

## CULTURA POPULAR E REGIONALISMO NO ROMANCE “O MATUTO” DE FRANKLIN TÁVORA

## POPULAR CULTURE AND REGIONALISM IN THE NOVEL “O MATUTO” OF FRANKLIN TÁVORA

Manoel Carlos Fonseca de Alencar\*  
manoel.alencar@uece.br

**RESUMO:** O presente artigo analisa as noções de povo, popular e região em *O matuto* (1878), de Franklin Távora, no qual é narrado a Guerra dos Mascates. Em uma história que se passa nas fazendas, um tanto distantes dos eventos, o escritor busca descrever os caracteres do matuto do Norte, seu “*modus vivendi*”, buscando diferenciá-lo dos demais habitantes do sul. O autor faz parte de um contexto em que as tradições indígenas foram sendo substituídas pela cultura popular como símbolo da nacionalidade. Nesse sentido, ele apresenta uma dubiedade: o matuto é forte, é leal, é probo, é verdadeiro, mas é também violento, licencioso, ignorante, bandido. Távora resolve esse problema criando a imagem de um matuto obediente, resignado e trabalhador, ao qual o leitor deve nutrir simpatia. Ele está condenando o povo, pois tinha-o como muito distante do cidadão da república que desejava instaurar, idealizando o popular, como o substrato cultural da nação imaginária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura Popular; Regionalismo; Romance; Franklin Távora.

**ABSTRACT:** This article analyzes the notions of people, popular and region in *O matuto* (1878), by Franklin Távora, in which the Guerra dos Mascates is narrated. In a story that takes place on farms, somewhat distant from the events, the writer seeks to describe the characters of the North's matuto, his “*modus vivendi*”, seeking to differentiate him from the other inhabitants of the south. The author is part of a context in which indigenous traditions have been replaced by popular culture as a symbol of nationality. In this sense, he presents a dubiousness: the “matuto” man is strong, is loyal, is honest, is true, but is also violent, licentious, ignorant, bandit. Távora solves this problem by creating the image of an obedient, resigned and hardworking man, to whom the reader must nurture sympathy. He is condemning the people, because he had him as very distant from the citizen of the republic he wanted to establish; and idealizing the popular, as the cultural substrate of the imaginary nation.

**KEYWORDS:** Popular Culture; Regionalism; Novel; Franklim Távora.

### Introdução

Na conformação das nações no século XIX, a definição dos atributos culturais de um povo foi primordial. Nos países europeus, a tendência foi uma busca pelo que se denominou tradições populares. As lendas, as trovas, as poesias, os contos e outras manifestações culturais, que se acreditava ter uma origem remota, foram alvo dos construtores imaginários

---

\* Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFMG (PPGH-UFMG), com período sanduíche na Universidade de Coimbra. Mestre em História pela Universidade Federal do Ceará. Professor Adjunto do curso de História da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (UECE) e membro permanente do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL), na linha de pesquisa Memórias e Historicidade.

das nações modernas (Anderson, 2008; Trevor-Roper, 1997). As nações pretendiam se projetar em um passado longínquo, ou seja, existir onde efetivamente não existiam (Hobsbawn, 1990). Sendo o Estado uma entidade política moderna, a nação deveria precedê-lo. O povo e seus usos e costumes formariam o substrato da definição cultural da nação e deveriam ser vistos como uma tradição (Hobsbawn, 1997).

Os inventores da nação, portanto, eram escafandristas de traços culturais do povo, sobretudo aqueles que se conservavam, que apresentavam poucas mudanças no decorrer do tempo. Herder e os irmãos Grimm, ligados ao romantismo alemão, foram os primeiros a associar as culturas populares à nacionalidade de um povo. Com o surgimento do Folclore, conceito inventado pelo inglês Thorns em 1846, foi lançado um novo olhar sobre o popular que, desde então, pretendeu-se científico (Burke, 1989; Williams, 2007). Os folcloristas condenavam a forma um tanto livre com que os românticos se apropriavam da cultura popular, não distinguindo o saber erudito do saber popular. A cientificidade do Folclore consistia na compreensão do saber popular como algo diverso do saber erudito, cabendo àquele não se confundir ou interferir na matéria popular (Ortiz, 1992). Ilustrativa, nesse sentido, é a postura em relação à poesia popular. Os românticos ouviam os poetas populares e com base neles buscavam compor os seus versos que, algumas vezes, classificavam também como popular. Silvio Romero, introdutor do pensamento folclórico no Brasil, condenava essa postura e defendia que o popular se restringiria à poesia de origem direta no povo. A poesia inspirada na poesia popular, composta por um erudito, não seria poesia popular e sim literatura. Caberia ao cientista coletar e manter intacta a poesia popular, como documento que serviria ao estudo da personalidade de um povo (Matos, 1994).

Com efeito, nesse contexto, a literatura era considerada um dos principais artefatos da individualização dos povos. Dispor de uma literatura original era uma das principais evidências de que determinado Estado ou território havia constituído uma nação. Exatamente por isso, as principais questões giravam em torno da forma como uma narrativa ressaltava traços particulares de um povo. Assim, eram importantes dois componentes: a natureza e as gentes, como se dizia no século XIX. Quanto à primeira, é inquestionável a diversidade ecológica das regiões do planeta. As narrativas nacionais buscaram evidenciar a singularidade da fauna e da flora, como também traçar panoramas grandiloquentes, tangenciando o sublime. Por sua vez, a escrita nacionalista servia como modo de ufanar-se da beleza da pátria

da qual se pertencia (Süssekind, 1990; Günther, 2009). Com respeito às gentes, tratava-se de circunscrever caracteres culturais próprios de uma localidade e que apresentassem uma origem remota. Na Europa, a literatura viveu uma febre de medievalismo, trazendo para a cena romanesca cavaleiros, princesas, castelos, figuras mitológicas etc., geralmente do povo ao qual se acreditava ser proveniente. Walter Scott, por exemplo, considerado o inventor do romance histórico, narrou o processo de formação do povo escocês, servindo de modelo para as narrativas nacionais, inclusive, brasileiras (Vasconcelos, 2018).

