

ALGUMAS REFLEXÕES EM TORNO DA FIGURAÇÃO DO BANDIDO EM *O CABELEIRA*

Ewerton de Sá Kaviski (Mestrando/UFPR e bolsista CNPq)

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. (*O Cabeleira*, p.68)

O mapeamento do país empreendido pelos ficcionistas do 19 – o *gigantismo paisagístico* de Candido – trouxe para o centro da trama ficcional do romance oitocentista um temário cujas representações formais ainda não haviam sido estabelecidas na prática deste gênero entre nós. Daí certa precariedade estética de nossa prosa do 19 – salvo algumas exceções. Em todo caso, a produção deste período tentou dar solução a este fato e são elas que interessam nestas considerações que se seguem. Mais especificamente, interessa compreender como o bandido, assassino ou facínora do interior do país - em termos mais gerais, como o ato de violência instituída entre os habitantes do interior - foi representado e, de modo ainda que impreciso, localizar um problema constitutivo de nossa literatura e que seria posto para os sucessores de Franklin Távora, como Afonso Arinos, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, para ficarmos em alguns.

A questão se põe da seguinte maneira: a representação ficcional de foras-da-lei no Romantismo brasileiro balançou entre duas posições que em nosso contexto eram antagônicas. De um lado, a simpatia de escola que esta figura trazia consigo e que o tipo de literatura que aqui chegava divulgou e, de roldão, sugeriu sua incorporação ideológica aos romances nacionais. Basta lembrar que o narrador de *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, chama o protagonista facínora de “Cid, ou Robin Hood pernambucano” (1988, 13)¹; de outro, o sentimento de desconcerto que o bandido produz, dentro do discurso da instância narrativa, por ser elemento de entrave ao ingresso do país à civilização, pois a figura do bandido trazia a reboque um sistema de valores e uma lógica social de existência avessa, incompatível ao tipo de ideologia civilizatória empreendido pela massa intelectual. O nó a ser desatado pelos romancistas está claro: a matéria ficcional que garantia a nacionalidade juntamente com o próprio ato de incorporar o que era nosso a um sistema cultural a partir do romance encontrava o entrave na própria realização da representação literária – a conta não fechava².

Para o Romantismo brasileiro, o que acabou ocorrendo foi a insistência na incorporação ideológica dos romances europeus – principalmente o caráter de heroicização do bandido – que serviu para atender a necessidade de negar a carga de barbárie, canibalismo, que este material incorporado no nosso repertório literário encarnava e que, de roldão, nos afastava do ideal de país que o movimento da prática literária estava imbuído. O sinal negativo da matéria, sinal este atribuído pelo nosso processo civilizatório, combinava-se no plano da narrativa ao sinal positivo da representação ficcional.

¹ Do ponto de vista do romance, foge, dentro da comparação entre o facínora, Cabeleira, e o bandido dos pobres, Robin Hood, um aspecto fundamental que informa a representação de ambos os bandidos, e que invalida a analogia: do ponto de vista do narrador, Robin Hood e seus atos são louvados porque respondem a necessidade de superação de uma dada conjuntura ideológica; enquanto que no narrador de *O Cabeleira* há uma validação, incorporação ideológica que invalida não o sistema posto, mas as próprias atitudes do protagonista –basta evocar que o narrador faz diversas apologias aos dirigentes do período em que se passa a narrativa. Bem se vê que se trata de uma questão de acentos: os dois agem fora de determinadas normas, por isso serem foras-da-lei, mas em Robin Hood, seus atos são louvados; no Cabeleira, corrigidos. Para maiores informações sobre o valor ideológico atribuído ao bandido no contexto europeu, ver MANDEL (1988), pp.15-56.

² Esse paradigma de análise se encontra desenvolvido em *Ao vencedor as batatas*, em especial no ensaio “As idéias fora de lugar”, de Roberto Schwarz (1977).

Digamos, então, que as obras que trataram de representar os facínoras, bandidos e assassinos se viam numa bifurcação na hora da representação: fidelidade ao real ou opção pela heroização do bandido? Curiosamente a saída foi a combinação de ambas as opções com dois tipos de variação com base na problematização social a partir do ponto de vista instituído nos romances.

