

UMA PROPOSTA DE LEITURA PARA *O CABELEIRA*

Antonio Dimas

Para Jorge/Lila Figueiredo

A apresentação de um autor envolve quase sempre o seu elogio. O apresentador investe-se da função de mestre de cerimônias e procura atrair, com estardalhaço ou não, a atenção do “respeitável público”

Um recurso apelativo dessa natureza torna-se muitas vezes injusto, porque, dependendo do escritor apresentado, pode-lhe atribuir uma grandeza discutível, o que favorecerá, então, uma distorção valorativa.

Desse modo, anos atrás, quando Paulo Dantas recebeu a incumbência de apresentar *O Cabeleira*, seu entusiasmo pelo romancista chegou ao ponto de endossar plenamente o juízo superficial e impressionista que sobre ele emitira Sílvio Romero: “Alta é a importância que toca a Franklin Távora, pois que lhe cabe um posto notável entre os mais distintos romancistas do Brasil até os dias de hoje.” (1)

Tanto um como outro vibram apenas com o caráter popular de seu romance. E popular em duplo sentido: porque é facilmente digerível por larga margem de leitores, segundo Dantas; e porque pretendeu resgatar do anonimato as grandes porções humanas do Nordeste e seus dramas. Com Távora, afirma Dantas, “as massas populares entraram em nosso romance” (OC. 7)

Ora, o equívoco é evidente.

Não basta a nobreza do motivo para se construir um bom romance. Se isso fosse suficiente, o drama cortante dos salineiros, corroídos pouco a pouco pelo sol e sal, teria feito de *Barro Blanco* obra marcante em nossa literatura. No entanto, a dignidade do motivo vê-se diminuída pelo fôlego curto do autor, que nada acrescenta, esteticamente, a uma situação aguda em si.

(1). — Esta afirmação de Romero, transcrevo do prefácio de Paulo Dantas à 3.^a edição de *O Cabeleira* da Ed. Melhoramentos, 1963. p. 8. Para maior comodidade, sempre que houver citação do romance, ela virá imediatamente acompanhada da sigla OC, mais a página.

Paulo Dantas confundiu pioneirismo ou boa intenção com habilidade artesanal. O banditismo sertanejo, matéria de que se vale Távora, precisaria esperar mais de cinquenta anos para ganhar superioridade e dignidade estéticas, só alcançadas com José Lins do Rego. No caso de *O Cabeleira*, especificamente, o mérito repousa antes na descoberta de um veio temático do que na eficiência da construção romanesca.

Lúcia Miguel-Pereira, num lance de rigor elogiável, admitiu que nos romances de F T não há “nem vida, nem arte” (2) Em outras palavras: faltou ao A. a força imaginativa que conseguisse refundir os dados reais, diluindo-os numa organização literária convincente. Isso porque toda a sua atividade intelectual esvaiu-se indecisa entre a História e a Literatura. Tivesse ele optado por um dos caminhos e sua contribuição se robusteceria.

Mas é que Távora se dava muito bem com o confronto de idéias e com a polêmica. Exemplo disso é sua participação ativa na Questão Religiosa (1872) à frente do jornal pernambucano *A Verdade*. Quem nos adianta essa informação é Aníbal Fernandes, em prefácio a uma recente reedição de *Lourenço* publicada pela Editora Martins. É o prefaciador quem transcreve uma carta em que Távora, já morando no Rio, se recorda dos anos polêmicos: “Tenho saudades desse tempo de febre nos espíritos de excitação nos centros nervosos da grande cidade; a excitação por uma grande causa atea a chama da vida. Formávamos no Recife, não só uma grande cruzada contra o obscurantismo, mas também um Congresso Literário” (3) E foi exatamente esse espírito ardoroso de combate que o levou a imaginar a elaboração de onze romances que perfizessem a projetada “Literatura do Norte”: *O Cabeleira*, *O Matuto*, *Lourenço*, *Um Casamento no Arrabalde*, *Sacrifício*, *Um Mistério em Família*, *Os Índios do Jaguaribe*, *A Trindade Maldita*, *A Casa de Palha*, *Lendas e Tradições* e *Quem muito abarca, pouco abraça* (4)

Empenhado em salientar a pureza das tradições históricas do Nordeste, F T permanecia em nossa historiografia literária sobretudo como audacioso proponente de uma literatura do Norte, diferente daquela realizada no Sul. A esse respeito é clássica esta sua passagem:

(2). — Pereira, Lúcia Miguel — “Três romancistas regionalistas.” In: Hollanda, Aurélio Buarque, ed. — *O romance brasileiro*. Rio, Ed. O Cruzeiro (1952) p. 104.