No Brasil, os construtores da nação imaginária se depararam, em princípio, com o fato de que a maior parte daquilo que tinham como popular era de origem portuguesa. Sendo assim, caso se almejasse uma independência cultural – como havia sido conquistada a independência política, em 1822 – fazia-se necessário distanciar-se da herança cultural da antiga metrópole. A solução encontrada pelos primeiros escritores nacionais foi recorrerem às tradições indígenas. Os indígenas figurados na literatura, todavia, não eram aqueles contemporâneos às narrativas nacionais. Sendo considerados extintos ou degenerados, o personagem da ficção deveria ser representado em um passado remoto, quando foram contactados pelos colonizadores e a estes resistiram, travando gloriosas batalhas.

Somente na década de 1870 ocorreu uma mudança, decorrente de um programa cultural que foi encampado pelos intelectuais nortistas, cujo sentido era definir a nacionalidade brasileira por meio das tradições populares (Ribeiro, 2003; 2008). De início, a atenção se voltou sobretudo à poesia popular, como mostram os estudos de Celso de Magalhães, *A poesia popular no Brasil* (1873), e de José de Alencar, *O nosso cancioneiro* (1874). Os escritores nortistas não somente realizavam estudos sobre a poesia popular, mas compunham inspirados na poesia oral proveniente do povo, como é o caso do pioneiro livro de Juvenal Galeno, *Lendas e Canções Populares* (1865), fruto de um empreendimento literário que remonta pelo menos ao ano de 1859, data em que o autor afirma ter começado a coletar e compor poesia popular.

Em síntese, uma literatura que se pretendesse independente, deveria realizar uma pesquisa dos usos e costumes do povo e lograr figurar essas tradições populares nas narrativas nacionais, em seus diversos gêneros. O popular emergiu entre os escritores do Norte em detrimento das tradições indígenas. Se no Romantismo, o indígena seguia sendo o

personagem principal das narrativas nacionais, com a ascensão do realismo, ele foi perdendo espaço, até desaparecer.

Távora foi um desses escritores no qual se identifica essa transição. No romance *Índios do Jaguaribe*, com a primeira edição no Diário de Pernambuco em 1862 e 1863, além dos protagonistas serem indígenas, o autor se detém em muitas páginas descrevendo os seus costumes e procurando neles algumas similitudes com a sociedade brasileira de seu tempo. No decorrer da narrativa, o leitor se depara com vários vocábulos indígenas, cujos significados são esclarecidos nas notas. Já nas *Cartas de Semprônio a Cincinato*, publicados no *Questões do dia*, em fins de 1871 e início de 1872, cujo alvo é José de Alencar, Távora dedica uma parte a discutir o que denomina romance de costumes – desmerecendo *O Gaúcho* por não se adequar ao gênero, pois não pintou de forma realista os costumes do pampiano – e outra a criticar *Iracema* (1865).

Como se vê, até esse momento, Távora não cogitava a ideia de uma nacionalidade alicerçada nas tradições populares, sendo que o indígena se mantinha como o personagem primordial da narrativa nacional. Já em *O Cabeleira* (1876), o primeiro livro publicado, daqueles que Távora classificou como uma trilogia do romance histórico, o protagonista é um mestiço, figuração do personagem histórico que se popularizou por meio da poesia oral e dos muitos causos que dele circulavam entre o povo. O próprio romancista coletou muitas dessas histórias e cantigas. Algumas delas ele transcreveu e incorporou ao romance (Távora, 1973).

No prefácio, em forma de uma carta para um amigo indefinido, Távora detalhou e defendeu o que denominou literatura do Norte. Constitui-se, basicamente, de um programa literário, no qual o autor propôs por meio da literatura, narrar as tradições, usos e costumes do nortista. Pretendia enaltecer a nacionalidade por meio do regionalismo. Segundo ele, a região norte é a de formação histórica mais antiga, o que possibilitou um maior tempo de adaptação dos portugueses aos trópicos. Modificados pelo meio e em consórcio com outras raças, os portugueses foram, ao longo de nossa formação, gestando uma nova nação, culturalmente distinta. Em outras palavras, Távora defendia que, caso se almejasse descobrir a cultura do povo brasileiro, ela seria encontrada por meio da pesquisa dos usos e costumes populares do Norte, onde subsistia o substrato das tradições que comprovariam a ancestralidade da nação.

*O Matuto e Lourenço* são parte desse programa. Não existem indígenas nos romances, ainda que no período em que transcorre a narrativa a sua presença fosse marcante. Eles são simplesmente invisibilizados. O leitor se depara com brancos, escravos e matutos, estes caracterizados como mestiços. Além disso, não há sequer um vocábulo indígena em destaque. Os vocábulos e sentenças que são destacados, inclusive representados em itálico, são expressões daquilo que o autor percebe como típicas da região, por exemplo: peneirado, xêtas, muxoxo, picado, sarapatel e bateu o pinho. Em *O Cabeleira*, vê-se ainda um glossário em que o autor disserta sobre os significados desses vocábulos e sentenças, fenômeno que não se observa em *O Matuto e Lourenço*, e que vai se tornando um recurso cada vez mais inusual nas narrativas regionalistas.

Os romances *O matuto* e *Lourenço* narram o episódio histórico da Guerra dos Mascates, com fatos ocorridos entre os anos de 1710 e 1715. Contudo, no primeiro, Távora remonta ao ano de 1706. Esse recuo tem um propósito: o de definir no que consiste a figura do matuto, personagem ficcional protagonista do enredo. Por sua vez, *Lourenço*, narra cenas da perseguição dos revoltosos e da organização de uma contraofensiva, até a definitiva derrota dos mazombos, em 1715. Com efeito, é em *O matuto* que Távora se detém a descrever com mais detalhes os costumes populares, como o título já sugere. Aí é que ele pretende caracterizar culturalmente o tipo nortista que seria, no romance histórico, o tipo médio protagonista da narrativa (Lucáks, 2011). Por essa razão, a análise se voltará muito mais para este romance, do que para *Lourenço*, ainda que um constitua a sequência do outro.

Em *O matuto*, percebe-se uma maior presença de conteúdo ficcional. Parte significativa da trama e dos personagens não são históricos. Ademais, o enredo se desdobra em uma região distante dos acontecimentos principais e envolve personagens secundários, referente aos quais certamente havia poucos documentos históricos, o que ensejava uma boa dose de liberdade ficcional. Com efeito, o próprio autor, quando o romance trata de eventos históricos, ressalta-os em nota de rodapé.

