é a cobiça, que, podemos dizer, é um mal em si, por ser pecado, que leva à prática de outros males, como o furto e o homicídio.

No terceiro capítulo encontramos outra ocasião que envolve furto e assassinato. Tendo os três malfeitores roubado um dinheiro destinado à ajuda de comunidades carentes afetadas pela fome, foram esconder-se na taverna de Timóteo. No dia seguinte, Gabriel, um crioulo benevolente, foi à venda avisar que a tropa vinha em encalço dos assaltantes para prendê-los. Estes, ouvindo a notícia, põem-se então em fuga. Ocorre, porém, que o pobre crioulo que fora dar a nova torna-se, logo em seguida, vítima de Cabeleira. O bandido e o pai assaltam Gabriel obrigando-o a dar-lhes o cavalo. O negro reluta, por ser o animal o único bem que possuía para sustentar a mulher e os filhos. Os criminosos, ansiosos por fugir, não dão importância aos argumentos do homem e tomam-lhe à força o animal. Gabriel fica ainda a se queixar, fato que enfurece Cabeleira e leva-os a um combate de facas. Sendo ambos habilidosos, o jogo durara tempo considerável, até que o crioulo escorrega para as águas do Capibaribe:

Cabeleira correu, fora de si, após o fugitivo a fim de ver se o apanhava para mitigar no sangue dele a sede que o combate lhe acendera; mas antes que houvesse transposto o espaço que os separava, a detonação de um tiro lhe anunciou que o temerário que lhe resistia acabava de pagar com a vida esta ousadia. Um momento depois o cadáver de Gabriel, entalado entre duas pedras que sobressaíam às águas no meio do canal, tingia-se com seu sangue, e Joaquim o mostrava com o cano do bacamarte, ainda fumegante [...] (OC, p. 40).

Como vemos na passagem transcrita, não foi Cabeleira que efetuou o homicídio e sim o pai, mas aquele só não o fez porque este se adiantou, pois o desejo de tirar a vida do outro está patente na frase “a fim de ver se o apanhava para mitigar no sangue dele a sede que o combate lhe acendera”. Nestas palavras, podemos perceber a maldade referida por Agostinho nas *Confissões*, isto é, “uma *perversão da vontade desviada da substância*



*suprema* – de Vós, ó Deus - tendendo para as coisas baixas: vontade que derrama as suas entranhas e se levanta com intumescência”. (AGOSTINHO, 2011, p. 157).

Além do episódio referente a Chica, aludido anteriormente, aparece ainda na obra outro momento em que o protagonista age com violência contra a figura feminina. O fato ocorreu à Luisinha, o amor de infância de Cabeleira, e à Florinda, mãe adotiva da menina. O caso deu-se quando do reencontro dos antigos amigos. Luísa fora buscar água no rio Tapacurá, onde é vista pelo bandido, o qual não a reconhece de imediato e a quer levar consigo para seu divertimento. Neste momento, Florinda, pressentindo os males que poderiam vir sobre a filha, chega com o intuito de socorrê-la. A mulher tenta golpear o rapaz, mas este se defende, desarma-a e investe contra ela:

No mesmo instante o ar sibilou, e ouviu-se o som de uma pancada contra um corpo sonoro. Um grito, antes urro medonho, ecoou pela vasta solidão, e uma massa, que se parecia, na forma e no peso, com o troco de um angico anoso, tombou sobre a areia. O desconhecido acabava de obrar uma ação vil. Com a coronha do bacamarte tirara os sentidos àquela digna mulher, que o encarara sem medo. (OC, p. 58).

Assim, semelhantemente ao sucedido com a mulher do taverneiro, Cabeleira age de forma truculenta com Luisinha e Florinda, sendo esta, como a mameluca, afetada fatalmente pela violência física, uma vez que também vem a falecer. Somente depois do golpe desferido contra a viúva, quando o criminoso se identifica, dá-se o reconhecimento entre ele e a moça. Neste momento, começa a se operar uma transformação no rapaz, é a força do amor que dá início a uma mudança no comportamento da personagem.

Em comentário a esse episódio, Siqueira (2007, p. 98) diz que “a trajetória de violência de Cabeleira entra em crise quando o rapaz reencontra seu amor de infância, que lhe desperta sentimentos recônditos de uma vida outrora feliz, contemplada pela ação materna.” Ela chama a atenção também para a existência de um repositório cavaleiresco no romance, notável pela presença de elementos típicos do modelo medieval, tais como: o não-reconhecimento imediato dos amantes, o pacto de casamento feito na infância, o abalo emocional sofrido pelo herói pelo reencontro com a amada, o afastamento necessário. Segundo a pesquisadora, o amor de Luisinha e Cabeleira é o chamado amor infeliz ou trágico, popular na Idade Média e resgatado pelo Romantismo.

O maniqueísmo que envolve a figura do protagonista ao longo da narrativa se manifesta ainda depois do reencontro com Luísa. Ele se vê abalado pelo acontecimento, revolvendo em sua mente inúmeras lembranças de infância. O impacto tem ressonâncias nos sentimentos do rapaz: “Pela primeira vez depois de tantos anos, o músculo endurecido que ele trazia no peito dobrou-se a uma impressão profunda, a uma força irresistível e fatal, como a

cera se dobra ao calor do lume.” (OC, p. 60). Assim, o coração que se tornara insensível com a vida criminosa sente agora o abalo do amor, descrito então como “força irresistível e fatal”.

Em meio ao turbilhão de pensamentos e recordações suscitados pela visão da moça, Cabeleira mostra-se mesmo preocupado com os julgamentos dela em relação a ele: “- Que juízo ficaria fazendo de mim Luisinha? [...] - Ah! Que pôde ela pensar de mim senão que sou um assassino?” (OC, p. 61). Para o bandido, o abismo que havia entre ambos aumentara ainda mais depois da violência cometida contra Florinda. Agora, em vez de afeição e pena, a moça deveria nutrir por ele desprezo e ódio. A prova cabal da revolução que se processou no íntimo de José foram as lágrimas que ele sentiu nos olhos, “ele o grande assassino que sempre se mostrara insensível ao longo pranto que por toda a parte fazia correr.” (OC, p. 62). Entretanto, esse sentimentalismo se dissipa com o pedido de ajuda dos demais malfeitores do bando, ou seja, o assobio e os tiros vindos do esconderijo:

Então uma nuvem de sangue envolveu a vista do infeliz mancebo. O passado caiu-lhe novamente em pedaço aos pés. O espírito de vingança fustigou-o com veemência no coração, teatro de encontradas e profundas paixões. Cabeleira voltou a ser outra vez fera, e rápido deslizou-se como uma cobra por entre as árvores e por debaixo da folhagem. (OC, p. 62).

Vislumbra-se, portanto, o embate maniqueísta no comportamento dúbio da personagem, que se vê dividida entre as preocupações provocadas pelo sentimento amoroso e a prática de ações criminosas. De fato, o que vemos se seguir quando Cabeleira vai a socorro de seus comparsas é uma luta entre ele e Liberato, irmão de Gabriel, o crioulo morto por Joaquim, como vimos anteriormente.

No combate, Liberato faz alusão à ingratidão de Cabeleira em relação ao favor prestado por Gabriel: “À palavra *ingrato* José sentiu surgir-lhe espontâneo remorso na consciência, e instintivamente recolheu o ímpeto com que ia dar em Liberato o golpe de honra.” (OC, p. 67). Observa-se aqui vir à tona o sentimento de remorso, ou seja, o sentimento de culpa que leva o rapaz a titubear ante a oportunidade de matar aquele que está a sua frente. Mas tal sentimento não é resultado simplesmente das palavras do crioulo, é antes fruto da revolução íntima de que falamos há pouco, desencadeada pelo amor à Luísa. É justamente esse amor reacendido que vai operar mudança significativa na trajetória do bandido. Nas palavras do narrador, “seu coração, que se havia convertido em foco de paixões sanguinárias, era agora ninho de doce e indefinível sentimento.” (OC, p. 71); esse sentimento é identificado a uma fatalidade benévola tão poderosa que o rapaz é incapaz de resistir.

Pelo amor que sentia por Luisinha, Cabeleira foi capaz de enfrentar o próprio pai, quando este quis tomar posse de sua amada, lançando-lhe em rosto a culpa pela vida criminosa que seguiu: “- Não tenho pai; só tenho mãe que me ensinou o caminho do bem; pai nunca tive nem tenho. Não é meu pai aquele que só me ensinou a roubar e a matar.” (OC, p. 89).

Mas a dualidade que marca a personagem acompanha-a ainda por algum tempo. Depois que se separa do bando e se vê somente na companhia de Luísa, esta o faz jurar que não matará mais ninguém. Entretanto, o rapaz, logo que percebe o perigo que cerca os companheiros, quer ir ajudá-los e diz que vai “matar gente sem piedade” (OC, p. 94). Luísa lembra-lhe o juramento, fazendo-o mudar de ideia. Ele ainda titubeia em outros momentos da narrativa, mas as súplicas da moça o impedem de quebrar o juramento: “- Não levantarei mais minha mão contra ninguém, Luisinha.” (OC, p. 121), “O Cabeleira não é mais o assassino, Luisinha. O ladrão, o matador já não está aqui ao pé de ti. Quem aqui está é um homem que quer ser um homem de bem.” (OC, p. 124).

Desse modo, como observa Siqueira, por meio de argumentos fundamentados na fé em Deus e na religião, Luísa consegue “reconduzir Cabeleira ao caminho do Bem”. Exemplo disso é o momento em que a jovem o ensina a rezar:

Quando houveram de passar à ave-maria, o Cabeleira tinha já os olhos pregados na cruz, e a fé, que começava a germinar em seu espírito, elevava-o insensivelmente a regiões desconhecidas, onde, sem que ele pudesse explicar como, lhe davam a respirar confortos que só podiam ser celestiais. (OC, p.126).

Como ressalta o narrador, data deste momento o arrependimento do bandido. Na análise de Siqueira (2007, p. 121), “Luísa representa o aspecto humano, a sensibilidade e a religião dos quais Cabeleira foi afastado na infância”. Essa visão é confirmada pelas próprias palavras do protagonista quando, logo depois que terminam a oração, ele relembra o esforço da mãe em ensinar-lhe a rezar. Nesse contexto, é notória a importância do papel desempenhado pela figura feminina, sublimada pelo Romantismo, fundamental para a conversão do criminoso. Relembramos aqui as considerações de Brunel (2005), aludidas no segundo capítulo, a respeito desse papel transfigurador da mulher na caminhada do herói. Ela representa a Sabedoria e a Graça purificadoras do coração corrompido pelos vícios do crime.

Mas o herói não muda, desejando abandonar o mal e praticar o bem, somente para atender aos pedidos da amada. A partir dela, ele passa a se reconhecer como sujeito capaz de refletir e de julgar seus próprios atos. Uma consciência moral é despertada em seu íntimo após

a experiência do reencontro. O tumulto de ideias que lhe vem à mente, junto com as indagações sobre o que Luísa pensaria a seu respeito, indica essa tomada de conhecimento:

Ah! que pôde ela pensar de mim senão que sou um assassino? Luísa tinha-o, de feito, nomeado por esta palavra, havia poucos instantes, entre as lágrimas que lhe arrancaram o desespero. Era pois certo, e o bandido bem o compreendia, que o abismo que já na meninice de ambos os separava, longe de se ter arrasado, se tornara mais fundo com o correr dos anos. Agora ele não judiava só com os animais como em outro tempo; ele saqueava povoações e matava gente; e desta verdade era irrecusável prova o que acabara de praticar com Florinda. (OC, p. 62).