O desconcerto que a escolha de um protagonista bandido provoca em *O Cabeleira*³ fica patente na medida em que reconstituímos as diversas *situações narrativas* que compõe o enredo do romance – morte de meninos a tiro de bacamarte ou com facão; surra em mulheres; tentativa de violência sexual; as diversas investidas contra a população pobre do interior com o intuito de roubar, saquear e matar aleatoriamente – e as combinamos com o *posicionamento oscilante assumido pela instância narrativa*: ora de recusa dos personagens e seus atos (“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”) (p. 68); ora de simpatia (“Poucos foram os que não tiveram os olhos arrasados de lágrimas quando viram escravo de uma cadeia ignóbil o infeliz moço, que, ainda ontem, tinha a imensidão a seu dispor, e era livre como as feras no deserto. A presença do infeliz despertara a piedade de quase todos os espectadores”) (p.126). A incongruência da personagem está no fato de que sua posição na trama ficcional é a de herói – com todas as implicações ideológicas que o termo possui no contexto do Romantismo e, em especial, no projeto literário brasileiro – e ao mesmo tempo não poder ocupá-la pelas características inerentes ao material ao qual a representação da personagem está ancorada. “Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país?” (SCHWARZ, 1977, 29). Daí um movimento de “dupla fidelidade dilacerada” da obra e que a instância narrativa sintomatiza textualmente: adesão ao real ou a convenção?⁴

A instância narrativa concilia os pólos inconciliáveis – facínora e herói – a partir de um processo de justificação das atitudes de Cabeleira, que tem como base (a) o seu histórico familiar:

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 [...] e o reduziu a uma máquina de cometer crimes. (p. 35).

O romance se transforma na história de um menino de bons sentimentos, mas que foi desencaminhado pelo próprio pai. Desdobra-se do meio para o fim do romance, uma segunda razão, já apontada no início da narrativa: (b) a sociedade é a responsável por figuras como a de Cabeleira e seu bando (“A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza/ Mas o responsável de males semelhantes não será primeiramente que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho, fonte de riqueza?”) (p. 135). A figura do protagonista é a de alguém que *poderia* ser um herói – daí falarmos num herói abortado⁵ – se “a crassa ignorância” do seu tempo, que “agrilhava os bons instintos”, não tivesse promovido as suas “paixões canibais” (p. 13). Daí para se inferir que o romance ganha estatuto de lição, naturalizando assim a presença de um facínora na representação literária, é somente repetir o que é dito no corpo da narrativa:

³ Minhas citações de *O Cabeleira* serão da edição de 1988.

⁴ Ver os capítulos dedicados ao romance em *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, de Antonio Candido (1981).

⁵ Tomo emprestada essa expressão de RIBEIRO (2008).

Merecem-nos particular meditação, ao lado dos que aí se mostram dignos da gratidão, da pátria pelos nobres feitos com que magnificaram, alguns vultos infelizes em que hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, se certas circunstâncias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e até da humanidade, não pudessem desnaturar os homens, tornando-os açoites das gerações coevas e algozes de si mesmos (...). Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição. (p. 13).

Sem referendar os seus abomináveis instintos canibais, o narrador enxerga um potencial de herói em Cabeleira a partir de uma justificativa determinista, derivada do histórico familiar, e em âmbito maior das condições sociais nos tempos coloniais, de que o indivíduo é influenciado pelo meio em que vive: “a mais forte das constituições, ou índoles, está sujeita a alterar-se sempre que as forças estranhas, que atuam sobre a existência, vêm a achar-se em luta com suas inclinações” (p. 36). Daí ao longo do romance o narrador intervir constantemente nas ações das personagens e atuar com um discurso valorativo, adjetivado, que tenta legitimar uma posição de herói para seu protagonista. A potencialidade de bondade de Cabeleira surge, no romance, já na descrição inicial de sua aparência, portanto formulação direta da voz narrativa: “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.” (p. 15). Da descrição, o narrador, agora se distanciando, passa à ação. A primeira peripécia ilustra o pendor natural do protagonista para o bem e a influência nefasta do pai: Joaquim descarrega a parda no primeiro sujeito que passa perto de si. Cabeleira *instintivamente*, assinala o narrador, interpela o pai: “Para que matar se eles fogem de nós?”. A resposta é pronta: “Matar sempre, Zé Gomes (...) Não temos aqui um só amigo. Todos nos querem mal. É preciso fazer a obra bem feita” (p. 19). Após as palavras de incentivo do pai, Cabeleira “fez-se fúria descomunal e atirando-se no meio do concurso de gente, foi acutilando a quem encontrou com diabólico desabrimento” (p. 19). Cada ato de violência de Cabeleira está acompanhado de certo respaldo, incitamento, por parte daqueles que corrompem o protagonista. Dentro do seu distanciamento da ação, o narrador sugere que Cabeleira não é responsável de todo por seus atos.