Os personagens principais são Lourenço e o casal de “matutos”, Francisco e Marcelina, que o adotou quando tinha oito anos. O casal era morador das fazendas de um senhor de Engenho, “que consentiu em que ele levantasse casa de morada e abrisse roçado” (Távora, 1878, p. 32). Lourenço é o herói do romance. Menino de má índole através do qual, ao longo do enredo, podemos ver a dramatização do seu processo de conversão. Essa família de

sertanejos pobres é envolvida na guerra liderada pela açucocracia, lutando bravamente ao seu lado.

Na caracterização do matuto, Távora ressalta a mestiçagem. Em suma, todos os personagens populares que aparecem no romance têm os seus caracteres raciais descritos. Assim, “Manoel Francisco era acaboclado, feio, baixo, grosso e reforçado; Victorino procedia de mulata e mameluco, era seco, musculoso e de semblante bem assombrado” (p. 6). Marcelina, por sua vez, é descrita da seguinte forma:

O tipo caboclo estava nela representado com opulência e genuinidade. Tez abaçanada, cabelos corridos e pretos, olhos rasos e grandes, cara cheia e redonda, estatura abaixo da média, formas corretas, mãos e pés pequenos — eis o conjunto harmônico e admirável em que a raça a mostrava revestida (p. 42).

Como se vê, na caracterização daqueles dois matutos, personagens protagonistas da narrativa, os que primeiro são apresentados pelo autor, é evidente a raça como fator de conformação do povo brasileiro. Temos aí representadas as três raças em suas misturas: o caboclo, resultado do branco com o índio; o mulato, do branco com o negro; e o mameluco, do negro com o índio. Távora os considera feios e assombrosos. É um olhar hierárquico vindo de um autor que considerava os brancos superiores. Já Marcelina e outras mulheres, também mestiças, são vistas como bonitas, mas são também sensualizadas.

Surpreende o fato de Lourenço não ter sido racialmente descrito. Seria ele um herói branco de má índole cuja educação moral e o exemplo foram capazes de convertê-lo? Difícil de saber. Contudo, ressalte-se que Távora não aponta caracteres degenerados ligados aos mestiços, como depois o fez Silvio Romero. O que se nota é que ele estava enfatizando a feição mestiça do povo brasileiro. Nesse caso, como já se observou, ele é parte de uma transição no pensamento social brasileiro que deixou de lado a figura do indígena como protagonista das narrativas nacionais e, em seu lugar, colocou o português adaptado aos trópicos e os mestiços, sendo que estes eram vistos como o povo, já que os brancos eram geralmente figurados como a elite. No caso de *O Matuto*, os membros das elites são todos brancos, com uma diferença entre eles: uns são portugueses, os mascates, e outros são brasileiros, os mazombos, nobres da terra.

Todavia, mesmo que uma mudança mais geral na percepção da intelectualidade brasileira em relação à definição do povo brasileiro seja perceptível, Távora apresentava uma

particularidade. Ele pretendia diferenciar o nortista dos demais brasileiros. Dentro de seu programa regionalista, o matuto do Norte é portador de determinadas características que não estão presentes nos habitantes no sul do país. O intuito do autor é, geralmente, positivar as qualidades do nortista. Até mesmo personagens históricos marcadamente violentos, como é caso do Cabeleira, são celebrados por sua coragem e bravura. Porém, identifica-se também uma representação demasiado negativa do povo. O aspecto de maior realce, decerto, é a violência. Ao traçar o perfil do protagonista o autor recorre à comparação.

As paixões de Lourenço davam para a briga, o roubo, e até para o assassinio, posto que nunca tivesse tirado diretamente a vida a ninguém. Causava-lhe prazer destruir as animadas e as inanimadas criaturas, que não eram bastante fortes para fugir às suas arremetidas, ou resistir a seu gênio demolidor. Mutilava as árvores, por despoja-las de uma parte de sua forma e faze-las defeituosas. Dava pancadas nos cães por ouvi-los soltar gritos de dor. Com o padecimento mudo da árvore, e com o ruidoso do animal, ele se alegrava, porque era mau de coração; mas não usava habitualmente a mentira, a traição, nem tinha outros vícios feios e sentimentos vis que revelam da parte de **quem os cultiva animo fraco** e no todo desprezível. Era o perverso da selva, duro, difícil mas não impossível de vencer-se, e não o das cortes, nojento, infame e tão fácil de prostrar-se quanto impossível de corrigir-se. Era o malvado ignorante, arrebatado, e não o corruptor manhoso, cortês, polido, muito mais danoso do que o malvado, para o qual há prisões e castigos; o corruptor entra em toda a parte impunemente, e com todos e com tudo comunica a sua perversão: suas palavras adocicadas, os gestos insinuantes, os olhares, os sorrisos, os gracejos, os agrados, os serviços gratuitos, os presentes abrem-lhe o espírito infantil, o seio da família crédula e até o coração do amigo confiante. Dentro em pouco, de ordinário quando já não é tempo de atalhar o mal, sentem-se estes dominados da peçonha mortífera, e perdidos no conceito dos que tiveram bastante habilidade ou felicidade para evitar o contacto com o envenenador (p. 65).

É um longo trecho, mas tem a vantagem de expressar clara e detalhadamente o argumento que contrapõe norte e sul, ou melhor, o modo de vida do sertão do Norte ao modo de vida da Corte. Além do que, o intelectual regionalista quase nunca ambienta seus romances nas grandes cidades, como, por exemplo, o Recife. A sua atenção volta-se para o homem do campo, já que acreditava que este era menos corrompido do que o residente da cidade, pois estava menos sujeito às transformações advindas com a civilização, que tende a nivelar as sociedades, tornando-as muito semelhantes. Dessa maneira, o nortista é rústico, selvagem, violento, mas é simples, transparente. Já o cortesão é delicado, polido, pacífico, entretanto é obscuro, a quem não se pode confiar. Este é “impossível de corrigir-se”. Quanto àquele, a questão principal da trama, como veremos, é indagar se lhe é possível a redenção.