Cabeleira reconhece-se, portanto, como praticante de ações vis, como transgressor das leis sociais, das regras de convivência pacífica em comunidade. Vê-se como assassino hediondo, digno da reprovação de Luísa e de seus semelhantes. Percebe-se, nesse momento, como indivíduo responsável pelos atos praticados por sua livre vontade. Ele começa a compreender sua condição de marginalizado e, ao fazê-lo, vislumbra também os limites entre o bem e o mal. Começa a entender, ainda que de modo incipiente, que o bem está relacionado ao interesse comum, à preservação dos valores do conjunto e que todo aquele que age de modo a contradizê-los pratica o mal.

Essa compreensão é ampliada à proporção que o herói vai recebendo e pondo em prática as instruções de sua amada, enquanto peregrinam pelo sertão, fugindo das tropas do governo. Durante a trajetória, o rapaz externa o desejo de voltar a viver como pessoa, na acepção de DaMatta, ao lado da mulher que ama e de se reintegrar à sociedade: “- Não esmoreças, meu bem; disse o mancebo. Havemos de ser felizes. [...] – Olha, Luisinha. Os homens me deixarão logo que eu não os ofender mais. Não sei ainda trabalhar, mas hei de saber. Tu me ensinarás, e eu aprenderei.” (OC, p. 123). O anseio pela felicidade, a esperança de ser aceito pela comunidade e a intenção de se dedicar ao trabalho revelam a mudança da personagem e sua inclinação aos valores comuns socialmente instituídos.

A transformação sentimental que se opera no rapaz fica ainda mais patente quando ele se dá conta da morte da amada: “ânimo varonil, que sempre se mostrara inteiro e imoto, agora agitado por comoções tão violentas, dobrou-se enfim e deu larga prova da fragilidade humana. Dos olhos do bandido irrompeu uma torrente de lágrimas.” (OC, p. 128). Luísa torna-se, assim, heroína e mártir por ter se sacrificado na intenção de converter a alma pecadora de seu amado. Morre, porém, tendo cumprido sua missão.

Dessa forma, sozinho, sem seus companheiros nem sua amada, e cercado por policiais, Cabeleira é preso e morto, mas não sem despertar compaixão naqueles que presenciaram seu triste fim.

O penúltimo capítulo do romance oferece provas da mudança substancial que se processou no caráter do protagonista, inclinándolo aos valores do bem. Tal modificação demonstra-se sobretudo na sensibilidade do rapaz e no convívio social. A descrição feita pelo narrador acerca do momento em que Cabeleira é conduzido pela tropa logo após a prisão fornece indícios dessa efetiva mudança: “Sua fisionomia estava triste; mas não tinha a carregada expressão da perversidade, nem o vil abatimento da covardia.” (OC, p. 147).

Enquanto aguarda, na casa do capitão-mor responsável por sua prisão, o momento de ser levado à cadeia de Recife, o bandido regenerado tem ocasião de demonstrar seus sentimentos e o retorno de gestos de respeito às regras sociais de boa convivência. No pavimento inferior da casa, Cabeleira entrega-se a cogitações, lembra-se, comovido, de sua amada Luísa e chora sua morte: “As lágrimas saltaram-lhe dos olhos em impetuosa torrente.”; “- [...] Estou chorando de me haver lembrado da única mulher, a quem, depois de minha mãe, quis bem nesta vida.” (OC, p. 148).

Após saber que Luisinha fora dignamente enterrada, num gesto de gratidão, ele tenta correr ao soldado que lhe dera a notícia e que sepultara a moça “para o apertar em seus braços em sinal de reconhecimento” (OC, p. 149), mas é impedido pela corda que o prende pelos braços. Desejando desabafar a dor e tristeza sentidas nesse momento, pede ao mesmo soldado que lhe arranje uma viola para tocar. Segundo o narrador, os sons retirados do instrumento “levaram melancolia e saudade ao coração de todo aquele de quem se fizeram ouvir” (OC, p. 149), comovendo, inclusive, o capitão-mor e sua esposa, que chega a rogar ao marido pela liberdade do prisioneiro.

Ao descer ao quintal para ouvir mais de perto as melodias da viola tangida pelo rapaz, a piedosa senhora surpreende-se com os seus gestos: “Assim que nos viu, ele levantou-se, e nos saudou respeitosamente. [...]. Vendo-o tão moço, tão artista e tão infeliz, todos nos sentimos comovidos da sua sorte; e ele, ele o prisioneiro chorava e soluçava como uma criança.” (OC, p. 150).

Os gestos da personagem, expressos na sensibilidade resgatada, na passividade e no modo cordial e respeitoso com que se dirige às pessoas revelam, desse modo, o abandono da maldade e da violência e a inclinação ao bem. Quem age agora não é mais o indivíduo hostil e selvagem, o cruel malfeitor sedento por bens materiais, é, antes, o jovem arrependido, redimido, que voltou a considerar os valores do bem comum, respeitando as leis de bom convívio em sociedade. Dá testemunho disso o discurso final proferido momentos antes de ser enforcado: “- Morro arrependido dos meus erros. Quando caí no poder da justiça, meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem...” (OC, p. 156).

Assim termina a trajetória daquele que, segundo o narrador, “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 solta as paixões canibais” (OC, p. 15), e que se tornou um “herói legendário” por sua audácia e pelas atrocidades cometidas.

Observa-se, portanto, por meio da análise proposta e dos exemplos expostos, que o herói de Távora apresenta em sua construção a presença notória de um dualismo que ora o inclina ao bem, ora ao mal, mas esta ambivalência se resolve através do resgate redentor do amor, sentimento este permeado por valores religiosos cristãos.

#### **4.2 Malhadinhas: entre burlas e veras**

Tivemos ocasião, em capítulo anterior, de comentar a dualidade do herói aquiliniano, realizando aproximações com aspectos medievais. Falamos, naquele momento, de duas facetas: uma pícara e outra antipícara. Na primeira delas encontra-se a chave para a compreensão de muitas das atitudes más do protagonista, na medida em que revela a desarmonia com valores morais e sociais do universo no qual se move. O aspecto picaresco caracteriza muito da conduta do almocreve, levando-o a criar princípios peculiares que transgridem, em muitos casos, as normas do bom relacionamento, da convivência em prol do bem comum. Pretendemos, então, explorar melhor essa face rebelde do Malhadinhas, mostrando através dela a presença do mal.

Logo ao primeiro capítulo da obra, o narrador-protagonista dá notícia aos seus ouvintes de um dos principais episódios de sua biografia, o qual já revela sinais de sua índole impetuosa e agressiva. Trata-se do rapto da prima Brízida, sua amada. Espicaçado de ciúmes por causa dos inúmeros pretendentes que rondavam a moça, e crendo que o tio lhe negaria a mão da filha, Malhadinhas decide raptá-la, pois não aceita perdê-la para ninguém. Antes disso, chega a propor-lhe a fuga: “Há remédio: foge. Abalamos daqui uma noite e vamos direitinhos ao abade da Penajóia, que nos deite a bênção.” (OM, p. 20). Mas a rapariga repele a ideia ao considerar que tal ação implicaria em grande desonra para si mesma. A negativa, porém, não impediu o intento do rapaz, pois “Estava decidido e mais que decidido, e nada deste mundo me desviaria do propósito, nem o anjo Gabriel de espada ao alto ou um santo com as melhores razões do céu.” (OM, p. 48).

De plano traçado, à noite, Malhadinhas aparelha o cavalo, previne-se com arma e mantimento e se dirige, então, à casa do tio Agostinho. Fica à espreita, vigiando e esperando

uma oportunidade de chamar a prima para, forçadamente, levá-la consigo. Quando a moça tenta resistir, ele usa de violência, ameaçando-a com a faca, como meio de obrigá-la a se deixar ser conduzida sem protestos: “- Vês esta folha? Tem-se farto de matar cabras. Não queiras tu espetar-te nela, depois espetar-me eu!” (OM, p. 51). Podemos notar aqui a presença não só da violência física, manifesta pela truculência da personagem com o manuseio do instrumento cortante, mas também da ameaça psicológica através da suposição de homicídio e suicídio.

A ação de Malhadinhas, nestas circunstâncias, assemelha-se à de Cabeleira quando este tenta, igualmente, à força, levar consigo Luisinha, sua amada de infância. A diferença está no fato de que o bandido pernambucano, no momento do encontro, que fora casual, não sabia que a vítima era a antiga amiga, isto é, não a reconheceu. O jovem almocreve, ao contrário, maquina previamente toda a ação, conhecendo perfeitamente a prisioneira e tendo em vista a satisfação do desejo egoísta de torná-la sua esposa, ainda que a contragosto.

Sua conduta pode ser relacionada às reflexões de Santo Agostinho (1995) a respeito do mal como fruto do amor desordenado, da paixão desenfreada por algo. Para realizar o desejo excessivo de estar em posse da prima, Malhadinhas deixa de lado a razão, vista como fundamento do mundo do bem, do universo socialmente organizado para o proveito de todos. A paixão influi sobre os seus atos, dominando-o a ponto de levá-lo a abandonar os princípios sociais que visam ao bem comum. Esta atitude evoca também as considerações de Bataille (1989) quando pondera que o mal se manifesta na medida em que o eu e seus desejos se sobrepõem ao bem comum. E o bem comum, neste caso, corresponde à autorização do pai, ao consentimento da noiva, à observância das tradições sobre o casamento. Uma vez que “O Bem se baseia na preocupação com o interesse comum”, a ação de Malhadinhas “traduz um liberação total em relação à sociedade e à moral.” (BATAILLE, 1989, p. 19), ele rompe voluntariamente com as leis da sociabilidade em proveito próprio e individual. Assim, o mal que atua em Cabeleira, exerce seu poder também sobre o almocreve de Barrelas.

Vejam agora alguns trechos correspondentes para uma melhor constatação da semelhança dos episódios acima equiparados:

- Em vão, meu bem, pretendes fugir-me. Antes que o diabo esfregasse um olho, eis-me aqui ao pé de ti, disposto a não te deixar ir embora senão por minha livre vontade. [...] Luisinha, lançando os olhos pela margem afora, não viu viva alma. [...] Lembrou-se de gritar por socorro, mas logo viu que seria inútil esta tentativa, visto que suas vozes se perderiam no vasto ermo [...] – Olhe, se não quiser vir por

bem, vem por mal – disse o desconhecido. [...] E sem mais contemplação, o matador arrastou a menina contra a vontade, a resistência, os sobre-humanos esforços que esta lhe opunha, por junto do corpo de Florinda e seguiu em busca da margem fronteira, onde a noite era já fechada, e o aspecto do sítio pavoroso. (OC, p. 55, 56, 59).

A analogia torna-se clara. À semelhança de Brízida, Luisinha tenta opor-se às intenções de seu algoz, mas este não leva em consideração seus argumentos e rogos. Dadas as circunstâncias, Cabeleira não precisa sequer, como fizera Malhadinhas, usar arma para aprisionar a moça, basta-lhe apenas a força física.