(3). — Távora, Franklin — *Lourenço*. Pref. de Aníbal Fernandes. S.P., Martins (1972) p. VIII.

(4). — Id. — p. XIII.

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

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

A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão.” (OC, 16)

A respeito desta proposta separatista, Antônio Cândido lembra, na *Formação da Literatura Brasileira* (5), que foi justamente a Escola do Recife, com Sílvio Romero à testa, a mais entusiasta defensora de tal idéia, cujos reflexos ainda não são de todo desconhecidos na obra de Gilberto Freyre. Para Antônio Cândido esse cuidado reivindicatório “ainda hoje persiste”

No entanto, cabe uma atenuação, pois atualmente a arte elaborada por artistas do Nordeste (Suassuna, Gil, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Caetano) faz-se mais no sentido de conservar determinados elementos populares do que no sentido de reclamar arte regional-separatista.

Quando Suassuna organiza o movimento Armorial; quando Gil corta o interior de Pernambuco, enxarcando-se em música de pífanos; quando Betânia louva Batatinha, eles não estão preocupados com a separação geo-artística, mas sim com a preservação de eventuais organizações estéticas espontâneas.

É curioso, entretanto, que anos depois da publicação de *O Cabelleira*, a mesma idéia de separatismo tivesse ressurgido. Desta vez, porém, invertia-se a perspectiva e Cruz e Sousa seria acusado de pretender discriminar o Norte em benefício do Sul.

Em 1893, Cruz e Sousa publicou *Missal*, livro de versos em cuja folha de rosto lia-se *Brasil-Sul*. Alguns imprudentes, como Lima Campos, quiseram ver nisso um procedimento discriminatório. Isto é, o poeta estaria privilegiando o Sul — já que nascera e vivera em Santa Catarina — e desprezando o Norte.

Ora, nada mais do que imaginação, pois, segundo se comprova em outros documentos, Cruz e Sousa tomara essa iniciativa a fim de deixar bem claro que seus poemas deveriam ser lidos com “pronúncia” do sul e não com a do Norte. Em um poeta simbolista, obcecado com o som dos fonemas, essa atitude não deve causar espanto.

(5). — Cândido, Antônio — *Formação da literatura brasileira*, S.P., Martins (1959) v II, p. 299.

A discussão sobre literatura do Norte e do Sul, chegou, por volta do início deste século, a interessar vivamente os intelectuais brasileiros. A ponto de João do Rio incluir em *O Momento Literário* uma pergunta sobre a possibilidade de existirem tantas literaturas quantos estados brasileiros. Em questionário como esse, que pretendia ouvir a opinião da intelectualidade brasileira da época, as respostas foram as mais divergentes. Uma, contudo, a de Medeiros e Albuquerque, fere fundo um dos aspectos essenciais do problema: “O que há entre nós é a falta de meios de comunicação e falta de instrução primária. Quase ninguém lê, quase ninguém se vê. Daí a existência efêmera desses grupinhos estaduais, que são forçados ao elogio mútuo e exagerado pela estreiteza do meio e pela dificuldade de serem conhecidos no resto do país.” (6)

Como se vê, a discussão do problema arrastou-se por longo tempo e parece que hoje em dia assistimos a uma lenta deglutição de certos valores regionais, engolidos em nome do progresso.

Mas, voltemos a Távora.

Seu cuidado em congelar na ficção um estado de coisas saiu-lhe às avessas, porque, no fundo, isso resultou num bairrismo grosseiro, tão grosseiro quanto certo episódio que o A. insiste em delinear de modo pretensamente realista: o da perseguição e morte dos garotos, no final do Cap. 2, por exemplo.

É sabido que num de seus escritos teóricos (*Cartas a Cincinnati*), F T enaltece a obra de Fenimore Cooper, cujo maior merecimento era a fidelidade descritiva aos eventos da natureza. Para Távora, Cooper “tudo transmite com uma exatidão daguerreotípica” (7) Estimulado por esse exemplo e, talvez, pelo esboço de inconformismo dos intelectuais da Escola do Recife onde se graduou em Direito em 1863 — o A. de *O Cabeleira* alinhou-se ao lado daqueles que fizeram do regionalismo um “programa, quase culto, acentuado com a decadência do Nordeste e a supremacia política do Sul”, como declara Antônio Cândido (8)

No entanto, ancorado ainda nos modelos novelísticos românticos, Távora constrói uma obra desigual, onde a fragmentação se torna visível a cada passo.