A simplicidade é outro traço do sertanejo nortista que Távora destaca. Enquanto tudo na Corte emana ostentação, exige ornamentos, esconde-se por trás do feitiço de luzes e cores, no sertão, tudo é natural e verdadeiro. Esta antinomia engloba diversos aspectos dos costumes desses dois espaços sociais, desde o modo de falar, até os utensílios domésticos. O romance, contudo, destaca aqueles costumes que, de certa forma, ainda denominamos cultura popular. Na passagem abaixo, por exemplo, são as festas juninas do sertão e da Corte que são comparadas. A intenção do autor é mostrar que a vida simples do homem do campo tem sua beleza e que, sob certos ângulos, traz algumas vantagens.

Aquele que nunca saiu da corte, onde os regozijos públicos se vestem de fitas, sedas, bandeiras, arcarias de sarrafos pintados, iluminações graciosas, fogos de artifício, apresentando o conjunto de vistosas cores, caprichosas fôrmas, elegantes perfis, não imagina que sem este aparato deslumbrante, e unicamente com a matéria prima que oferece a natureza, possam preparar-se deleitosos momentos para os espíritos mais difíceis de contentar. Não é outra porém a verdade. Ilumina-se com uma fogueira o pátio da casa, no qual se vê uma laranjeira florida, uma mangueira copada, um cajueiro ramalhudo. Enche-se o pátio do riso argentino das crianças, do assobio dos moleques, dos sons da viola, das saudosíssimas toadas do matuto cantador, das harmonias melancólicas da gaita tocada pelo negro do engenho. Tanto basta para que voe o tempo com a rapidez do raio e a satisfação das gentes de campo nada tenha que invejar à que trazem aos habitantes das cidades as músicas de pancadaria, os fogos artificiais, os esplendores agradáveis à vista com que celebram suas alegrias (p. 173).

Outro recurso utilizado por Távora é intercalar a narrativa romanesca com a poesia popular. No romance, ele também identifica quem são aqueles que entoam as cantigas. De acordo com o escritor, os matutos da região canavieira se dividem em lavradores e almocreves. Os lavradores são os trabalhadores das fazendas e que nelas geralmente residem. Os almocreves, por sua vez, são os transportadores de produtos que circulam entre os portos e as localidades interioranas. “Do número dos almocreves saem os *cantadores* e os *repentistas*, que, não obstante as privações ordinárias de sua vida quase errante, tem dias de consolação e regozijo” (p. 36). Os protagonistas do romance, Lourenço e Francisco, são almocreves e exímios cantadores. No enredo, a situação que Távora cria é a de uma festa que ocorre na casa de Vitorino. O repentista é o próprio Lourenço, que peleja com Bernardina.

O canto de Lourenço era monótono como o dos sambistas em geral, mas a letra variava e tinha as graças naturais das composições do povo. Eis algumas das quadras com que o rapaz gratificou a companhia. Muitas delas ainda hoje em dia tem extensa voga entre os matutos de Pernambuco, aos quais as ouvi mais de uma vez, jornadeando, entre fins de novembro e princípios de

dezembro, do Recife para Goiana nos meus tempos escolares. Elas pertencem exclusivamente ao povo, e eu aqui as dou com a exatidão com que as recebi da grande musa que as produziu (p. 180).

Vê-se que as poesias publicadas no romance são provenientes de uma coleta realizada pelo autor entre os populares. A passagem nos apresenta que as cantigas, das quais transcreveu as poesias, eram abundantes e a cantoria uma prática muito disseminada no sertão. Afinal, ele as ouviu apenas “jornadeando”. Ademais, lembrava-se delas do seu tempo escolar. De fato, muito dessa poesia popular era comungada por amplos setores do sertão. Diversas pessoas guardavam e recitavam as suas rimas de memória. A própria poesia letrada, cujos autores pertenciam às classes altas, em parte se inspiravam na poesia oral popular e, por vezes, a capa ou contracapa de seus livros traziam a classificação “poesia sertaneja” ou “poesia do Norte”. Silvio Romero dedicou uma sessão de sua *História da Literatura Brasileira* (1888) à análise dessa produção, que é volumosa. Ele, inclusive, apontou um conjunto de características nessas poesias, que denominou sertanista, que as diferenciava das demais produzidas no país.

Foi essa indefinição a razão de Silvio Romero buscar diferenciar a poesia oral oriunda do povo da poesia escrita de inspiração popular. Esta última seria considerada literatura e aquela folclore. Caberia ao cientista, no caso, o folclorista, analisar a poesia de proveniência direta do povo, pois, por meio desta seria possível compreender a sua personalidade. Para tanto, exigia-se um método que consistia em coletar a fonte popular e manter suas características intactas, tal e qual foi ouvida pelo estudioso. É exatamente essa concepção científica que expressa a última frase daquele trecho transcrito.

O romancista dá destaque, sobretudo, às festas matutas, uma vez que estas representavam, para os folcloristas, uma das principais manifestações da cultura popular brasileira. Távora não só compara os costumes locais com os da corte, ele pretende descrever aqueles que constata como sendo típicos da região Norte.

A esses saraus campestres, conhecidos por *sambas*, não faltam as moças mais desembaraçadas das vizinhanças, — fadas da roça, que com suas chinelas de marroquim, seus vestidos de chita ou de cassa de florões, nos lábios, que estão a verter sangue e frescura, o riso vergonhoso e a promessa duvidosa, os cabelos enastrados de jasmims, manjericões e malmequeres, dão alma a pastoris episódios, a curiosos melodramas e muitas vezes a tragédias medonhas e fatais. Algumas delas mais desgarradas trazem os seios mal cobertos por vistosos cabeções de que pendem, não sem acertadas

combinações e fantasias, bicos e rendas bem feitas e elegantes (Távora, 1878, p. 37).

A descrição que o autor faz dos denominados sambas está eivada de erotismo. O povo lhe parece indecoroso. Já se nota aí a constituição da ideia da mulata e da cabocla como os tipos nacionais, que se distinguem da mulher branca por sua sexualidade afluída, tema este que se fazia presente também na própria poesia popular e que o próprio autor tratou nas *Cartas a Cincinato*. Logo nas primeiras páginas da história, por exemplo, quando o autor relata a sua viagem do Recife à Goiana, ele observa: “Dos casebres do *Barro* o que logo se mostra aos olhos do viandante são mulheres metediças, com as cabeças cobertas com flores, os cabeções arrendados e decotados, os seios quase de fora” (Távora, 1878, p.2). Em vista disso, o autor geralmente volta a sua atenção para as mulheres, que são sensualizadas devido as suas roupas deixarem à vista certas partes do corpo. Quanto ao comportamento masculino, a ênfase é dada à violência. Afinal, no samba “não só se ouviam os sons das violas, mas também o áspero rechinar das costas da faca sobre a botija segundo praticam em ajuntamentos tais” (p. 185).