Fato interessante também, e que contribui, de certo modo, para reforçar a similaridade entre as atitudes de ambos os protagonistas, é a alusão que cada um deles faz à figura do gavião. Diante das súplicas de Luisinha para que a deixe ir embora, Cabeleira responde: “Nenhum gavião seria capaz de tirar-me das unhas a minha formosa juriti. Ora, vem comigo; não tenhas medo.” (OC, p. 56). Malhadinhas, por sua vez, referindo-se ao modo como conduzia Brízida prisioneira em seu cavalo, declara aos seus fidalgos: “Eu, boca calada. Falar-lhe, para quê? O gavião não diz à perdigota: ‘Deixa-te ir que vais bem’. Leva-a tolhida, céus fora, até o recato do montes.” (OM, p. 53). No primeiro caso, a metáfora é utilizada pelo malfeitor para representar aqueles que porventura quisessem tirar-lhe a presa. No segundo, a imagem da ave é colocada pelo próprio sequestrador como sua correspondente, ou seja, ele se compara ao animal para mostrar a firme resolução de seu ato e a tenacidade de não largar o objeto de seu desejo.

Cumpra observar aqui que o mal manifesto em Cabeleira nesse instante relaciona-se à luxúria, à concupiscência carnal. Trata-se do simples desejo de obter satisfação sexual. Mas esse desejo se transforma em amor romântico no momento em que ocorre o reconhecimento, ou seja, no momento em que o bandido reconhece em sua prisioneira a amiga de infância a quem jurara casamento. Este fato leva-o, inclusive, a desistir da decisão de levar consigo a jovem por mero interesse egoísta: “- Ah! Era você? Perdoe-me, Luisinha. Eu não a esqueci. Perdoe-me. Eu não sabia que era você – disse, então, com brandura, soltando a moça sem mais demora.” (OC, p. 59).

No caso de Malhadinhas, a idealização romântica já não existe. Suas ações apresentam nuances que o relacionam melhor ao ser humano de carne e osso, em concordância com a realidade do século XX, presente na obra de Aquilino. O mal está presente nele antes mesmo de toda a sequência de acontecimentos necessários à concretização de seu plano. Ele, o mal, já se tinha realizado nos pensamentos do rapaz, quando premeditou e decidiu realizar os atos. Malhadinhas, portanto, pela própria vontade, torna sua mente



cúmplice da paixão, do desejo incontido de possuir a mulher cobiçada. Desse modo, antes de transgredir a lei temporal, as normas sociais, ele transgredir a lei eterna, que pondera os vícios do homem, descortinando o mal em seu coração.<sup>33</sup>

A pertinácia na resolução de se manter em posse do objeto almejado é reafirmada por ambos os heróis perante a tentativa daqueles que correm em socorro das moças. Vimos, no tópico precedente, como Florinda, mesmo sendo mulher forte e corajosa, foi covardemente agredida pelo bandido quando tentava acudir a filha e resgatá-la das mãos do cruel salteador. O almocreve de Barrelas, de modo similar, mostra grande resistência ao se deparar com o tio Agostinho e os demais homens que lhe vão ao encontro para obrigá-lo a devolver a moça raptada. O rapaz vê-se surpreendido, mas, apesar de cercado por todos os lados, não se rende e ameaça com o seu bacamarte a todos que teimam em lhe fazer frente:

Já dava graças a Deus quando, ao desandar da última esquina, uma porta se abriu e meu tio Agostinho, os Maçãzeiros, o padre e uma choldra sem conta me saltaram à frente. Deitei mão do bacamarte, de cara para a patuleia que estarreceu com o meu rompante: - Olá, amigos, que é isso? [...] Entestei o bacamarte ao peito do mais adiantado, que por sinal era meu tio: - Tenha-se, senão morre! (OM, p. 61).

À medida que cresce a oposição, cresce também o desejo, aumenta ainda mais a paixão. Aí se estabelece o fascínio exercido pelo interdito. Conforme Bataille (1989, p. 18), “O interdito diviniza aquilo a que ele proíbe o acesso.” A proibição constitui, ao mesmo tempo, um obstáculo e um convite, um convite à transgressão, uma atração irresistível a lutar com todas as forças pelo bem ambicionado, mesmo que isto signifique arriscar a própria vida. Dessa forma, apesar de relacionada a uma má ação, não podemos negar que a persistência de Malhadinhas torna-se mesmo admirável. O firme propósito de ficar com a prima leva-o a desafiar uma multidão alvoroçada e, mesmo sob perseguição e risco de morte, consegue fugir levando sua amada:

Em menos dum amém ateou-se ali grande alvoroço. Acudia gente de todas as casas. [...] – Eh lá, gentes! – gritei, meio matreiro, meio desatinado, para a quadrilha que me tolhia o passo, apontando-me paus e espingardas. – Se alguém se atravessa, está aqui está no inferno!... [...] Lá adiante torci a cabeça: levantavam o homem do chão... corriam atrás de mim e mandavam-me salvas de tiros. [...] E escapei. (OM, p. 63).

---

<sup>33</sup> Acerca da relação entre lei eterna e lei temporal, Agostinho afirma que esta deve ser subordinada àquela: “Mas quanto àquela lei que é chamada a Razão suprema de tudo, à qual é preciso obedecer sempre e em virtude da qual os bons merecem vida feliz e os maus vida infeliz, é ela o fundamento da retidão e das modificações daquela outra lei que justamente denominamos temporal” (AGOSTINHO, 2008, p. 41). Conforme o bispo de Hipona, a lei eterna é imutável, enquanto a temporal pode sofrer mudanças, conforme as circunstâncias dos tempos.

Após a fuga, de posse da sua Brízida, o rapaz vai encontrar refúgio junto ao abade da Penajóia, que os guarda a salvo num “casalório que tinha no Douro” (OM, p. 64). Passados dias, tio Agostinho, reconhecendo “que não havia outro remédio” (OM, p. 64), resolve aceitar o casamento da filha com o sobrinho: “O homem de Deus, à volta da igreja, prantou-me uma bolsa de libras nos joelhos, dizendo: - Aqui tens, rapaz. E agora, juizinho!” (OM, p.64).

A sorte de Malhadinhas diverge da de Cabeleira neste ponto. Este, como vimos antes, fica atordoado ao reconhecer que a rapariga a quem estava ofendendo era sua antiga vizinha, com quem trocara promessa de casamento, e, deixando-a para ir ajudar os companheiros, encontra-a somente dias depois, na ocasião em que os bandidos incendeiam a casa de Liberato. Nesse momento, o rapaz disputa Luísa com o pai, relembra o juramento de infância e, após prometer à moça que não mais mataria ninguém e seria, dali em diante, um novo homem, consegue convencê-la a acompanhá-lo. O amor de ambos, porém, não alcança a mesma ventura que o do casal português, pelo desfecho infeliz da morte da rapariga seguida da do rapaz.

O êxito do plano de Malhadinhas não encobre, contudo, a realidade de sua má conduta. O mal está, portanto, no fato de ter desprezado os paradigmas da sociedade, agindo com violência desde o momento em que rouba a prima até a luta contra os seus perseguidores. Nesse percurso ele põe em risco a integridade física de várias pessoas, inclusive a sua própria. Além disso, desvirgina a moça contra sua vontade, desonrando-a.

Discorrendo acerca do ciclo do anti-herói na cultura popular, Peloso (1996) tece considerações sobre Cancão de Fogo, personagem do cordelista Leandro Gomes de Barros, as quais, a nosso ver, poderiam também ser visualizadas como atributos do protagonista aquiliniano. Malhadinhas, como aquele, é personagem em que se destacam “os conteúdos de uma verdadeira e própria moral alternativa”, apresentando-se “como protagonista capaz de subverter qualquer coisa, desorientando os planos de seus adversários e conseguindo sempre enganá-los graças à sua arte superfina.” (PELOSO, 1996, p. 158). Tais aspectos podem ser ilustrados, por exemplo, pelo episódio da rixa com Fontinhas, ocorrido em Aveiro, pois nele evidencia-se essa “moral alternativa” adotada pelo almocreve de Barreelas, bem como as burlas de que se vale para escapar de circunstâncias desfavoráveis.

Resumamos o dito episódio para um melhor entendimento da aproximação que estamos a afirmar. Malhadinhas e seu sogro, ambos almocreves, foram a Aveiro para negociar. Chegando à cidade, pararam numa estalagem e acomodaram seus animais. Quando estão a fazer uma refeição, chega o arrogante Fontinhas, e a rixa tem início porque este último quer, a todo custo, colocar o seu cavalo no mesmo lugar onde estão os daqueles, exigindo-lhes

que retirem de lá seus animais. Malhadinhas não se curva à exigência e enfrenta a ousadia de seu oponente. Quando este, irritado, corta as rédeas de um dos cavalos, aquele não se contém e o fere com a navalha. No mesmo instante, a estalagem entra em alvoroço, forma-se uma multidão, mandam chamar corregedor e cabos de ordens para prender o agressor. E nesse momento entra em cena a esperteza de António Malhadas com sua capacidade de elaborar estratégias. Ele protesta inocência e declara-se injustiçado:

- Ó meus ricos senhores, olhem que se tenho cara de malvado não o herdei de leite! Sou filho de boa mãe... e não me pesa na consciência, até a data, ter feito mal a uma mosca... [...] – Valha-me Deus, pobre de quem nasceu com má estrela! Pobre de quem se vê sozinho no mundo! Também Cristo foi cuspidado e vaiado e entregue a Caifás e sofreu morte afrontosa sendo justo! Ih! Ih! Ih! [...] Não sei, não tenho culpa nenhuma. (OM, p. 108).

Vê-se aí que a personagem tenta fazer-se de vítima através de vários argumentos. Mas quando percebe que, mesmo diante de todos os seus rogos e justificativas, o povo e os representantes da Justiça não se convencem, pretendendo mesmo levá-la à cadeia, muda de plano, buscando outra forma de se ver livre. O meio encontrado por Malhadinhas foi embriagar com vinho os seus algozes, sem deixar, é claro, que eles percebessem sua verdadeira intenção:

- Está bem, meu senhor. Lei é lei. Mas eu só queria pedir um favor... Era que me deixasse agradecer a caridade desta boa gente, a começar pelos senhores cabos de ordens, que são pessoas honradas e de peso e amanhã hão de ser pais de filhos, e ninguém sabe para que é que a gente os cria. [...] Era deixar-me mandar vir uma pinga para beber aqui com a sociedade. [...] Puxei da bolsa e fiz chocalhar as libras contra a palma da mão: - Louvores ao Senhor, aqui ainda há para obsequiar os amigos! (OM, p. 109, 110).

A estratégia do astuto almocreve surte, então, o efeito esperado. Depois de regalados com a bebida, tendo esvaziado o cântaro de vinho, com a noite chegada sobre a localidade, os cabos descuidaram-se do preso, o qual, aproveitando a oportunidade, pôs-se imediatamente a fugir. Aqueles ainda empreendem uma perseguição na tentativa de recapturá-lo, mas de nada adiantam seus esforços. E o fugitivo, vendo-se longe do alcance de seus perseguidores, como se não fora bastante ter escapado, em tom de desafio, ainda lhes faz zombaria:

Foram sobre mim, mas podiam eles lá pilhar-me, lesto como era, lesto como ia com o vinho orçado para me acender o ânimo, e na alma um aguilhão: avante! avante! se não queres ir apodrecer no chilindró! No morro, muito já fora de portas, à luz do luar que ainda me deixava distinguir os tarantas a agatanhar atrás de mim, gritei-lhes com toda a alegria dum pássaro nas cerejas, com toda a força dos pulmões anchos de liberdade: - Ó cagaréus de Aveiro, vinde agora para cá!... Vinde! (OM, p. 111).