O Cabeleira é romance romântico com eventuais lances realistas. Realismo que radica, sobretudo, no afã em documentar rigorosamente uma época histórica e uma região geográfica precisa

(6). — Rio, João do — *O momento literário*. (Rio) Garnier (s.d.) p. 71.

(7). — *apud* Antônio Cândido, *op. cit.*, p. 300.

(8). — Cândido, Antônio — *op. cit.*, p. 299.

A “exatidão daguerreotípica” só se resolve no nível do descritivo paisagístico, histórico ou de costumes, não alcançando nunca a intimidade do personagem. E essa atitude que balança entre a intenção e o resultado vai gerar uma contradição, típica de momentos finais de qualquer movimento estético. Típica de momentos epigônicos: a fratura da composição.

Quando, por exemplo, no Cap. 8, narra-se a expectativa angustiante pela sorte de Liberato e seus parentes, que haviam ido atacar o reduto de Cabeleira, o narrador escusa-se de construir a angústia dos personagens e apela para a imaginação do leitor: “Três dias se passaram nessa aflição que se não pode descrever mas que facilmente se imagina” (OC, 82) E volta-se então para a exterioridade do ambiente, fraturando um momento de tensão: “Rosalina pensou de uma vez em ir pedir socorro no povoado, mas a quem? O capitão-mor achava-se no Recife, e o povoado, que um século antes constava de uma capela dedicada a Santo Antônio, e de meia dúzia de casas, pouco mais era do que isto na época em que se passou esta história; precisava também de proteção.” (OC, 82) Deixando por conta da imaginação do leitor a agonia e o tormento do personagem, o narrador prefere confiar na nossa inteligência e foge à responsabilidade narrativa.

Contudo nem sempre transparece a confiança. Em outros passos, ele insiste em chamar nossa atenção às vezes até mesmo para detalhes ociosos, como no Cap. 12, em que, comentando a beleza de Goiana, vale-se de uma quadra que diz: “Goiana. / Que a todos engana” (OC, 120) E, para evitar que o leitor tome o verbo “enganar” num sentido inadequado, segue-se o esclarecimento apressado: “A palavra — enganar, que faz parte do rifão, significa — seduzir, cativar, prender ” (OC, 120)

Nossa tradição novelística ainda não havia atingido a culminância psicológica de que Távora pudesse aproveitar-se. Daí demorar-se ele apenas nos elementos exteriores ao personagem, servindo-se inclusive de certos recursos românticos já bastante castigados, como, por exemplo, o da natureza que emoldura a situação. Assim é que, dependendo da aparência boa ou má da natureza, podemos já nos prevenir para o que venha a ocorrer.

Quando Luisinha, no Cap. 5, sai em busca de água, a perspectiva do perigo já se delineia graças às características do terreno. É o narrador preparando a cena: “De um lado o terreno elevava-se gradualmente, e acidentava-se mais adiante, formando ziguezagues quase inacessíveis e esconderijos escuros, a que a espessura das árvores dava um aspecto medonho.” (OC, 59) E, depois que acontece efetivamente o que já esperava — o encontro inesperado (?)

da moça com o Cabeleira — sabe-se que qualquer pedido de socorro seria inútil naquele vasto ermo “onde unicamente ecoava o coaxar dos sapos e das rãs, o silvo das cobras, o canto agoureiro dos bacuraus.” (OC, 60)

Um dos aspectos mais negativos da obra de Alencar, segundo a censura de Távora nas *Cartas a Cincinato*, era a ignorância do A. de Iracema quanto às regiões retratadas. Segundo Távora, Alencar pecou mortalmente porque não “rodou *in loco*” seus romances. Justamente para fugir desse equívoco, F T munira-se de farta documentação, além de contar com a vantagem de ter percorrido grande parte “das nossas províncias setentrionais” (OC, 12)

No entanto, essa atitude pretensamente progressista, cujo objetivo era dar a público, por meio da ficção, o conhecimento de nossa “rica mina das tradições e crônicas” (OC, 12), veio a comprometer a qualidade de, pelo menos, *O Cabeleira*.