Justificado desta maneira, o narrador ousa, já na peripécia seguinte, constituída em um *flashback* sobre as primeiras proezas de Cabeleira, assumir um ponto de vista temporariamente simpático ao protagonista – digo simpático no sentido de referendar sua ação. O narrador, através de um recurso folhetinesco – a não identificação da personagem em cena – conta como um “inofensivo matutinho”, “rapazito descorado” – trata-se de Cabeleira! –, “pôs em prática a mais edificativa sova de que nos dão notícia as tradições matutas” (p.23-24). Claramente o narrador se coloca ao lado do protagonista, embora esta sova edificativa tenha resultado na morte de Chica, cabocla avalentada que havia puxado rusga com o menino, fato que acaba naturalizando, na voz narrativa, a reação de Cabeleira. Entretanto, destaco que esta aproximação é momentânea, situacional, porque logo em seguida, o narrador alinhava as peripécias, dizendo: “Não contava ele então dezesseis anos completos. Perpetrava, entretanto, destes crimes, e com esta firmeza que daria renome aos mais hábeis e audaciosos assassinos.” (p. 26).

A consequência da busca de um herói para o plano romanesco é a polarização, que no final do romance será desfeita no último discurso do narrador, entre bandidos “bons” e bandidos “maus”: Cabeleira, o bom; Joaquim, “sujeito de más entranhas” e o pardo Teodósio, mau. O curioso é notar que a polarização maniqueísta, e que guarda um dos quês românticos do livro, se constrói justamente em cima de uma tese determinista; e por outra entrada, a mesma polarização desfaz o pressuposto da idéia central que perpassa todo o livro, a saber, de que o homem nasce bom. Joaquim é caracterizado desde o início como “naturalmente mau” (p. 36) – o homem só nasce bom, poderíamos dizer, se for o protagonista da história, caso contrário é mau mesmo. Ou ainda, Joaquim e Teodósio devem ser maus, para salvaguardar a bondade inerente ao protagonista – o maniqueísmo se transforma em justificativa romanesca por conta do esforço do

narrador em restituir certo direito-de-ser-herói de Cabeleira⁶. Esta contradição entre os dois planos, de conceitos e representações, na verdade, está relacionado com o próprio impasse da instância narrativa em ver um herói num bandido.

De roldão, da solução de uma incongruência vêm outras incongruências. No campo ideológico da obra, a complementação do determinismo do narrador é acompanhada do seguinte complemento moralista – e nada científicante, uma vez que sua base está na educação, num misto de orientação cristã e iluminista: “Por mais enérgicas que tais inclinações sejam, não poderão resistir a estas três ordens de móveis das ações humanas – o temor, o conselho e o exemplo, que formam a base da educação, segunda natureza, porventura mais poderosa do que a primeira.” (p. 36)⁷ (grifo meu). E do moralismo, o narrador passa a um fatalismo romântico: “para grande lição da sociedade do futuro, estava escrito que o cometa que assim abrasava a Terra, percorreria a vastíssima órbita que a Providência lhe traçara, e se afundaria nos espaços, não entre refulgentes auroras, mas dentro de profundas e medonhas escuridões” (p. 46). Veja-se o nó da representação: ao tentar ver um herói em um bandido, o fatalismo romântico tem base determinista, os ideais iluministas dão as mãos aos preceitos cristãos e o evolucionismo social depende da oração e do maniqueísmo folhetinesco.

No esforço de se criar justificativas para poder acomodar Cabeleira na estrutura romanesca, os princípios ideológicos importados⁸ acabam compondo uma colcha de retalhos no universo ideológico da obra. O resultado são mais incongruências, agora de ordem composicional – estética mesmo. A mais evidente é a dimensão agigantada do narrador – uma disjunção entre ação e voz narrativa, sendo que a presença desta afeta o andamento daquela. Ao dar solução para as incongruências entre forma e conteúdo⁹, as justificativas, que tentam dar conta dos problemas de representação do facínora, resultam num agigantamento do narrador, provocando uma fissura no discurso total do romance. O funcionamento da narrativa acaba sendo o seguinte: há a voz narrativa que constrói um discurso justificador, estabelecendo um plano paralelo ao das ações canibais das personagens, as peripécias, sujeitando estas à lógica de pensamento exposta no discurso edificante do narrador. Em outras palavras, o narrador cria todo um *discurso sobre*, com uma tese, e subordina o elemento romanceado – as peripécias – a ela. É como se as ações estivessem no romance como apêndices ilustrativos das idéias do narrador. A narrativa, portanto, pode ser dividida em dois planos paralelos, que se comunicam: um, em que constrói um discurso conceitual; outro, que compreende as peripécias.