Observamos, portanto, que, assim como a personagem do cordel de Leandro Gomes de Barros, Malhadinhas “vive fechado na tradicional desconfiança camponesa, rebelando-se, porém, a qualquer moral da renúncia e da submissão”, e essa rebeldia “leva-o inevitavelmente a uma ruptura com os valores da coletividade” (PELOSO, 1996, p. 158, 159). Mas apesar de se colocar à margem dos valores socialmente instituídos, o herói aquilino guarda uma moral própria que orienta sua conduta. Como vimos no capítulo anterior, ele é homem destemido, amigo leal, sabe restituir o favor prestado, defende o companheiro que foi vítima de trapaça, zela pela honra de filhas e netas. Todavia, quando surgem situações que põem em risco sua vida ou sua liberdade, ou quando se sente prejudicado de alguma forma, ele não hesita em por em prática sua perspicácia, mesmo que precise ludibriar ou ferir alguém. Malhadinhas, porém, justifica seu comportamento pela própria estrutura social da qual faz parte:

A faca é arma feia e cruel, está certo; mas se em vez de naifa eu trouxesse um punhal com cabo de prata; se em vez de almocreve fosse um desses senhores D. Gaifeiros de que rezam os rimances, eu queria ver se alguém erguia a voz a acoimar-me de desalmado e o padre Antunes de Lousadela me mandava embora do confessionário, sem absolvição, como fez uma Quaresma com a igreja cheia de gente para o confesso. (OM, p. 104).

Conforme sua visão de mundo, a sociedade mostra-se injusta, as pessoas são tratadas de maneira desigual, o mundo encontra-se desconcertado, por isso precisa andar duplamente armado: com sua língua e sua faca (ou pau). A respeito da primeira, acusada de ser “ruim e envenenada”, ele diz utilizá-la “para amansar as mulheres e homens mulherengos que faziam pouco de mim ou se atravessavam no meu caminho” (OM, p. 97) e afirma que “o seu malfazer” é “endireitar o mundo que andasse torto” (OM, p.102); acerca da segunda, usa-a “para rebater os tratantes que me ameaçavam o fagote” (OM, p. 97) e para se defender de “jogos de falsa fé e pessoas de mau sentido” (OM, p. 104).

Desse modo, o almocreve exime-se da culpa, lançando-a sobre o meio social que o envolve: “O mundo já o encontrei assim formado. Não era o filho de meu pai, com poucas letras e nenhuma possessão, que era capaz de o consertar.” (OM, p. 104). Pensamentos como esse servem de justificativa para suas atitudes, as quais evidenciam a moral alternativa que adota: “Agora também lhes digo: se o grande fosse valente, o pequeno paciente, e o ruivo leal, a terra seria um pombal.” (OM, p. 104). O teor dessas declarações mostra, de um lado, a insatisfação e a revolta da personagem com a ordem estabelecida, e afirma, de outro, a

necessidade de o desfavorecido socialmente utilizar outras vias, que não as legais, para se impor e sobreviver.

Acerca dessa questão, Sobral (2002) faz observações que vão ao encontro de nossa interpretação, assinalando também a presença de uma moral diferenciada nas personagens de Aquilino Ribeiro:

Os camponeses pobres não formam um coletivo moral exemplar, mas também não surgem como indivíduos destituídos de recursos ou de expediente. São personagens dotados de agência própria e de uma astúcia calculista e manipuladora que o autor claramente valoriza. A condição de pobre e a ausência de poder que dela decorre legitima em Aquilino comportamentos decorrentes da mentira ou do embuste, como a venda do cavalo esgotado pelo *Malhadinhas*. (SOBRAL, 2002, p. 36).

O episódio aludido pelo estudioso (a venda do cavalo esgotado) é bastante válido para exemplificar o mecanismo de burla e dissimulação utilizado por *Malhadinhas* em certas ocasiões para tirar vantagem de outrem. É curioso o fato de essa ação ludibriosa do almocreve seguir-se a um ato extremamente louvável, o de socorrer o amigo que se encontra em apuros. O amigo em questão é Bernardo do Paço, homem destemido que o auxiliara, como descrevemos em momento anterior, contra o Tenente da Cruz. Nas palavras de *Malhadinhas*: “correr a salvar-lhe a vida em perigo era minha obrigação.” (OM, p. 113).

Tal atitude exhibe características de gratidão e de cavalheirismo, pois implica na retribuição de um favor recebido e na ajuda do companheiro em desvantagem. Vemos aí a faceta digna de admiração do herói. Todavia, segue-se-lhe quase imediatamente a ação reprovável. Após o combate ao lado de Bernardo, *Malhadinhas* pergunta-lhe onde se encontra sua cavalgadura. O companheiro diz tê-la vendido. Ambos fogem, então, no cavalo daquele, o qual, no entanto, não suporta o peso da carga, esgotando-se. Os amigos passam a noite numa estalagem, dando descanso ao animal. Em seguida, *Malhadinhas* lamenta o fato de não ter vendido a besta a Orlando quando este lhe ofereceu vinte libras por ela “no mercado dos quinze.” (OM, p. 114). Chegando a Barreiras, ele prende o animal sem comentar nada de seu estado com ninguém, nutrindo mesmo esperanças de que Orlando queira novamente comprá-lo. Tais expectativas são atendidas em pouco tempo. Em menos de duas semanas, Orlando, juntamente com o compadre do Carvalhal, surge à porta da venda do Guilhermino. Nesse momento, de plano previamente traçado, o experiente almocreve põe em prática sua astúcia.

O estrategema consistiu em enganar os dois homens, mentindo acerca das condições do cavalo. Mas, para ser convincente, *Malhadinhas* aparelha o animal de forma a parecer que ele vem de longa jornada suportando pesada carga. Para tanto, realiza a seguinte sequência de ações:

Aviso a Brízida: “Ó Brízida, se vierem perguntar por mim, dize que fui para Trevões ao azeite e que, mais hora, menos hora devo estar de volta”. E desci à loja, atirei com os odres para riba do albardão e, pela porta travessa, depois, pelo caminho dos quintais, puxei o cavalinho para largo. Cheguei atrás da igreja, fui-me aos odres e, sopra que sopra, pu-los mais redondos com vento do que se viessem a estalar com fazenda. Depois orcei-os no cavalinho, apertei-lhe a cilha, e compus os atafais. Com jeito, em seguida, plantei-me no meio da carga, pés para a frente, e toca de entrar pelo povo abaixo, todo farófia, mais teso que um fidalgo na sua faca. O cavalinho tinha-lhe comido bem, foi bonito; pelo trote que batia, ninguém se lembrava de dizer que estava rebentado do arcaboço. (OM, p. 115).

Após toda essa preparação, fingindo vir de longe, ele passa propositadamente em frente ao local onde se encontram os dois negociantes, estes o chamam justamente com a intenção de comprar o cavalo. Mas enquanto os dois homens desdenham o animal, Malhadinhas o exalta, atribuindo-lhe capacidades que, na verdade, não possui, por estar estropiado:

- Eh! Rapazes, com uma capilota destas no pêlo, três almudes de azeite e eu em riba desde a alva até agora!... Mais de sete horas! [...] – Pileca?!... Não me digas mais dessas que até me ofendes! Está aqui uma estampa real. Ide por essas feiras e desencantai-me segundo que vo-lo peso a prata. Ele é tanto para carga, como para carroça, como para cavalaria... Pileca! Haveis ainda de comer muita rasa de sal para saber o que é um cavalo! (OM, p. 116).

Assim, através da mentira arquitetada e da ação dissimulada, ele consegue persuadir os compradores, vendendo o pobre animal, que “Não valia dinheiro de cruzes!” (OM, p.116), “por vinte e uma *amarelinhas*” (OM p. 117). A vantagem do negócio mostra-se logo em seguida, pois “Arrebentadinho, arrebentadinho, [o cavalo] deitou a alma na primeira ladeira.” (OM, p. 117). Mas, se de um lado, foi vantajoso para Malhadinhas, trouxe, de outro, prejuízo a outrem. E aí reside a ação má, já que o almocreve, de modo consciente e voluntário, realiza um procedimento que traz na sua essência o mau desejo da cobiça, expresso pela vontade de obter lucro financeiro por meio da venda de uma “mercadoria danificada”, desconsiderando a integridade do outro, ou seja, menosprezando o fato de este sair prejudicado com tal procedimento.

Recordando agora a postura de Malhadinhas ao defender o homem que fora enganado no jogo da vermelhinha, episódio anteriormente comentado<sup>34</sup>, constatamos aqui a contradição. Ele reivindicou, naquele momento, a honra do homem ludibriado, mas não titubeou na hora de enganar Orlando com a venda do cavalo arrebentado. É, portanto,

---

<sup>34</sup> Ver final do capítulo 2.

personagem que oscila em suas atitudes, mas que deseja, à maneira do pícaro ou do malandro, sair com vantagem em todas as situações.

As más ações do protagonista aquiliniano não se resumem a estes exemplos. Se contarmos entre elas as contendidas semeadas pela língua ferina da personagem, podemos trazer à tona pelo menos dois episódios, os quais, embora engraçados, não deixam de ter a sua pincelada de maldade.

No capítulo VI, o narrador conta dois fatos pitorescos ocorridos com dois casais. O primeiro diz respeito a Manuel Bisagra e a sua mulher Claudina. Esta tinha a má fama de trair o marido com fidalgos e padres, levando-o a ser motivo de chacota na povoação. Conforme palavras de Malhadinhas, “o Bisagra era senhor duma destas galhadas, mais formosas, compridas e retorcidas como não há memória que andasse armada a testa dum serrano. [...] Tão coitadinho, que seria caridade dizer-lhe ao passar um portal: baixa que marras!” (OM, p. 93).

Certo dia, Bisagra desafia o almocreve a uma partida de jogo de cartas, saindo vitorioso. Malhadinhas, insatisfeito com a derrota, atribui a sorte do pobre homem ao azar no amor: “Paguei, mas bufei, que à mandinga da sua condição e não a jeito nem à sorte honesta atribuí eu, e comigo todos que ali estavam, aquele desaforo a ganhar.” (OM, p. 94). Após a partida, o perdedor põe-se a fazer lisonjas ao vencedor, mas, quando este sai, por um momento, de sua presença, começa a lançar impropérios e falar da condição de traído (conformado) do homem. Este ouve alguns dos insultos, garante que o acusador está enganado e replica esbravejando: “- Sou homem, conho!... Sou homem!...” (OM, p. 96). Bisagra sai e, em seguida, ouve-se um alvoroço. O homem flagra a mulher com um padre e espanca os dois: “o Bisagra fora encontrar a mulher com o Padre Antunes da Lousadela e zupava nos dois como em amassadoiro de linho.” (OM, p. 96).

Segundo Malhadinhas, o caso serviu de lição a todos: “Passo foi aquele que muito aproveitou a toda gente: a Barrelas porque o castigo público morigera, à Claudina porque dali em diante foi mais cautelosa a admitir galantes em casa, e ao Bisagra porque devia ter, ao menos por algum tempo, entrado em posse do que era seu.” (OM, p. 96).