De acordo com o autor, os costumes populares não só apresentam aspectos positivos. As festividades populares também são condenadas. Aqui vemos uma dubiedade no que se refere ao povo. Eram os seus costumes que deveriam caracterizar uma nação, logo, Távora o percebe, em seus hábitos típicos, com certa beleza e puerilidade. Não deixa, entretanto, de acentuar muitos aspectos de seu comportamento que lhes pareciam abomináveis. Uma das vantagens que ele vê é a de que elas acalmam os ânimos, diminuindo o crime. Em suas palavras: “tais festas tem o seu lado bom e providencial, — fazem esquecer as mágoas passadas e as privações presentes. O primeiro e o mais proveitoso resultado delas é o seguinte: diminuem a estatística dos crimes graves e infamantes” (p. 37). Essa visão coaduna-se com a dos senhores de engenho relativa aos “batuques” que ocorriam nas senzalas (Reis; Silva, 1989).

A dubiedade quanto ao “*modus vivendi*” do matuto percorre toda a trama. A força, a valentia e a coragem são qualidades do matuto que devem ser exaltadas. O cidadão é fraco, covarde, lânguido. Todavia, esses notáveis atributos se apresentam associados a outro que constitui a principal marca do caráter do sertanejo: a violência, como bem demonstrou Eduardo Martins (1997), em estudo sobre José de Alencar. Já no romance *O Cabeloira*, Távora se volta

mais detidamente a examinar esse aspecto do comportamento do nortista. Aqui, ademais de aparecerem alguns perfis de personagens populares nas quais se exacerba a crueldade, tornando-os patológicos, o meio sertanejo como um todo é percebido como violento. Observe-se o detalhe da descrição da tropa de rancheiros, na qual iam Francisco e Vitorino:

Todos tinham os pés nus, e quase todos por cima do cós das ceroulas o longo cinto de fio, cofre portátil onde traziam o dinheiro, terminando em cordões com bolotas nas pontas, os quais serviam para dar muitas voltas em torno da cintura antes do laço final. Metida entre o cinto e o cós guardava cada um sua faca de ponta presa pela orelha da bainha. Da arma só aparecia o cabo, figurando a cabeça de uma serpente que tinha o restante do corpo oculto (Távora, 1878, p. 5).

A representação da comunidade do sertão como violenta, encontra-se também em alguns personagens, como é o caso do Valentão-da-Timbaúba e o Tunda-Cumé. Este último, inclusive, é um personagem histórico que liderou o povo de Recife contra a ocupação dos olindenses (Mello, 2012). Já o primeiro é possivelmente mais um dos tantos bandidos que circulavam pelo sertão no século XIX. O próprio Lourenço, como vimos, deixa entrever essas antinomias com as quais o autor qualifica o sertanejo que, depois, serão muito empregadas por Euclides da Cunha. O sertanejo se distingue pela força, bravura e coragem, mas também pela brutalidade e ignorância.

A reiteração da representação do matuto do Norte como violento tem a sua explicação histórica. A região em que o autor vivia era notadamente marcada pela atuação de bandidos, alguns deles afamados e cantados em versos, como Cabeleira e Jesuíno Brilhante. Este tem sua trajetória romanceada no livro *Os Brilhantes* (1895), de Rodolfo Teófilo. Atuando, em especial, no interior dos estados de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Sergipe, eles representavam uma preocupação constante para as populações interioranas e para as autoridades locais. O fenômeno do banditismo nessas regiões, segundo a historiografia, dá-se em razão, tanto de convulsões sociais, quanto de catástrofes climáticas que causavam um desarranjo social, comprometendo a propriedade escrava e/ou os laços paternalistas, quando se tratava da dependência de homens livres pobres aos fazendeiros (Mello, 2011). Relativo às convulsões sociais, destacam-se as muitas revoltas que varreram o Norte desde antes da Independência. Em 1817, como já se disse, foi o primeiro de uma sequência de conflitos que envolveram as populações do Norte ao longo do século XIX e que mobilizavam uma “heterogênea plebe”, em defesa dos interesses de setores das elites locais

(Candido, 2018), ou mesmo, revelavam um caráter popular mais acentuado, sendo, nesse caso, a Revolta do Quebra-Quilos (1874-1876), a mais próxima do momento da publicação das obras de Távora. Em relação às catástrofes climáticas, é notadamente a seca um fenômeno que atinge a região, causando danos sociais irreparáveis. Távora testemunhou a seca 1877 a 1879, denominada Seca Grande, um dos eventos climáticos mais catastróficos do Brasil (Neves, 2000). A presença de bandidos se intensifica nesses períodos, como demonstram a atuação dos grupos de Cabeleira, na seca de 1777-1779, e de Jesuíno Brilhante, na de 1877 – 1879.

Diversos documentos dão conta da atuação desses bandidos e dessa ótica presente entre as elites, que estigmatiza as populações livres pobres como violentas, sobretudo o mestiço. No caso do Norte, ao longo do século XIX, o termo corrente para qualificar esse sertanejo era cabra. Por meio da análise de diversos documentos, Ana Sara IRFFI (2016) nos revela o quanto esse termo encerrava tanto sentidos raciais quanto comportamentais. Cabra era a denominação para o tipo racial resultante da mistura do branco, do índio e do negro, mas era também conotativo para indicar o indivíduo de conduta desviante, ligada em especial à violência. Os capangas de um proprietário de terras, por exemplo, eram denominados cabras, o que os distinguia dos demais, moradores, lavradores, trabalhadores, roceiros etc. Estes, entretanto, dado os seus laços de dependência com o senhor, eram potenciais cabras, pois poderia tornar-se um, caso fosse coagido a meter-se nas violentas disputas por terra e poder que envolviam as classes dominantes locais. Os grupos de bandidos que vagavam pelo sertão eram também denominados cabras. A designação era tão pejorativa que Lampião se embravecia quando alguém se dirigia ao seu bando, nomeando-os cabras, preferindo a expressão moços (Mello, 2011).