São vários os momentos em que o narrador atira-se a digressões históricas para fortalecer a narrativa, para acentuar o cunho de veracidade. E sua intenção explícita era, ao reconstituir o passado, usá-lo como meio de educar, moralizar para prevenir acontecimentos iguais. “Não estou imaginando, estou, sim, recordando; e recordar é instruir, e quase sempre moralizar.” (OC, 85)

Apesar de procurar descrever a realidade ecológica, Távora via mais no pendor pessoal, do que nessa estrutura social deformada, os móveis do crime.

E não há somente essa obliteração.

Muitas vezes, o próprio documento serve para antecipar os eventos, prefigurar o desenlace, amortecendo-se, então, a expectativa. Desse modo, no Cap. 16, a inclusão em rodapé de versos populares — um diálogo entre pai e filho — já nos dá de antemão, antes que se revele no corpo da narrativa, o destino do Cabeleira.

De forma geral, essa atitude antecipadora não deve causar estranheza, uma vez que logo no primeiro capítulo o narrador se incumbem de nos apresentar o suposto herói de maneira negativa, identificando-o com o Mal. Cabeleira está condenado “a priori”

Essa divisão maniqueísta, a separação rígida entre o Bem e o Mal, é um dos traços românticos do A., ao lado da conversão do bandido pela força do Amor e da glorificação da Mulher. Sem falar na visão onisciente do narrador, que sabe tudo, informa tudo, condena ou aplaude as ações e, vez ou outra, funciona como apresentador do espetáculo humano. O narrador sobrepõe-se à própria narração. É mais importante do que ela, emitindo juízos e anteci-

pando fatos. Eleva-se como um Deus que conhece, previamente, o destino de sua criação: “a pobre moça tinha sempre uma oração para que Deus abrandasse a natureza de José e o tornasse, pela contrição e pela emenda, digno do perdão da sociedade. / . / Mal sabia que, 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.” (OC, 59)

Entretanto, onde se mostra bem sua ideologia indecisa, ambígua, quase reacionária é nos momentos em que trata das instituições — governo, clero — e, eventualmente, as contrapõe ao populacho,

Aí então, ele não se furta de elogiar o poder constituído e borrar as cores do povo.

Logo no Cap. 1, quando do primeiro ataque de Cabeleira, o insucesso da força policial é compensado pelo enaltecimento do narrador. O soldado, “este valente defensor da sociedade e da lei” (OC, 27), não lograra seu objetivo: o de eliminar a ameaça do bandido. Muitos anos seriam necessários para que tanto um como outro, soldado e bandido, fossem colocados, pelo menos esteticamente, no mesmo plano: no plano de vítimas de uma sociedade desconjuntada.

Nesse mesmo capítulo, a entrada do Cabeleira e do pai na vi'a é acompanhada pela escuridão da noite, mas a apresentação da sociedade “digna e correta” faz-se em meio a uma festa (OC, 22)

Correspondendo a essa contraposição inicial, o último capítulo, quando da exibição pública dos criminosos, mostra, de um lado, a serenidade, a pompa e a tranqüilidade (do dever cumprido?) da camada dirigente e, de outro lado, a apreensão do populacho.

Seja-me permitida uma citação mais longa:

“A este sinal, sofregamente esperado, alvoroçou-se a multidão. As mulheres compuseram seus lenços no pescoço, os lençóis na cabeça, os cabeções de rendas, então muito em uso. As mães conchegaram bem a si os filhos menores, que tinham pela mão; os pais foram ocupar seu posto, que não mais desampararam, ao pé das consortes e filhas, que se mostravam temerosas do que poderia vir a acontecer, porque, em muitos dos circunstantes, à curiosidade se substituiu logo o terror pânico, difícil de vencer, e sempre contagioso e pegadizo.

A rua do Amparo contava então só uma casa de sobrado.

Via-se na varanda deste, Dona Leonor, mulher do capitão-mor. Seus belos olhos estavam voltados para o extremo da rua

onde era tudo confusão e burburinho. Entre os anéis dos seus negros cabelos, brilhavam ricas flores de ouro e coral, semelhantes a malmequeres e pitangas. Um vestido de seda azul, com ramos de rosas brancas que lhe subiam da fímbria à cintura, deixava adivinhar as formas admiravelmente corretas da nobre senhora, cuja gentileza impunha a todos preito com que se não daria mal uma princesa. A seu lado mostravam-se outras senhoras pertencentes às primeiras famílias da vila.” (OC, 154)

Vamos tomar a própria divisão de parágrafos estabelecida pelo narrador (“A este sinal”, “A rua do Amparo” e “Via-se na varanda”) e nomeá-los com as letras A, B e C, respectivamente.