Nesse momento, a personagem coloca-se acima do bem e do mal, uma vez que julga as pessoas, mas se isenta de qualquer culpa. A expressão “o castigo público morigera” indica mesmo sua condição de juiz neste caso, e o verbo “morigerar”, neste contexto, pode ser entendido como sinônimo de ensinar, educar, instruir nos bons costumes. A posição de superioridade em relação aos demais é realçada pelo próprio Malhadinhas nas palavras seguintes: “E aí está porque da minha má-língua veio benefício ao mundo e eu me julgo forro,

no livro da glória, do pecado que mais houver de me carregar quando chegar às portas do Paraíso. É verdade!” (OM, p. 96).

O segundo episódio ao qual nos referimos refere-se a Duarte e a sua companheira. Neste caso, ao qual o narrador chama comédia, a mulher também é punida, não por ser adúltera, mas por ser mandona, por tirar a autoridade masculina do lar. Desta vez entra em cena novamente a má-língua de Malhadinhas.

Conta o almocreve que estava, num certo dia de Reis, juntamente com os amigos Meses regedor e Albino alfaiate, “a gozar o ripanço do dia santo e a dizer mal do bispo” (OM, p. 97), quando chega Duarte a convidar-lhes a tomar vinho em sua casa, estabelecimento considerado por Malhadinhas como uma das sete maravilhas de Barrelas. Chegando ao local, o anfitrião leva os amigos à adega para lá tomarem o vinho.

O problema surge quando Joaquina, mulher de Duarte, aparece e insulta os convidados, acusando-os de bêbados e insinuando que o marido desperdiça vinho com eles: “- Fogueira parta os bêbados! – começou logo a gritar. – Quem quer o fole cheio, vá à taverna e puxe. Este homem há de desgraçar a casinha... Mas deixa, é mãos rotas para os amigos...” (OM, p. 99). Os homens, como se pode presumir, ficam constrangidos com tais ofensas, mas Malhadinhas, com sua manha, ao contrário do que se poderia esperar, e à semelhança do que se deu no caso anterior, começa a tecer elogios à Joaquina, atribuindo-lhe inúmeras virtudes. A mulher, envaidecida com os louvores, acaba dispensando várias canecas de vinho aos convidados. Depois que ela sai a cuidar dos afazeres domésticos, o bajulador inicia sua vingança contra as acusações feitas, dirigindo-se, desta vez, ao dono da casa:

- Raios te partam, homem – disse-lhe eu – mais à aldrúbia que meteste em casa. Não viste o espalhafato com que rompeu! Mil diabos a levem mais à barca que para cá a passou! Irra, irrório, senhor Gregório! Eu cá se fosse a ti, ó Duarte, chapa batida, chapa gasta, dava-lhe todos os dias, ao deitar e levantar da cama, uma sova de criar bicho. Pois ele pode haver maior colondrina por esses mundos fora? E andas tu nas mãos dela como um frangalho?! (OM, p. 102).

Conforme depoimento do narrador, Duarte acolhe os maus conselhos do amigo e agride a esposa, dando notícia de tal ato a todo o lugarejo: “E, porque torna, porque deixa, ali fiz a cama à mulher. E tão bem feita ela foi que Barrelas toda, à hora da ceia, foi alvorotada com os gritos da Joaquina. Mas dia foi esse que o Duarte passou a ser rei na casa em que só havia mandona.” (OM, p. 102).

Tanto neste quanto no episódio anteriormente relatado, a manifestação do mal está na ação do protagonista ao incitar, através de suas palavras, a fúria nos dois homens, levando-os a agir de modo instintivo e violento em relação às suas respectivas companheiras. Em



ambos os casos, a cólera é suscitada no momento em que se põe à prova o orgulho masculino, que se vê ferido diante da infidelidade marital, no primeiro, e da perda do governo do lar, no segundo.

Tecendo considerações acerca do orgulho, Agostinho (2011, p. 254) encara-o como uma espécie de tentação, “que consiste em querer ser temido e amado dos homens”. Dessa forma, Bisagra e Duarte, tomados por esse desejo arrogante e sedentos de vingança contra as afrontas cometidas pelas mulheres, realizam a ação má agredindo-as fisicamente. Nesse caso, não foi Malhadinhas quem cometeu o ato propriamente dito da agressão, como fizera Cabeleira à Chica e à Florinda, mas foi ele o responsável por desencadear a ação violenta contra a figura feminina, já que incitara os ânimos dos dois maridos.

As más ações de Malhadinhas estão ligadas não apenas às relações sociais, estão presentes também na esfera familiar, atingindo a instituição do matrimônio. Malhadinhas revela-nos, em certo momento, sua infidelidade à companheira Brízida. E ele próprio classifica essa ação como um vício, embora afirme praticá-la mais por influência dos colegas de profissão. Mas tal justificativa apenas demonstra sua dificuldade em assumir os próprios erros, lançando sobre outrem a culpa de tê-los cometido. Assim, ele confessa:

Lá pelas minhas rondas de almocreve, o corpo às vezes pedia-me vício, se não eram os parceiros que me tiravam da devoção. Não raro sucedia virem-me os meliantes com tramóias assim urdidas: - Ó Malhadinhas, chegou agora a Aveiro uma espanhola que é capaz de dar um coice numa estrela. Aquilo é que é mulher! Vale um macho com a carga em riba. Anda daí!... - Para que me vindes tentar, almas do diabo? - respondia-lhes eu. - Está lá a Brízida à espera, coitadinha, e tenho medo de lhe levar o mal ruim. - Qual o quê?! - tornavam os grandes mariolas. - Aquilo é mais sã que um pêro. Anda daí... (OM, p. 121).

Tal confissão traz à tona o pecado do adultério, contado entre as ações más discutidas por Evódio e Agostinho em seus diálogos de *O livre-arbítrio*. Acerca das indagações do amigo a respeito dessa questão, o bispo de Hipona responde que a paixão, também denominada concupiscência, constitui a causa desse mal (o adultério). Essa paixão é justamente o desejo culpável que conduz à prática da má ação. Incitado pelos companheiros, Malhadinhas deixa aflorar esse tipo de desejo e, mesmo consciente da culpa, não consegue refrear a própria vontade, sucumbindo à tentação de possuir outra mulher. E, após a consumação do ato reprovável, segue-se o sentimento de remorso, do qual dá testemunho:

Com remorso, ao mesmo tempo, chamava-me perdido mil vezes, e a Deus e ao Diabo rogava que me sepultassem logo no inferno para castigo da minha sem-vergonha. E como nem um nem outro me dessem ouvidos - o que de resto já esperava - entre o cálice e a hóstia prometia não voltar a espanholas ou francesas, fossem elas bem embora mais feras que as cabras de nosso monte e mais cobiçadas

que a fruta quando se tem sede. Mas os tunantes dos almocreves frigiam-me: - Rai's te pelem, que não és homem! Um peixão daqueles, saltarina e cantadeira!... E o perro de mim lá descia outra vez ao alçapão do inferno. (OM, p. 123).

A alusão às figuras de Deus e do Diabo mostra o embate sofrido pela personagem, que, apesar de ser adepta de preceitos religiosos cristãos, não consegue cumpri-los fielmente, reconhecendo-se condenável pela desobediência. O sentimento de culpa leva-o a prometer não repetir o erro, mas, novamente por causa da paixão (concupiscência), ele quebra a promessa, tornando à prática da má ação. Assim, conforme a visão agostiniana, o que torna Malhadinhas cúmplice da paixão é sua própria vontade e o seu livre-arbítrio. Nesse caso, o incentivo dos amigos não pode justificar seus atos, uma vez que é ele próprio, com sua capacidade de escolha, quem decide realizar a ação, sujeitando-se ao desejo.

Um dos últimos fatos narrados por Malhadinhas, no qual podemos constatar ainda a manifestação do mal, trata-se do momento em que se vê próximo da morte. Ele é tão matreiro que chega a trapacear até com a própria morte. Conta que, certo dia, foi acometido de febre e dores tão fortes que pensou mesmo tratar-se de sua última hora. Mandou, então, chamar padre, para fazer confissão, e o barbeiro do Touro, Afonso Lajas, o qual lhe disse que tinha poucas horas de vida. Passados três dias, porém, ele levantou-se da cama, recobrando a saúde, por isso declara aos seus ouvintes: “preguei um senhor pontapé na Morte.” (OM, p. 157).

Mas mesmo achando-se à hora da morte, a personagem abriga o mal em seus pensamentos. Nesse momento, o velho almocreve pede a todos que o deixem a sós com sua Brízida. Quando os outros saem, ele pede à companheira que lhe entregue a espingarda sob justificativa de se despedir da arma. A mulher não lhe atende o pedido, deixando-o insatisfeito. Confessa, então, aos interlocutores de sua história a verdadeira intenção que tinha em mente: “Quando pedi a lazarina à Brízida, sabem Vossorias para que era? Para lhe malhar um tiro e ela ir dormir comigo na mesma cova.” (OM, p. 160). Malhadinhas revela aí seu desejo egoísta. Ele pensa em matar a mulher porque não consegue aceitar a possibilidade de que esta, depois de viúva, continue a vida ao lado de outro companheiro: “Tinha o Demónio a chocalhar-me nos miolos, mais quentes que as papas quando fervem na caçoila, esta de ela quedar para aí toda lépida, ainda frescalhota, a gozar com outro do que levei a amanhar com tanto trabalhinho.” (OM, p. 160).

A maldade de Malhadinhas destaca-se aqui como resultado do sentimento de ciúme. Ele não se conforma ao imaginar outro homem em seu lugar, vivendo o que ele vivia, desfrutando o que ele desfrutava com sua mulher. A inquietação provocada pelo desejo de

posse exclusiva do ser amado gera em seu íntimo a vontade mesquinha de dar fim à vida da esposa. Seu egoísmo é enfatizado também pelo fato de não querer, de forma nenhuma, que outro usufrua o que ele conquistou com sacrifício e trabalho.

Diante das atitudes desta instigante personagem, podemos dizer que ela se mostra bastante complexa em sua caracterização. Malhadinhas não se encaixa perfeitamente em nenhuma categoria predeterminada, antes passeia/desliza entre elas, apresentando oscilações de comportamento. Ele reúne um pouco dos aspectos das várias classificações e foge, ao mesmo tempo, de todas. É um pouco pícaro, um pouco malandro, um pouco renunciador, um pouco herói defensor de fracos e desvalidos, mas também um ser humano capaz de maldades.

No que se refere aos dois primeiros paradigmas, tem em comum o fato de desprezar as regras formais, valendo-se da astúcia, da esperteza, para lograr seus adversários, e, além disso traz a marca de saber transformar desvantagens em vantagens. Em relação ao terceiro, o renunciador, categoria que tomamos aqui segundo a concepção de DaMatta (1990, p. 217, 218), compartilha o anseio por “uma outra realidade”, o desejo por “um mundo social renovado”, no qual pode criar suas próprias regras, mas, ao contrário daquele, não abre mão de suas vaidades e do seu orgulho, não renuncia aos seus interesses particulares mesmo quando resvalam no limite da maldade. Torna-se, contudo, herói-cavaleiro quando põe em prática virtudes de coragem e destemor em defesa de valores como honra, amizade e companheirismo. E nesta complexidade unificadora de caracteres diversos, podemos dizer, reside a sua força, o seu valor, uma vez que se iguala e se distingue de outros heróis e vilões da literatura.