Todavia, se o meio sertanejo é de um modo geral violento e, em certos aspectos, dissoluto, Távora distingue, entre os matutos, aqueles que considera de boa índole e que deveriam ser tomados como exemplo de comportamento. São estes os personagens principais do enredo – com exceção de Lourenço – em torno dos quais se desenrolam todos os acontecimentos: as famílias de Francisco e Vitorino. Por suposto, a descrição de Francisco revela bem como deveriam ser os matutos na perspectiva de Távora.

Homem de trabalho e paciência. Forte de constituição física; ajudado, senão animado pela energia de seu espírito; afeito desde os mais verdes anos a

ganhar pela força de vontade que era o seu primeiro dote natural, a vida honesta, os dias suados mas tranquilos, as noites sem remorso, o sono solto e largo [...] luta quase incessantemente com a pobreza, e a vence agora para a ver novamente diante dos olhos daqui a pouco, por ventura mais forte, mas nunca invencível (Távora, 1878, p. 33).

Mais uma vez, observa-se aqui acentuadas as características raciais ao se referir aos sertanejos, como também a ênfase em sua força e virilidade. Francisco se destaca, contudo, por pelejar incansavelmente contra a pobreza, mantendo a tranquilidade e a resignação. Ele possivelmente representava o tipo ideal de trabalhador na perspectiva das classes proprietárias. A descrição veio logo em seguida à permissão, dada por João da Cunha, senhor de engenho de Bajury, de Francisco construir uma casa em suas terras. Muito agradecido, morando de favor, o matuto mantém-se fiel ao seu senhor durante todo o enredo, enfrentando situações que colocam em risco a sua vida, quando se dispôs a servir de mensageiro entre as tropas olindenses, que sofriam com o cerco dos mascates ao Recife, e os senhores de engenho de Goiana.

Francisco, o exemplo de homem trabalhador, obediente e conformado com a sua condição de pobre, segundo Távora, teve a felicidade de casar-se com Marcelina, “cabocla ainda nova das proximidades da Alhandra, trabalhadeira, poupona e ajuntadeira que com as escassas economias de suas indústrias ajudava o marido a achar a felicidade no seio da pobreza” (TÁVORA, 1878, p. 39). Esse casal “pobre, mas honrado e honesto” (p. 54), era, para o escritor, o ideal de família matuta. De acordo com suas palavras:

Causava a todos inveja e admiração a harmonia, a felicidade desses dois entes rudes, que dispensavam lições da gente civilizada para viverem com honra e conveniência e que da beira de um caminho deserto, do pé de uma mata, sem saberem ler nem escrever, davam edificativos exemplos de moral doméstica, amor ao trabalho, e fé no Criador (p. 55).

Para o escritor, não só os homens livres pobres deveriam ser mansos e leais aos seus senhores, os negros escravizados também. O exemplo é dado pela história de Germano, escravo de João da Cunha. Ele é persuadido por Moçambique e Pedro Lima a trair o seu senhor, jogando água no seu estoque de armas. Em troca, ele teria a liberdade. Germano responde: “a liberdade é boa, e eu a não enjeito”. Contudo, ele mostrava-se temeroso de que os outros escravos não o apoiassem e de, se o senhor descobrir, ninguém o livrasse “de ir ao carro ou a fornalha”. João Lima, então, retruca:

— Negros safados são todos vocês. Não prestam nem para tratar de libertar-se. Não sabem nem ao menos deixar a senzala, onde andam curtidos de fome e sono pela mata virgem. Negros de patente eram os dos Palmares. Aqueles sim. Foram quarenta os que primeiro meteram a cabeça no mato; daí a pouco já eram não sei quantos mil. Vocês são ao pé de duzentos e têm medo do chicote do feitor (p. 68).

Descoberta a traição por Lourenço, que viu toda a cena escondido atrás de uma moita, ele a contou tudo à Marcelina, que chamou Germano e o repreendeu.

— Podias tu prometer semelhante traição contra teu senhor, que te estima, e que, até já tem por vezes prometido forrar-te? És um escravo indigno de ter liberdade.

O negro não respondeu. Triste, cabisbaixo, imóvel não sabia o que dizer á cabocla.

Esta prosseguiu:

— Pois não seria muito mais bonito que, em vez de seres traidor e ingrato a seu sargento-mor, fosses o primeiro a defendê-lo na hora do ataque? Não terias tu muito mais segura a tua alforria, si, quando Pedro de Lima partisse contra seu sargento-mor, tu partisses contra Pedro de Lima, e com a foice, o facão o chuço ou o bacamarte impedisses que ele fizesse mal a teu senhor ou a tua senhora? (p. 276).

Como Marcelina é um exemplo de conduta, dar-se a entender que seus conselhos a Germano são os mais corretos e devem ser seguidos. O próprio narrador afirma que “Germano não é negro bronco” e, por isso, entendeu que Marcelina tinha razão. Em outra cena, Távora narra o ataque ao sobrado do sargento-mor pelos revoltosos, partidários dos mascates, considerados o pior que havia entre o povo. No entanto, mesmo em sua ausência na propriedade, o senhor mostrou-se seguro, pois seus “escravos estavam aí para defendê-lo” (p. 362).

Franklin Távora era um abolicionista, mas, pelo que nos deixa entender o romance, a libertação dos escravos deveria ser obra dos senhores, como era da opinião de parte significativa das elites brasileiras. A rebelião escrava, no romance representado pelo Quilombo de Palmares, deve ser condenada. O autor estava falando de seu tempo presente. Na obra, as cenas relativas ao regime escravista compõem aquela parte da narrativa que o próprio autor entende como ficcionais, ou seja, não apresenta documentos comprobatórios que confirmem o seu caráter histórico. Nessa conjectura, particularmente a segunda metade do século XIX, ocorreu um recrudescimento da violência dos escravos na tentativa de conquistar a liberdade, com alguns casos de assassinato dos senhores (Machado, 1987).