Deriva-se da disjunção narrativa outros dois problemas de composição. O único que gostaria de destacar diz respeito à construção da personagem Cabeleira¹⁰, ponto presente em momentos distintos da recepção crítica da obra. Trata-se da mudança repentina que o protagonista sofre: de bandido sanguinário a homem convertido pelos sentimentos inspirados pelo amor de uma sua amiga de infância, Luisinha. Diz D’Aguiar, em 1876:

(...) o *Cabelleira*, o criminoso sanguinario, completamente pervertido pelos exemplos e instigações de seu pai, que fez-se homem na estrada do crime, que viveu longos anos salpicado de sangue derramado por suas próprias mãos, que por tudo isso endureceu o coração e fechou-o a todo sentimento brando, a *transição, a transformação instantanea junto ao poço aonde Luizinha*, então moça, a qual se agarrava ao corpo quasi inanimado de sua

⁶ Ribeiro (2008) sugere que, para a caracterização de Joaquim, pai de Cabeleira, o autor pudesse ter usado dos estudos de Lombroso para afirmar sua natureza canibal, justificando, assim, o maniqueísmo romanesco cientificamente. Essa hipótese acentua, como se verá mais a frente, certa mixórdia ideológica acionada para dar conta da figuração de um bandido em nossa literatura.

⁷ Mais uma vez assinalo a contradição na filiação de idéias no romance: uma síntese ideológica entre ideais iluministas, de corte laicizador, e preceitos cristãos.

⁸ Acentuo, aqui, o que vem sendo dito desde o começo: há uma mixórdia de orientações ideológicas – cristianismo, iluminismo, determinismo e positivismo.

⁹ Esta divisão se faz pertinente neste contexto: temos um molde de fora e conteúdos a serem representados.

¹⁰ O segundo problema diz respeito à categoria “tempo”.

mãe adotiva, por elle lançada por terra com um golpe barbaro, – *é brusca, e pouco natural, tanto mais quanto o bandido ameigou-se, o tigre transformou-se em cordeiro, sem tempo para uma luta interna necessaria, sem a demora do tempo preciso.* (D'AGUIAR *apud* RIBEIRO, s.d., 10) (grifos meus).

Lúcia Miguel-Pereira, em 1950, observa ainda nesta linha:

N' *O Cabeleira*, o que deveria constituir o ponto principal, já que se queriam patentear os bons sentimentos do bandido arrastado ao crime pelo próprio pai e pela sociedade que não o amparou – a transformação do rapaz quando reconhece, numa rapariga que tentou violentar, a companheira de infância que fielmente amava – torna-se inverossímil e até ridículo pela subitaneidade. (1957, 47).

Com efeito, Cabeleira, quando encontra com Luisinha, está no auge de sua ferocidade. Movido pela volúpia, ele não mede esforços para realizar seu intento de malfeitor – “Olhe: se você não quiser vir por bem, vem por mal” (p. 48). E, quando aparece ajuda, Florinda, Cabeleira não hesita em golpeá-la, e neste único golpe derrubá-la, desmaiada. O narrador arremata a cena dando a dimensão da maldade de Cabeleira: “Um grito, antes urro medonho, ecoou pela vasta solidão, e uma massa, que se parecia, na forma e no peso, com um angico anoso, tombou sobre a areia (...) acabava de obrar uma ação vil” (p. 50). Ao descobrir a identidade de Luisinha, a ferocidade de Cabeleira se desfaz no ar, e, em seu lugar, uma auto-consciência se impõe. Um vexame começa a oprimir seu coração a ponto de se perguntar: “que juízo ficaria fazendo de mim Luisinha?” (p. 52). E, a partir do encontro, um amor não conspurcado é inspirado pela imagem de Luisinha que

(...) tomou corpo, forma, cor, contornos suaves, olhos matadores, cabelos escuros, voz harmoniosa, enérgico sentimento, e com soluços o comove, e com exprobrações o faz conhecer e sentir a dor, nunca talvez experimentada, de um remorso cruel. Seu coração, que se havia convertido em foco de paixões sanguinárias, era agora ninho de doce e inefável sentimento. (p. 61).