O narrador prepara cuidadosamente a cena da apresentação definitiva do bandido derrotado perante a sociedade vitoriosa. O perigo já fora transposto, o equilíbrio social restabelecido e impunha-se, então, saudar o triunfo da Ordem contra a Desordem.

E nada melhor do que introduzir de pronto “um grande concurso de povo” (OC, 54) excitado para mostrar a repercussão política e social do aprisionamento. Súbito, atravessam os ares “os sons de um clarim” e “os rufos de um tambor” (OC, 154) que, ao invés de acalmar a multidão, excitam-na ainda mais. As cortinas abrem-se de vez, e, como num palco, mostra-se panoramicamente o povo inquieto (A)

A massa, por definição, é indistinta. Só se percebe, em primeiro plano, grupos de homens e de mulheres. Aqueles procuram por-se ao lado destas, em posição de defesa e resguardo, já desnecessários. As mulheres, metidas em roupas simples, que não traem nenhum sinal específico de beleza ou distinção, esforçam-se em envolver os filhos. Há como que um movimento encadeado de proteção: homens — mulheres — crianças. Nenhum popular se destaca. É uma massa confusa e amorfa que, depois da curiosidade natural, é acometida por um “terror pânico” que contagia e se espalha como doença pestilenta. Os verbos de movimento, em voz ativa, espelham bem a apreensão e o cuidado. Todos se movem no sentido da auto-defesa. A agitação irrompe a um sinal convencional e condicionante, que funciona como uma espécie de toque, ordenando, de cima, a redistribuição do grupo. Prevalece, aqui, o traço de comportamento animal.

Suspende-se, então, o enfoque sobre a massa e a câmera desloca-se para outro ponto, enquadrando agora a rua onde se passa a ação (B)

Como se estivesse deserta, indiferente à agitação, aparece a rua do Amparo onde se destaca, soberanamente, uma casa de dois andares.

Na rua do Amparo, rua da proteção e da defesa, uma habitação mais alta protege a circunvizinhança, serenamente. A ela parece não chegarem o nervosismo e o rebu'icho do povo lá em baixo. Ela se isola olímpicamente, poupando seus ocupantes do burburinho "contagioso e pegadiço"

E nessa casa tudo é distinto e individualizado. O recorte descritivo é minucioso e preciso.

Em primeiro plano impõe-se a figura ricamente enfeitada da mulher do capitão-mor, cujos traços de beleza física e cujo vestuário preciosos retêm a atenção do narrador durante longo tempo. Sua calma aparente combina com sua postura divina e contrapõe-se à movimentação do populacho. A figura de D. Leonor não se movimenta, pois não pode correr o risco de descompor sua beleza, desmanchando-se. Dessa forma, seus olhos já "*estavam voltados*" e não se voltam para contemplar o desfile. As flores brancas sobem pelo seu corpo, dando-lhe um aspecto puro e juntam-se às outras flores de ouro no cabelo que emitem raios luminosos, à maneira de uma coroa real. O único verbo em voz ativa que se liga ao personagem é "impunha", mas sua ligação é antes a um atributo impalpável da mulher ("gentileza") do que à sua figura física. Esta, a figura física, é quase que intocável. (Aqueles "belos olhos", as flores doiradas que se comportam como coroa, o vestido azul, as rosas brancas e a localização no alto de uma casa não fazem lembrar, em certo sentido visual, a própria imagem, pura, intocável e inacessível de Nossa Senhora?)

Ainda no plano dos verbos: as formas física que se supõem elogiáveis não se apresentam impudicamente aos olhos do povo, mas *deixam-se* advinhar discretamente. Há uma permissão velada e marota. Por outro lado, D. Leonor ocupa o centro de um grupo feminino não de modo ativo, mas porque sua pequena corte a rodeia e se mostra a seu lado. Cabe a estas mulheres a iniciativa do movimento, mostrando-se, exibindo-se, realçando a beleza da nobre senhora.

Assim, contrapõe-se, claramente, o desassossego da massa à serenidade e segurança inabalável do representante do Poder

Mas, se ainda não fosse suficientemente clara essa minha tentativa de expor o procedimento do narrador em doirar o poder constituído e fazer vista grossa para o povo, poder-se-ia também apelar para um levantamento numérico.