Enfim, o romancista demonstra defender uma abolição da escravidão dirigida pelos senhores e que transcorresse de forma pacífica. Para tanto, os escravos deveriam manter-se mansos e obedientes até que chegasse a sua almejada liberdade.

Franklin Távora se colocava em uma condição distante e superior aos pobres. Ele os enxerga como pessoas inferiores e carentes de muitas coisas. Tal qual um homem ilustrado do século XIX, liberal, anticlerical e positivista, acreditava que ao povo faltava sobretudo a instrução. Seria a educação, laica e baseada no conhecimento científico, que possibilitaria à população do sertão, “pobre de instrução, rica porém de misérias e maus exemplo” (p. 57), superar essa condição e alçá-la ao estágio de civilização. Em razão de achar-se em uma condição moral superior, além de econômica, o escritor sente comiseração pelos matutos.

Pobres matutos! Quantas vezes, ao ver-vos descalços, mal vestidos e mal passados, não senti apertar-se-me o coração com pena de vós?! Esta pena redobrava sempre que, passando pela frente dos vossos casebres, eu descobria aí por mobília um banco tosco, uma caixa grosseira, um pote de água suspenso entre os braços de uma forquilha enterrada no canto da salinha, e por leito de dormida para vós e vossos filhinhos uma esteira ou um girau de varas! (Távora, 1878, p. 37).

Com efeito, Távora acreditava na redenção do pobre. Este, ainda que não possuísse instrução, poderia compensá-la com uma conduta moral ilibada, uma vida dedicada ao trabalho e a subserviência aos seus senhores. O autor demonstra isso por meio do desenvolvimento da trama, cujo fio principal é a possibilidade ou não de Lourenço seguir o caminho do bem. Nesse sentido, o escritor entende que existe um bem natural e um mal natural. Não há aqui determinação de raça, como observa-se nas formulações de Silvio Romero. Francisco e Marcelina, embora sejam mestiços, revelam que o “bom natural traz em si mesmo, como por instinto, a ciência da vida, e que o trabalho, ainda o mais humilde, é o primeiro meio de suprir as faltas da fortuna e vencer os defeitos da condição” (p. 56). Lourenço, por sua vez, filho do padre Antônio, que o abandonou, desde menino era uma

oncinha, que já então tinha mostrado para quanto havia de dar, quebrando as pernas dos cachorros a pedradas, furando com o espeto quente os porcos de casa a ver se lhes derretia o toucinho segundo ele mesmo dizia, e pondo carvões abrasados na rede onde dormia um irmão menor que veio a morrer, desta e de outras *malindades* (p. 26).

Em diversas circunstâncias, a educação moral, dada, sobretudo, pelo exemplo, é colocada à prova. Em algumas delas vem à tona o instinto maligno de Lourenço, como no caso em que ele empurrou o moleque negro, Moçambique, em um buraco com brasa. A razão

disso, segundo o autor, era “o mal natural, ainda não vencido de todo pelos edificativos exemplos e ensinamentos da família o que tinha levado o rapaz a praticar tão feio ato” (p. 105).

Ao final, Lourenço é redimido. Com esse desfecho, Távora reitera a sua concepção, exposta nas *Cartas a Cincinato* e em *O Cabeleira*, do papel primordialmente moralizante e edificante da História e da Literatura. Conforme salientam Ribeiro (2008) e Martins (2008), Franklin Távora, apesar de sua adesão às teorias deterministas e da defesa de uma nova tendência estética, ainda se ancorava nas concepções clássicas da literatura, advindas dos manuais de estética que circulavam desde o século XVIII. Para Ribeiro, o choque entre essas duas tendências compromete a verossimilhança da narrativa e tornam tanto o perfil dos personagens como o enredo inconsistentes.

### *Considerações Finais*

É perceptível que Távora apresenta uma visão da cultura popular que nos parece contraditória. Por um lado, ele vê beleza nas manifestações populares. Por outro, o povo apresenta hábitos condenáveis. Nesse sentido, Michel de Certeau aponta alguns caminhos para o entendimento da emergência da ideia de popular entre os letrados ou da sua centralidade para o pensamento nacional. Tal operação só é possível, segundo ele, “pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores” (Certeau, 1997, p. 56), pois é só no âmbito da representação letrada que é concebível uma fissura tão acentuada em um determinado modo de vida; só possível por meio de uma certa distância. Ele anota: “o prazer sentido no halo “popular” que envolve essas melodias “ingênuas” funda justamente uma concepção elitista da cultura. A emoção nasce da própria distância que separa o ouvinte do suposto compositor” (p. 59).

Desse modo, faz-se necessário uma ressalva: o Brasil tem uma realidade diversa da França, a qual o autor francês está se referindo. Esse distanciamento entre a cultura erudita e a cultura popular não era tão acentuada no Brasil, uma vez que os índices de letramento eram ínfimos. Nos sertões, então, é de se pressupor que os cantos, as danças e poesia etc., eram em boa parte compartilhadas por amplos setores das comunidades interioranas. Havia um alto índice de circularidade cultural. Com efeito, como vimos, os denominados poetas do Norte, escritores que tinham as suas obras publicadas na Corte, distinguiam-se pelo conteúdo popular de sua poesia. Daí a necessidade de Silvio Romero de identificar a poesia popular, não

por suas características, mas pela sua proveniência. Franklin Távora, portanto, estava impondo um distanciamento cultural como meio de distinção letrada, dentro de um contexto de marcado bacharelismo das elites brasileiras. Como bem observou Sergio Miceli (2001), o verniz do letramento constituía a carta de recomendação para uma almejada colocação das elites agrárias decadentes no aparelho burocrático, o que garantia uma sobrevida. Por suposto, a Primeira República sustentou-se no coronelismo.

Ainda de acordo com Michel de Certeau:

De onde esse retorno à uma pureza original dos campos, símbolo das virtudes preservadas desde os tempos mais antigos. Mas esse selvagem do interior que é o camponês francês – a espessura da história substitui aqui a distância geográfica – apresenta a vantagem de ser ao mesmo tempo *civilizado* pelos costumes cristãos: a proximidade da natureza ligada a séculos de moral cristã produz esses “sujeitos fiéis, dóceis e laboriosos” (Certeau, 1997, p. 59).