Essa variação apresentada pelo herói de Aquilino pode ser compreendida pelo caráter dinâmico e flexível das manifestações literárias, que refletem, muitas vezes, as variações de aspectos sociais e culturais. A esse respeito, DaMatta (1990, p. 222) declara: “O sistema de personagens, então, tal como o sistema de ritos ou os dramas sociais dos quais os personagens fazem parte, atua como algo complexo que admite transformações e jamais deve ser tomado estaticamente.” Dessa forma, assim como as estruturas sociais estão sujeitas a mudanças às quais o sujeito precisa se adaptar, as personagens romanescas, que também figuram dentro de um quadro social arquitetado pelo romancista, necessitam igualmente dessa capacidade de adaptação para se movimentar dentro desse sistema, seja para se conformar, seja para se rebelar contra ele. Malhadinhas é das que se rebelam, negando-se a aceitar mecanismos por ele considerados injustos e opressores.

Se considerarmos, em relação ao protagonista aquiliniano, as colocações de DaMatta (1990) acerca da dicotomia indivíduo/pessoa, veremos que ele oscila também neste

aspecto, ora apresentando-se como indivíduo, ora como pessoa, constituindo, por assim dizer, uma dialética entre as duas noções. Esse deslocamento relaciona-se, é claro, com os papéis sociais desempenhados por ele, englobando os comportamentos até aqui comentados. Assim, dependendo das circunstâncias, Malhadinhas figura como indivíduo ou como pessoa. O primeiro manifesta-se sempre que a personagem despreza as regras sociais, as vias legais, agindo com esperteza ou violência para benefício próprio. A segunda surge quando ela demonstra seu vínculo familiar e seus laços de amizade, ou seja, quando se liga, de alguma forma, à totalidade.

Como o herói de Távora, o de Aquilino guarda contato com a *casa* e com a *rua*, mas no caso do segundo há um movimento de ida e volta, de partida e de retorno. Enquanto Cabeleira sai de casa para não mais voltar, Malhadinhas, graças ao ofício que exerce, realiza um constante deslocamento, indo de um polo a outro e regressando. E é esse frequente contato com o mundo exterior, com uma realidade adversa, que o leva, muitas vezes, a agir com artimanhas, a utilizar expedientes enganosos para superar as adversidades.

Vivendo, desse modo, entre veras e burlas, Malhadinhas consegue conquistar uma posição social bem sucedida, já que, afinal, encontra-se entre “escrivães da vila e manatas”, desfiando sua excitante história de vida. Na velhice, aplica-se a deveres religiosos, procurando ser um bom cristão, frequentando a igreja e dando esmolas aos necessitados, na expectativa de herdar o seu quinhão no céu.

Apesar de percebermos tanto em Cabeleira quanto em Malhadinhas a presença concomitante do bem e do mal, esses contrários parecem, a nosso ver, equilibrar-se melhor no segundo, pois o cangaceiro, após o reencontro com valores religiosos, na figura da amada de infância, vive um conflito mais dramático do que o almocreve. Aquele não consegue se valer de estratégias de fuga e sobrevivência com a mesma perspicácia que este. Quando encurralado no canavial, na iminência de ser preso, o infeliz rapaz não atina para nenhuma maneira de escapar daquela situação. Vencido pela fome e pelo cansaço, cercado de todos os lados, simplesmente deixa-se ser capturado pelas forças policiais.

A trajetória de Malhadinhas acaba sendo, portanto, mais feliz que a de Cabeleira. Para este não houve perdão, sua sentença foi categórica e irrevogável. As autoridades judiciais não perdoam seus crimes, infligindo-lhe a pena de morte, punição dada como tentativa de reprimir futuras rebeliões. Antônio Malhadas, ao contrário, termina sendo acolhido pela sociedade e morre de velhice, tranquilamente, à porta de casa.

## 5 CONCLUSÃO

O projeto literário de Franklin Távora, realizado em parte através de *O Cabeleira*, ilustra um nacionalismo pautado na valorização de características regionais, especialmente as do Norte/Nordeste do país, como as lendas, o folclore, a tradição oral. Antonio Candido encara o defensor da “Literatura do Norte” como fundador de linhagem, a dos escritores nordestinos. Para o autor da *Formação*, “Távora foi o primeiro ‘romancista do Nordeste’, no sentido em que ainda hoje entendemos a expressão; e deste modo abriu caminho a uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930, mais de meio século depois das suas tentativas” (CANDIDO, 2006, p. 615). Candido considera que em sua obra (a de Távora), “há inicialmente uma vivência regional, uma interpenetração da sensibilidade com a paisagem geográfica e social do Nordeste” (CANDIDO, 2006, p. 615).

Com efeito, no romance ora analisado, podemos sentir essa “vivência regional”, perceptível não somente nas descrições da paisagem física do sertão, mas sobretudo na realidade humana representada por meio das personagens e dos condicionamentos sociais em que são postas. Na tentativa de atingir o seu duplo anseio de exaltar as tradições e os costumes da região Norte/Nordeste e de mostrar, ao mesmo tempo, um país carente de valores como instrução e educação para alçar-se à condição de nação civilizada, Távora deixa transparecer a concepção de romance como estudo ou como meio de debater, um espaço para discutir ou pelos menos expor problemas preocupantes como seca, fome, miséria, falta de instrução, violência.

Em outras palavras, através da história do bandido Cabeleira, ele traz à luz o seu propósito ideológico de denunciar que a ausência de instrução nos lugares longínquos da nação, onde estão as populações sertanejas, conduz à barbárie. Sua história serve, portanto, de alerta e apelo às autoridades, advertindo-as sobre a necessidade urgente de providências no sentido de modificar essa realidade. Tal fato não tira o mérito da obra, nem impede que o leitor a reconheça como peça de valor significativo dentro do quadro literário brasileiro. Para o escritor cearense, em suma, o romance não era obra apenas de imaginação ou fantasia, cabia-lhe também o papel de fazer refletir, de moralizar, de educar por meio de lições e advertências, como declarou nas cartas polêmicas contra Alencar. Por esse motivo, analisando as citadas cartas, Martins (2011, p. 23, 25) conclui:

Fiel a uma visão tradicional do romance, Távora considerava que o gênero tinha finalidade edificante, cabendo ao autor educar e moralizar o público: [...]. O que me parece importante reter é que não há contradição no raciocínio de Távora, que

concebe o romance como amálgama de observação e idealização, formando um painel que servisse de exemplo ao leitor.

Com vistas nesta função edificante do gênero romanesco, Távora põe em cena uma personagem problemática, enredada num drama que opõe indivíduo e sociedade, eu e coletividade, bem e mal; um protagonista cindido entre os impulsos egoístas e violentos e os valores perdidos na infância, os quais vão, pouco a pouco, sendo resgatados com o auxílio da figura feminina, que funciona com uma espécie de mediadora ou reconciliadora desse ser dividido. A mulher, neste contexto, suscita no herói o anseio por uma nova vida, pela retomada de princípios adormecidos nos recônditos do ser e sufocados por paixões mesquinhas, levando-o a se reconhecer como integrante de uma coletividade regida por regras que devem ser observadas para o bem de todos.

A despeito de conviver com ideais românticos que ainda subsistiam em seu tempo, adotados mesmo em alguns momentos na sua obra, o autor defende uma visão progressista, que visa a um futuro mais civilizado para o país, visão que já havia recebido influências dos ideais positivistas e liberais. A solução trágica dada à história do malfeitor pernambucano, embora possa parecer um indicativo romântico, foi colhida da história oficial, uma vez que Cabeleira fora realmente enforcado. Paradoxalmente, essa solução atende à finalidade ideológica da obra, uma vez que indica o destino infeliz daqueles que são desamparados pelo poder público e que se rebelam contra as instituições sociais.

O discurso do narrador ao final do romance, após a descrição da cena de execução do bandido e de seus comparsas, revela outra posição política de Franklin Távora: a condenação da pena de morte. As palavras utilizadas são contundentes e procuram mostrar a contradição social presente nesse tipo de punição. Depois de questionar a utilidade ou proveito dessa prática, o narrador faz a seguinte declaração:

Ah! meu amigo, a pena de morte, que as idades e as luzes têm demonstrado não ser mais que um crime jurídico, de feito não corrige nem moraliza. O que ela faz é enegrecer os códigos que em suas páginas a estampam, por mais liberais e sábios que sejam como é o nosso; é abater o poder que a aplica; é escandalizar, consternar e envilecer as populações em cujo seio se efetua. (OC, p. 157).

A pena infligida aos malfeitores serve, nesse momento, de esteio para a exposição de ideias liberais do escritor. Ele destaca a ignorância e a pobreza como causas primordiais das ações criminosas de Cabeleira. Em sua opinião, a responsabilidade maior pelos crimes do rapaz recai sobre a sociedade, que não fornece os meios necessários ao indivíduo para viver de modo digno e honesto: “Mas o responsável de males semelhantes não será primeiro que

todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte de moral, e de organizar o trabalho, fonte da riqueza?” (OC, p. 157).

Na ótica do narrador/autor, portanto, o indivíduo é injustamente prejudicado pelo descaso das instituições sociais, que não lhe oferecem oportunidade de ter acesso à educação e ao trabalho, bens essenciais à sua liberdade. O discurso proferido expõe, assim, uma filosofia política que defende direitos fundamentais do indivíduo e atribui ao Estado o papel de garantir, de assegurar esses direitos, principalmente aos desfavorecidos. A título de ênfase, esse pensamento é esboçado até o parágrafo final do romance: “Não sirvam estas verdades de consternação aos pobres. Sirvam-lhe antes de estímulo para que trabalhem, cultivem a terra, as indústrias, as artes, e possam, por seu próprio esforço, vir a ser independentes e felizes.” (OC, p. 158). Como podemos perceber, a proposta do defensor da “Literatura do Norte” tinha em vista levar essa perspectiva de progresso às regiões do interior, como meio de civilizá-las. Essa intenção já se apresentara mesmo no prefácio da obra, quando Távora descreve sua experiência com a região amazônica:

- Que não seria deste mundo – pensei eu, descendo 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? [...] Uma face nova teria vindo suceder ao brilhante e majestoso painel da virgem natureza. Não se mostraria mais aqui as tendas negras da fome e da nudez. O trabalho, o capital, a economia, a fortuna, a riqueza, agentes indispensáveis da civilização e grandeza dos povos, teriam lugar eminente nesta imensidade onde vemos unicamente águas, ilhas, planícies, seringais sem fim. (TÁVORA, 1997, p. 11, 12).

À semelhança de Távora, Aquilino Ribeiro faz emergir entre seus escritos uma vertente regional de cunho nacionalista. Embora tenha oscilado, negando, por vezes, a existência de uma escola ou mesmo de escritores regionalistas em Portugal, boa parte de sua produção, incluindo-se aí *O Malhadinhas*, revela o elemento regional em toda a sua beleza de expressão. Realça-se, nesse sentido, o aspecto linguístico e o tipo rústico do camponês deixando aflorar os seus instintos mais primitivos. Assim, com seu intuito de “nacionalizar o romance”, Aquilino busca mostrar que o nacional não se encontra essencialmente no cosmopolitismo do meio lisboeta, mas naquilo que o país tem de mais natural e primitivo e que é encontrado em sua face regional. Em outros termos, o regional funciona, nesse sentido, como via de acesso ao nacional.