Na edição que tenho em mãos, a descrição de (A) ocupa nove linhas e a de (C), dez. Uma linha a mais para o indivíduo isolado, de estirpe nobre e rica, em prejuízo do povo.

Ainda mais: em (A) enfileiram-se quatro adjetivos (“temerosas”, “pânico”, “contagioso” e “pegadiço”) e um advérbio de modo (“sofregamente”), depreciativo, do ponto de vista do significado, ao lado de oito adjetivos elogiosos em (B): “belos”, “negros”, “ricos”, “azul”, “brancos”, “corretas”, “nobre”, “primeiras”. Fora o advérbio modal (“admiravelmente”), as expressões adjetivas (“flores de ouro e coral” “vestido de seda”) e as comparações (“semelhantes a malmequeres e pitangas”)

Enfim, em (A) reinam a agitação, a apreensão e o instinto de auto-preservação da massa assustada; em (C) a beleza e o esplendor da Ordem constituída e imperturbável.

O contraste ostensivo entre a beleza da classe dirigente e a periculosidade do povo mostra-se mais de uma vez. E o narrador sempre engrandecendo o valor do primeiro para demérito do segundo. Sua concepção de História é a de arrolar *feitos ilustres*.

Assim, ele não se detém na descrição do interior da casa da mãe do Cabeleira, no Cap. 4, e nem na da casa de Liberato, no Cap. 8. No entanto, ainda que com a mesma pressa, faz questão de mostrar “os castiçais de prata”, “as muitas salas” ou os “muitos corredores” do palácio episcopal onde Cabeleira praticara um furto (Cap. 3)

Há um momento, todavia, em que uma casa modesta recebe sua atenção. É no Cap. 11, quando nos mostra o botequim de Timóteo, ponto de encontros dos habitantes das redondezas.

Lugar de reunião, sobretudo em tempo de festas populares, que se convertiam em “prejuízo considerável da ordem pública, da fortuna particular, do sossego e honra das famílias” (OC, 106) Não só o sertanejo perturbava a ordem, como se juntava em local inadequado, conferindo prestígio para “o imundo balcão, ou para a lôbrega camarinha da tasca” (OC, 106) Os homens simples que para ali se dirigiam não procuravam outra coisa senão “encontrar debaixo das quatro telhas do casebre largo campo onde dar expansão a suas paixões reprovadas” (OC, 106)

Este é um dos aspectos que julgo contraditório numa obra que pretendia partilhar da mentalidade mais avançada da época. Távora via o povo com os mesmos olhos da Corte, ainda que pretendesse o contrário.

Formado e educado num período de vigoroso romantismo, não teria mesmo sido fácil para o romancista descartar-se da pesada tradição que o cercara. A iniciativa de criar um ciclo romanesco, onde mostrasse nossa região Norte falhou do ponto de vista ficcional.

Távora não dispunha de instrumentos ficcionais eficientes e maduros para consolidar sua intenção. O *Cabeleira* é construção frágil, vulnerável, que não sobrevive sem a presença constante, insistente, irritante do narrador moralista. Sua idéia de que “o romancista moderno deve ser historiador, crítico, político ou filósofo” (9) era louvável para a época, mas somente o empenho crítico não é suficiente. É preciso também habilidade plasmadora para refundir em ficção os dados históricos a fim de evitar o panfleto. Não foi à toa que um seu amigo, segundo conta Aníbal Fernandes, recomendou-lhe a leitura de Balzac.

N’O *Cabeleira* é quase possível acusar-se duas presenças paralelas: a da história em si e a do narrador. Narrador que interfere, chama, justifica, explica, condena, a ponto de, no último capítulo, gritar pelo leitor, em nota de rodapé: “A seu tempo saberás, meu amigo, as minhas idéias a respeito da organização do trabalho no Brasil.” (OC, 165)

É nesse momento que se comprova claramente a insuficiência do seu romance enquanto denúncia social e enquanto construção narrativa convincente. E, ao ajuntar a informação de rodapé, não estaria Távora pressentindo essa insuficiência? Ou, a presença insistente e maçante do narrador não seria índice de menosprezo à capacidade intelectual do público leitor?

(9). — *apud* pref. Aníbal Fernandes, *op. cit.*, p. XVI.