Assim como foi demonstrado, era esse o ideal de maturo para Távora: fiel, dócil e laborioso. A narrativa busca exorcizar a violência. No caso de *O Cabeleira*, o autor converte a violência do crime em violência heroica e patriótica, atribuindo sentidos pouco convincentes às ações deste personagem histórico. Entretanto, se na análise de Michel de Certeau, os intelectuais franceses contrapõem a calma e estabilidade do campo à violência revolucionária das classes perigosas citadinas, a violência, no caso de Távora, tem seu *locus* no sertão. Por isso, a necessidade de separar os sertanejos de boa e de má conduta.

Quanto à ideia de Michel de Certeau de que os intelectuais idealizavam a cultura popular por esta encontrar-se em extinção – ou melhor, admiravam a beleza do morto –, acreditamos que não podemos aplicá-la ao contexto brasileiro no qual Távora estava escrevendo. O fato de o romancista, no prefácio de *O Cabeleira*, anotar que parte dos costumes do sertão desapareceriam com o avanço da civilização, deve ser compreendido mais como um apelo em prol do fim da violência e da ignorância, o que ele acreditava vigorar nesses rincões, do que como uma sentença do fim das danças, cantigas, poesias e outras manifestações, do que convencionou-se denominar tradições populares. Como sabemos, ainda que modificadas e incorporadas à cultura de massa, essas culturas populares mostraram-se e mostram-se resistentes ao processo civilizatório. Com efeito, é muito elucidativa, no sentido de entender a postura dos intelectuais no século XIX, a diferença entre

os conceitos de povo e popular empregada por Geneviève Bollème (1988). De acordo com a autora:

popular parece ser um modo indireto de falar do povo, sem nomeá-lo, de referir-se a ele neutralizando uma relação a que a história conferiu o caráter de oposição e enfrentamento, porque povo é aqui sinônimo de sublevações, violência, terror e medo. Entretanto, embora a palavra “popular” atenuie uma dimensão política ela não a suprime. É mais justo dizer que, se a transforma, ela a amplia e mesmo desdobra, pois basta atentar para a frequência do emprego, tanto nos jornais, nas críticas diversas, como nas ciências humanas (p. 14).

Franklin Távora estava operando com esses dois conceitos. Relativo ao popular, percebe-se certa idealidade na representação do sertanejo como portador de costumes típicos, recortando determinadas expressões culturais de modo a servir ao seu programa de definição do nacional, por meio do regional. Quanto ao povo, o autor se deparava com um dilema. Era ele a peça central de seu republicanismo. Contudo, estava bem longe do cidadão da República que defendia. Por essa razão, a necessidade de instruí-lo, como também, educá-lo moralmente. Entretanto, mesmo que Távora enxergue o sertanejo como rude, violento e ignorante, ele ainda não imputava tais características ao determinismo de raça, como se constata em Sílvio Romero. O meio, tanto natural como moral, tinha um peso maior na definição do caráter do sertanejo. Por isso, para Távora, o processo civilizatório redimiria o país de sua condição de atraso frente aos países europeus.

Conforme afirmamos, Franklin Távora foi um desses intelectuais que pretendiam definir o povo brasileiro, comum à literatura do século XIX. A análise de sua obra possibilita compreender não apenas a visão de um intelectual em particular, mas uma representação compartilhada pelo meio letrado em relação ao povo. A maior parcela daquilo que estava presente na narrativa do romancista, encontra-se em outros intelectuais, suportes e gêneros discursivos: jornais, revistas, livros de história, de antropologia, de direito etc. Dessa forma, ao ler os romances de Távora compreenderemos um capítulo de nossa história intelectual ou, ainda, de nosso pensamento social, isto é, de como uma geração de letrados compreendeu e se posicionou em relação ao povo brasileiro.

Além disso, Távora inaugurou um programa que ainda possui um grande significado para o Nordeste. Ele propôs que a caracterização do povo brasileiro deveria se basear nas tradições populares, ou melhor, nas suas manifestações culturais mais ancestrais, defendendo

que estas eram mais abundantes naquela região, pois foi colonizada antes das outras e ali se gestou os principais elementos constitutivos de uma civilização original. O programa tem persistente longevidade, tendo atravessado todo o século XX e perdurado até os dias atuais, englobando várias expressões artísticas, como bem demonstrou Albuquerque Jr. (1999).

Certamente, o nosso pensamento social passou por significativas mudanças e com elas os significados relativos a povo e popular. Todavia, há de considerar-se, se ainda não persistiria aquela ambiguidade que idealiza o popular, cada vez mais folclorizado, condenando o povo, considerando-o rude e ignorante.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1988.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. A plebe Heterogênea de Independência: armas e rebeldias no Ceará. *Almanack*, Guarulhos, n. 20, p. 194-215, dez. 2018.

CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. In: *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 233-268.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares (1859-1865)*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 2010.

GÜNTHER, Augustin. *Literatura de viagem na época de D. João VI*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IRFFI, Ana Sara Cortez. O CIDADÃO NÃO ENCONTRA GARANTIA SENÃO NA PRÓPRIA FORÇA – Recrutamento, milícias privadas, quadrilhas de “cabras” e a propriedade privada (Cariri Cearense, século XIX). *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*. v. 34, n. 2, 2016.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Maria Helena. *O Plano e o Pânico: os movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: EDUSP/UFRJ, 1994.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. São Paulo: IEL/UNICAMP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

MARTINS, Eduardo Vieira. Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato. In. *Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, USP, 13 a 17 de julho de 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras: Silvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: FUNAR, UFRJ, 1994.

MELLO, Evaldo Cabral de. *A Fronda dos Mazombos: nobres contra mascates*. São Paulo, Editora 34, 2012.

MELLO, F. P. de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2011.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia de Letras, 2001

NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a História: saques e outras ações de massa no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 2000.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte: um lugar para a nacionalidade*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um Norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TÁVORA, Franklin. *Os índios do Jaguaribe*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1870.

TÁVORA, Franklin. *O Matuto: crônica pernambucana*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1902. Rio de Janeiro, 1878.

TÁVORA, Franklin. *Lourenço: crônica pernambucana*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1881.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: UNICAMP, 2011.

TREVOR-ROPER, Hugo. A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 18, janeiro-junho, 2018, p. 15-37.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.