Analisando a obra de Aquilino, Taborda de Vasconcelos (1965, p. 68) percebe-o como “Atento observador do meio, dos homens e seus costumes”, que fez do beirão uma “síntese morfológica e psíquica”, envolvida, ao mesmo tempo, por uma “graça caricatural e

picaresca”, um “hálito amargo que a severidade refractária do ambiente lhe inocula” e um “ímpeto humano fiel à condição e acomodado à natureza”. Conforme a opinião do crítico, as páginas aquilínias

definem especificamente a Beira e os seus habitantes: o que nestes há, pelo isolamento e abandono em que vivem, de primário, sensorial e obstinado, à imagem da melhor têmpera portuguesa e ibérica; e o que a província tem de maninho, ingrato e bravo, forças, por assim dizer, determinantes duma mentalidade, duma psique, dum estilo de vida que, muito tempo ignorados pela literatura, senão alheios ao nosso conhecimento, passam a ser, com o Escritor, motivos de estudo e revelação. (VASCONCELOS, 1965, p. 68, 69).

E para exprimir esse universo vivo, o autor de *Jardim das Tormentas* utiliza uma linguagem igualmente viva, plástica, enraizada no povo, opulenta de expressões regionais, imprimindo ao texto o colorido, o visualismo e a sonoridade próprios da vida simples da gente humilde habitante do ambiente rural. Por isso, Vasconcelos (1965, p. 81) chama-o “Escritor de ar livre”, que “exalta a fragilidade da gente rude”, revelando-se como “intérprete entusiasta da vida que à sua roda germina, pulula, se renova e, extensiva, se transmite.”

Em meio ao panorama traçado pelo ficcionista, destacam-se personagens simples e rudes, “essas estupendas personagens labregas, cândidas e manhosas, vivendo a rir e a blasfemar, a obscura epopeia do quotidiano, alimentadas de um pão amassado em suor e combatendo a ignorância mercê da ladinice com que se livram de apuros.” (VASCONCELOS, 1965, p. 71). Esses tipos impõem-se por meios próprios, sendo animados por certo vigor, certa vivacidade e vontade de viver que os leva a enfrentar e superar os obstáculos com admirável obstinação. São tipos rústicos, determinados pelos instintos, cuja expressividade diverge de certas caracterizações frívolas típicas de habitantes do ambiente citadino.

O aldeão pintado pelo escritor português mostra seu gênio rebelde e indomável, sua esperteza para sobreviver num meio hostil, desigual e opressor. Assim é o almocreve Antônio Malhadas, que não abre mão de sua honra, de seu orgulho, de sua palavra aguda; que usa de astúcia e de burlas diversas para não cair em desvantagem, sejam quais forem as circunstâncias. Com sua perspicácia e persistência, ele consegue reverter situações desfavoráveis, logrando viver como pessoa bem sucedida, quase como um fidalgo, poder-se-ia dizer.

Assim o caracteriza Vasconcelos (1965, p. 79): “Arrebatada e popularíssima figura de valentão de feira, jogador de pau e faquista, arruaceiro e lendário mas homem bom e amoroso, nele residem precisamente as qualidades que o português mais admira, sejam quais



forem os defeitos que as diminuam.” Com sua fala eloquente e ousada, Malhadinhas narra sua experiência entre mesquinha e heróica, contando cenas e episódios mirabolantes em que se viu envolvido.

Sob essa perspectiva, *O Malhadinhas* revela-se uma obra rica, podendo ser encarada sob mais de um viés, pois inúmeros são os aspectos reunidos por seu protagonista. Ele figura como personagem complexa em sua construção, cujos caracteres, em vez de repelir, atraem a simpatia do leitor, que chega mesmo a torcer pelo êxito de seus estratagemas, ainda que desonestos, e certamente dá boas gargalhadas das peripécias do almocreve malandro. Essa atração resulta do caráter pícaro de Malhadinhas, cuja trajetória plena de aventuras apresenta, inevitavelmente, episódios bem humorados, suscitadores do riso no leitor, que não se contém diante dos ditos espirituosos da personagem ou de suas fugas rocambolescas, por exemplo.

Esse aspecto picaresco desenvolve-se a partir da caracterização do homem do povo, de seus hábitos, costumes e características regionais, expressos em sua linguagem, suas atitudes, seu modo pragmático de pensar a vida. Tais elementos aproximam também o esperto almocreve de Barreiras de figuras como Pedro Malasartes, João Grilo e Cancão de Fogo, heróis de inúmeras histórias presentes no imaginário português e no nordestino. Graças ao potencial subversivo que carregam consigo, heróis desse tipo, como sublinha Peloso (1996), mesmo quando surgem numa estrutura tradicional, acabam invertendo seus modelos e normas:

Assim, se o estereótipo tradicional do soberano equânime, do nobre transgressor, da esposa casta e fiel marcaram sempre a fantasia dos cantadores e dos versejadores populares, exemplificando de modo simples, mas eficaz, os valores com os quais a comunidade se identifica e se mede, a estilização do matuto disforme e sujo, mas com inteligência e astúcia capazes [de] torná-lo vencedor contra os ricos e potentes, apresenta-se como uma caracterização igualmente tradicional, que se liga à figura do herói negativo, sublimador das classes pobres e representante da sua necessidade de desforra no plano da sátira.” (PELOSO, 1996, p. 147).

A lição, afinal, deixada por Malhadinhas é a de que vale a pena viver apesar de todas as contradições e adversidades a serem enfrentadas. Talvez o valor mesmo da existência esteja nessa luta travada com a vida pela sobrevivência, luta mordaz que só pode ser ganha quando há perseverança e inteligência, quando não se deixa vencer pelos obstáculos.

Embora escritas em períodos e em espaços diversos, sob circunstâncias também diversas, conseguimos divisar pontos de convergência entre estas duas intrigantes obras da literatura. Uma, fruto da segunda metade do século XIX, sofre os impactos de um entrecruzamento de ideias estéticas divergentes e tenta reunir elementos passados e presentes,

criando, ao fim, um conjunto que se revela paradoxal justamente por abarcar aspectos por vezes discordantes. Tal é o panorama que reúne idealismo romântico, postulados positivistas e deterministas, além do pensamento liberal defensor dos direitos humanos e da liberdade individual. Seu autor consegue, no entanto, conferir uma unidade lógica a esse todo conflitante, fazendo ecoar nos debates literários de então suas ideias polêmicas e contundentes. A outra, filha das primeiras décadas do século XX, não traz em seu bojo um grito de anseio pela urgência da civilização. Celebra, ao contrário, o humano em seu natural primitivismo, exhibe-o em seu instinto espontâneo, constituindo-se em hino de louvor à liberdade do indivíduo, ao seu torrão, à localidade com seus valores peculiares, daí ser considerada como regionalista na acepção positiva da classificação. Essa feição regionalista exalta sobretudo os valores da Serra, os quais podem ser resumidos na seguinte declaração de Vitorino Nemésio:

O mundo serrano é prodigioso de astúcia e de tenacidade. O Beirão tem o sentido épico da terra, que se exprime no apego às próprias jeiras, em que empenha o suor e o sangue, e se expande na vida tumultuosa e alegre de feiras e de arraiais. Essa vida pulsa na obra de Aquilino como motivo central de uma sinfonia de largo desdobramento, ou então como o fundo de um políptico anedótico, de muitas tábuas, em que os serranos se agrupam para representar o seu drama e a sua farsa e perderem-se de novo nas abas da Serra, que os domina e subjuga como uma mãe e um génio mau. (NEMÉSIO, 1978, p. 211).

Ambas, porém, cada uma à sua maneira, é claro, dão a conhecer, sob a estratégia da recriação ficcional, o homem em suas diferentes facetas, em suas variadas nuances e ambiguidades. A exemplo da pessoa de carne e osso, a personagem do romance, enquanto categoria narrativa que imita a realidade, não é somente boa nem somente má. Ela apresenta variações e isso possibilita uma maior aproximação do leitor, que se reconhece também como ser ambíguo.

Por suas características, o protagonista de Távora aproxima-se do herói problemático referido por Lukács quando discute o gênero romance comparando-o à epopeia. Segundo o filósofo húngaro,

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. [...] Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. (LUKÁCS, 2009, p. 60).

O espaço em que se move o herói do romance, portanto, não é mais o mundo completo, harmonioso, essencial em que se movia o herói epopeico guiado por deuses na

realização de suas aventuras. Nesse lugar essencial não há conflito entre interioridade e exterioridade, entre eu e mundo, pois ambos estão integrados. “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo.” (LUKÁCS, 2009, p. 67). Ele está imerso na coletividade e age em prol dela. O herói romanesco, ao contrário, deixa emergir sua individualidade, portando um destino ou um objetivo pessoal. Sua experiência é subjetiva e não coletiva, sua trajetória transparece um desacordo entre o eu e o mundo e, não raro, é solitária. A esse respeito, Siqueira assinala questões fundamentais presentes no romance de Távora, que se coadunam com essa perspectiva: “a preocupação com o indivíduo enquanto ser complexo, detentor de uma realidade psicológica formada por várias facetas e, principalmente, a dimensão mítica do ‘eu’, aflorada pela vida interior e pelo embate dessa interioridade com o mundo exterior.” (SIQUEIRA, 2007, p. 82).

Como vimos, essa consciência interior, que gera reflexão sobre as relações com o outro e com o mundo exterior, é despertada em Cabeleira a partir do reencontro com Luísa, personagem que o ajudará, durante algum tempo, a se (re)descobrir como ser sensível e responsável pelas próprias ações. Essa caminhada de redescoberta liga-se à busca mencionada por Lukács:

O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente [...]. Em outras palavras: pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida, são fronteiras lábeis, meramente psicológicas, ainda que o final alcançado se destaque da realidade cotidiana com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente. (LUKÁCS, 2009, p. 67).

A tomada de consciência suscita no herói tavorano a capacidade de realizar o julgamento moral de si mesmo, levando-o a se perceber como sujeito social e como agente do mal, na medida em que reconhece os prejuízos causados por seus atos à comunidade. Eis a realidade “com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente”. Essa percepção de si mesmo como transgressor das leis que regem o corpo social, assim como a constatação de que essa condição constitui obstáculo à concretização do desejo de viver feliz com sua amada, gera sentimento de culpa e angústia, que o impelem à luta contra seus próprios instintos para alcançar o bem desejado. Tragicamente, seus sonhos de felicidade são despedaçados pela morte de sua Luisinha e, seguidamente, pela prisão. Eis o triste destino do herói problemático que se viu cindido entre o bem e o mal e incompreendido pela sociedade.

Malhadinhas, por seu turno, é o homem rude e obstinado, que procura obter vantagem em tudo e livrar a própria pele, mesmo que, para isso, tenha de se valer de meios ilícitos. Sua construção mostra-se ambígua, mas não tão problemática quanto a de Cabeleira.