Só que para se operar a mudança definitiva em Cabeleira, ainda há um percurso de outras peripécias: morre Liberato e os homens de sua família na emboscada da mata; algumas mulheres são queimadas vivas dentro de uma casa; e o bando cai nas mãos da justiça. Neste meio tempo, Cabeleira se debate entre o impulso canibal e seus bons pendores – de maneira artificial, é certo. O artificialismo da mudança - narrativa “pouco natural”, “inverossímil e até ridículo pela subitaneidade” – está na subordinação das ações ao discurso conceitual do narrador. A disjunção narrativa opera, no plano das peripécias, a ilustração do que o narrador armou desde o primeiro parágrafo do romance. Aliado ao esforço de erigir um herói e à convenção romântica que dominará esta parte do romance, temos um Cabeleira que larga a faca e pega o terço sem que haja qualquer tipo de luta interna. E nem poderia, pois o caráter bom da personagem está muito mais no discurso do narrador que nas suas ações. Volto ao *modus operandi* do narrador: ao ver um herói em um bandido, e tentando solucionar os problemas que a convenção literária impunha ao material que constituiria uma *Literatura do Norte*, o narrador se vê na necessidade de ocupar o centro da narrativa e, por consequência, não deixar espaço de abertura para o herói – Cabeleira possui um único caminho na narrativa que cabe a um herói abortado: a redenção de seus crimes pelo seu arrependimento – uma redenção, cabe repetir, que só o narrador poderia proporcionar.

Assim: a relação que a instância narrativa estabelece com a representação ficcional leva, por um lado, a explicitar como se dá o processo de caracterização de um bandido; e, por outro, o comportamento da instância narrativa no discurso ficcional – ocupando o centro do romance – revela uma série de problemas de ordem formal que, para além de impelirem o

narrador a controlar toda a narrativa, tornam-se questões estéticas e ideológicas impostas para a prática do romance entre nós. Se no campo da representação o que prevalece é o desconcerto e a inverossimilhança, no campo do narrador, é o agigantamento de um discurso conceitual, moralizante, que tece uma colcha de ideologias díspares e que, na sua disparidade, revelam os problemas da representação. Como tentei mostrar, a instância narrativa desempenha papel fundamental no processo de representação, porque é ela que determina o modo de apresentação da matéria local e propõe saídas para lidar com as incongruências entre o bandido e a posição ideológica a ser ocupada na estrutura romanesca. Ao fazer da matéria ficcional documento útil para o projeto de nação que se tinha em mente, o narrador de *O Cabeleira*, ao final das contas, acaba sofrendo eco da instância autoral – ao se debater no representar, ao combinar ideologias, ao se ficar incerto de sua posição. O narrador desestabiliza o mundo ficcional e arrima-se a algo externo ao texto – daí a recorrência a referentes históricos, por exemplo, e a insistência de que a narrativa é “uma grade lição” –, gerando um efeito curioso na ficção do nosso século XIX: a incerteza que se tem, em determinadas passagens, em saber se é a voz do narrador ou da instância autoral¹¹.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. _____. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- D’AGUIAR, F. “A proposito do Cabelleira – Carta a Franklin Távora”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1876. In: RIBEIRO, Cristina Betioli. *Franklin Távora: um norte para o romance brasileiro*. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. (acessado em 29 de janeiro de 2010)
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*. História social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- PEREIRA, Lucia-Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. *Franklin Távora: um norte para o romance brasileiro*. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. (acessado em 29 de janeiro de 2010).
- RIBEIRO, Cristina Betioli. O projeto literário de Franklin Távora pelo viés de *O Cabeleira*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008, São Paulo. Disponível em http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/CRISTINA_RIBEIRO.pdf. (acessado em 29 de janeiro de 2010).
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

¹¹ Para ver como o problema do foco narrativo e a maneira de configuração da matéria ficcional são decisivos para a representação do bandido em nossa literatura, remeto o leitor ao ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, de Antonio Candido (1970). Ao analisar romances do século XX, em especial *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, as questões e reflexões levantadas nesse curto artigo recebem continuidade.