O mundo exterior, em sua ótica, mostra-se desconcertado, mas ele sabe lidar bem com esses desacertos, seja usando sua eloquência verbal para burlar, seja valendo-se do próprio braço, da faca ou do pau. De um modo ou de outro, ele consegue se mover “sem muitos problemas” em seu meio social. Seu caráter dual de pícaro e antipícaro não gera um conflito profundo do eu interior. Quando a consciência lhe pesa, seus martírios psicológicos são artificiais e passageiros, não cedem espaço a uma autocondenação capaz de transformar-lhe o comportamento ou a forma de pensar. Ele é o homem experimentado, que despreza instituições sociais, principalmente as jurídicas, e que atua com sagacidade para atingir seus propósitos. Com sua retórica proverbial, justifica seus meios e atitudes e tenta corrigir o mundo que anda torto aos seus olhos. A despeito, porém, de suas picardias, é também aquele que não se acovarda diante do desafio da luta, mostrando-se valente e corajoso, honra a palavra empenhada e defende desvalidos e injustiçados.

Cabeleira e Malhadinhas desvelam, assim, a face ambígua do ser humano, desnudando-o em suas grandezas e baixeiras, em suas virtudes e vilezas. A duplicidade do primeiro parece ser determinada não por uma densidade psicológica, mas pela finalidade edificante da narrativa, que o coloca em polos antagônicos para mostrar seu imbricamento no ambiente em que se insere e moralizar o leitor. O dualismo do segundo aproxima-o de uma realidade despida dos laivos românticos de outrora, na qual o indivíduo precisa se mover de um extremo a outro continuamente conforme as conveniências pessoais. Se, de um lado, Cabeleira não se enquadra no protótipo ideal do herói romântico, Malhadinhas, por outro, também não segue o modelo clássico de herói, divide-se em pícaro e antipícaro, agindo com astúcia, engano e violência em alguns momentos, e com dignidade, honradez e cavalheirismo em outros. Ambos apresentam, portanto, uma complexidade em sua construção, fazendo-nos refletir sobre nossa própria condição de seres humanos também ambíguos, volúveis, passíveis de erros e de mudanças. Tais são os atributos desses dois heróis paradoxais que despertam interesse ainda hoje.

## 6 REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. Livro décimo-primeiro; Livro décimo-segundo. *In: A cidade de Deus: contra os pagãos*. Parte II. 8 ed. Trad. Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O livre-arbítrio**. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.
- AGUIAR, Cláudio. **Franklin Távora e o seu tempo**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3 ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.
- ALMEIDA, Henrique. **Aquilino Ribeiro e a crítica: ensaio sobre a obra aquiliniana e sua recepção crítica**. Porto: Edições Asa, 1993.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ASSIS, Leandro; MAEDA, Hiroshi; ALEX, Allan. **O Cabeleira**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.
- ASSOCIAÇÃO DESPORTIVA E CULTURAL DO JOGO DO PAU PORTUGUÊS.  
Disponível em: <http://www.jogodopau.com.pt/jogo-do-pau.html>. Acesso em 06 jan. 2012.
- AUERBACH, Erich. A saída do cavaleiro cortês. *In: Mimesis: a representação da realidade na literatura*. (Vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 107-123.
- AUGUSTI, Valéria. O caráter pedagógico-moral do romance moderno. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 20, n. 51, nov. 2000. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622000000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622000000200007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 02 fev. 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. Trad. Luiza Lobo. *In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 462-484.
- BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v.1.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: CPAD, 1995.

BRUNEL, Pierre. “Heroísmo (o modelo – da imaginação)”. *In: **Dicionário de mitos literários***. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro José Olympio, 2005, p. 467-473.

BURKE, Kenneth. *Lexicon Rhetoricae*. *In: **Teoria da forma literária***. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 127-179.

CAMÕES, Luís de. **Poesia lírica**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

CAMPBELL, Joseph. O monomito; A aventura do herói. *In: **O herói de mil faces***. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: \_\_\_\_\_ et al (org). **A personagem de ficção***. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 51-80.

\_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. *In: **O discurso e a cidade***. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.19-54.

\_\_\_\_\_. Estímulos da criação literária. *In: **Literatura e sociedade***. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p.37-63.

\_\_\_\_\_. O Mundo-provébio. *In: **O discurso e a cidade***. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 81-103.

\_\_\_\_\_. Um instrumento de descoberta e interpretação; O regionalismo como programa e critério estético: Franklin Távora. *In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880***. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDINI, Franco. O guerreiro e o cavaleiro. *In: LE GOFF, J. (Dir.). **O homem medieval***. São Paulo: Presença, 1989, p.57-78.

CASTELLO, José Aderaldo. Regionalismo brasileiro. Uma derivada do nacionalismo romântico? *In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (Dir.). **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas***. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 109-113.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (Dir.). **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas***. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 133-136.

COELHO, Nelly Novaes. **Aquilino Ribeiro, Jardim das Tormentas**: gênese da ficção aquiliniana. São Paulo: Quíron, 1973.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=vermelhinha>. Acesso em 06 jan. 2012.

DUBY, Georges. As origens da cavalaria. *In: A sociedade cavaleiresca*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1990, p.31-50.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. *In: Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 7-32.

EVANS, G. R. **Agostinho sobre o mal**. Trad. João Resende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **A ideologia do personagem brasileiro**. Brasília: Editora UnB, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.

FLORI, Jean. **A Cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. Trad. Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

\_\_\_\_\_. Cavalaria. *In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J-C (Coord.)*. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Trad. (Coord.) Hilário Franco Júnior. Bauru: EDUSC, 2006, v. I, p.185-199.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu - Reflexões sobre mentalidade e imaginário. **Signum**, nº 5, 2003, p.73-116.

FREYRE, Gilberto. Introdução. *In: 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, 1979.

FURTADO, Antonio L. O herói guerreiro. *In: Mitos e lendas: heróis do Ocidente e do Oriente*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006, p. 9-19.

GANDRA, Jane Adriane. O Cabeleira, de Franklin Távora, nas histórias em quadrinhos. *In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). Os Nortes e os sertões literários do Brasil*. Montes Claros: Unimontes, 2009, p. 87-100.

GARCIA, Frederick C. Hesse. **Aquilino Ribeiro**: um almocreve na Estrada de Santiago. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981.

GISEL, Pierre. Prefácio. *In: RICOEUR, Paul. O mal*: um desafio à filosofia e à teologia. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

GONZÁLEZ, Mario M. Lazarillo de Tormes: estudo crítico. *In: Lazarillo de Tormes*. Trad. Heloisa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2005, p.185-217.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, historicismo e história. *In: O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 13-21.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HORÁCIO. Arte poética. *In: Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. *In: Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

JOLLES, André. **Formas Simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KUNZ, Martine. **Cordel**: a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

LANGER, Susanne K. As grandes formas literárias. *In: Sentimento e forma*: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 291-317.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOPES, Graça Videira. Aquilino e os modernistas - retratos cruzados da primeira república. **Cadernos Aquilinos**, n.1, 2007, p. 69-78. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index\\_ficheiros/Aquilino-e-os-modernistas.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/Aquilino-e-os-modernistas.pdf)>. Acesso em 04 jan. 2012.

LOPES, Óscar. Um lugar de nome Aquilino. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 85, p. 5-14, maio 1985, p. 5-14.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.



MACEDO, José Rivair. Paremiologia: riso, loucura e saber nos provérbios medievais. *In: Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre; São Paulo: Ed. da Universidade (UFRGS); Unesp, 2000, p. 121-140.

MACHADO, Ubiratan. Despertar de uma nação; Em defesa da pátria. *In: A vida literária no Brasil durante o romantismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, p. 17-50.

MARGARIDO, Alfredo. A aldeia, centro vital da visão de mundo de Aquilino Ribeiro. *COLÓQUIO Letras*, Lisboa, n. 85, p. 32-42, maio 1985.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. *In: Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 9-40.

MENDES, Manuel (Coord.). *Aquilino Ribeiro*. Coleção A Obra e o Homem. Lisboa: Arcádia, 1960.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. Realismo. *In: História da literatura brasileira*. v. II São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia: Íbis, 1995.

MONIZ, António. Herói. *In: E – Dicionário de Termos literários*. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=235&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=235&Itemid=2). Acesso em 16 ag. 2012.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NEMÉSIO, Vitorino. Aquilino Ribeiro. *In: Portugal, a terra e o homem: antologia de textos de escritores dos séculos XIX-XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 211-225.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. *In: BURKE, Peter e PORTER, Roy (Org.). História social da linguagem*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1997, p. 43-81.

PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Livraria Bertrand, 1981.

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. Trad. Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Ecos românticos, veleidades realistas. *In: História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988, p. 33-52.

\_\_\_\_\_. Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio. *In: A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005, p. 313-323.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In: Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. As metamorfoses de uma fábula. *In: Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 75-102.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. 2. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REIS, Carlos. Da narratividade de *O Malhadinhas* de Aquilino Ribeiro. **COLÓQUIO Letras**, Lisboa, n. 85, p. 43-49, maio 1985.

RIBEIRO, Aquilino. **Abóboras no telhado**. Lisboa: Bertrand, 1963.

\_\_\_\_\_. A Brito Camacho. *In: Andam faunos pelos bosques*. Lisboa: Bertrand, 1985a.

\_\_\_\_\_. A Carlos Malheiro Dias. *In: Terras do Demo*. Lisboa: Bertrand, 1985b.

\_\_\_\_\_. **O Malhadinhas**. Amadora: Bertrand, 1958.

RIBEIRO, Cristina Betioli. Franklin Távora e o Norte do romance brasileiro. *In: ABREU, Márcia (Org.). Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 583-610.

RIBEIRO, Rejane de Almeida. Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno. **Scientia FAER**, Olímpia, v. 1, 2º semestre, p. 74-81, 2009.

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

ROMERO, Sílvio. Alencar - Agrário - Manuel de Almeida - Pinheiro Guimarães - Franklin Távora - Taunay. *In: História da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 1464-1498.

ROSENFELD, Anatol. A literatura e a personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al* (org). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 9-49.

SALES, Germana M. A. **Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas** (1826-1881). Tese. 2003. 387 f. (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

SANTOS, José Antônio. **O bandido Cabeleira, o amor de Luisinha**. São Paulo: Luzeiro, 2007.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1991.

SIQUEIRA, A. M. A. Cabeleira, um herói entre o bem e o mal. *In*: OLIVEIRA, Irenísia Torres de, SIMON, Iumna Maria (Org.). **Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais**. São Paulo: Nankin, 2010a, p. 173-192.

\_\_\_\_\_. Crime, violência e maldade na “Literatura do Norte”, uma problemática em questão. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 211-226, set-dez, 2010b.

\_\_\_\_\_. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. Tese. 2007. 235 f. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SOBRAL, José Manuel. A etnografia de Aquilino Ribeiro. **Revista Antropológicas**, Porto, n. 6, p. 7-41, dez. 2002. Disponível em: <http://ufpbdigital.ufpb.pt/dspace/bitstream/10284/1729/1/7-41.pdf>. Acesso em 07 fev. 2012.

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos por Semprônio. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Lourenço**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]. **O Cabeleira**. Fortaleza: Verdes Mares, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Cabeleira**. Fortaleza: Verdes Mares, 1997.

TORRES, Alexandre Pinheiro. O Malhadinhas visto através do seu adagiário. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 85, p. 50-56, maio 1985.

VASCONCELOS, Taborda de. **Aquilino Ribeiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

VERÍSSIMO, José. Franklin Távora e a “Literatura do Norte”. *In*: **Estudos de literatura brasileira**. 5ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 73-78.

\_\_\_\_\_. Os últimos românticos prosadores. *In*: **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1901) a Machado de Assis (1908). 4.ed. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1963, p. 231-240.