



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

A FAÇA DO PASMADO E A DAGA DE MOREIRA
REPRESENTAÇÕES ARTEFATUAIS NA LITERATURA OITOCENTISTA

JOSÉ LUCIANO DA COSTA JÚNIOR

Foz do Iguaçu
2022



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

A FACA DO PASMADO E A DAGA DE MOREIRA
REPRESENTAÇÕES ARTEFATUAIS NA LITERATURA OITOCENTISTA

JOSÉ LUCIANO DA COSTA JÚNIOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi

Foz do Iguaçu
2022

JOSÉ LUCIANO DA COSTA JÚNIOR

A FACA DO PASMADO E A DAGA DE MOREIRA
REPRESENTAÇÕES ARTEFATUAIS NA LITERATURA OITOCENTISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Andrea Ciacchi
UNILA

Alfredo Adolfo Cordiviola
UFPE

Lúcio Menezes Ferreira
UFPEL

Rosangela de Jesus Silva
UNILA

Foz do Iguaçu, 01 de dezembro de 2022.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

C837

Costa Júnior, José Luciano da.

A faca do Pasmado e a daga de Moreira: representações artefatuais na literatura oitocentista / José Luciano da Costa Júnior. - Foz do Iguaçu-PR, 2023.
160 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2023.
Orientador: Andrea Ciacchi.

1. Távora, Baltasar Franklin, 1888. 2. Gutiérrez, Eduardo. 3. Romance folhetim. 4. Cultura material. 5. Cultura popular. I. Ciacchi, Andrea. II. Título.

CDU 82.091

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao presidente Lula pelo meu ingresso na UNILA ter sido possível. Ao meu professor orientador Andrea Ciacchi pela condução agradável da orientação, pelo carinho e as muitas conversas fortuitas. Aos professores e professoras que fizeram parte das bancas e cujas orientações serão de grande importância para minha formação. Ao corpo técnico e docente do Programa de Literatura Comparada da UNILA. Aos colegas de curso e de espaço universitário. A minha companheira Gabriele Do Rosário Landim pelo constante apoio e ajuda com as tabelas. A minha mãe Maria da Conceição Teixeira. Aos demais parentes, amigas e amigos. E aos que vieram antes.

*Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um
passarinho. Vi que tudo o que o homem fabrica vira
sucata. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra.
Até nave espacial vira sucata. Agora penso uma garça
branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial.
Peço desculpas por cometer essa verdade.*

Manoel de Barros, Sobre Sucatas

RESUMO

Neste trabalho realiza-se a comparação dos folhetins *Juan Moreira* (1879), do rio-platense Eduardo Gutierrez (1851-1889) e *O Cabeleira* (1876), do cearense Franklin Távora (1842-1888), tendo como ponto de partida os artefatos textualmente representados nas duas obras. A estrutura do texto se divide em três ensaios que acenam para diferentes momentos da pesquisa. No primeiro deles, intitulado *Da “arte da alma” à “arte das coisas”*, busco demonstrar a partir de um breve panorama histórico como, do ponto de vista dos *procedimentos de escrita literária* – para os quais me valho como referencia do texto *Narrar ou Descrever?* De Georg Lukács – os objetos e as coisas nem sempre fizeram parte do gosto ou das necessidades de uma obra literária, sendo, a princípio, um aspecto secundário ou inexistente. Já no segundo, intitulado *Redes textuais e apontamentos históricos desde a América del Sur* – me embrenho nas obras de escritores oitocentistas da Argentina e do Brasil na intenção de identificar quais noções e valores circundam o universo semântico dos artefatos ficcionais nesse período. Verso assim, sobre a gauchesca de Bartolomé Hidalgo (1788 – 1822) e as ideias de *Civilización y Barbarie* disseminadas por Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888); sobre a escrita “etnográfica” dos poemas de Gonçalves Dias (1823 – 1864) e a perspectiva “arqueológica” de Manuel Araújo Porto-Alegre (1806 – 1879), além de uma gama de ensaios, artigos e de outras fontes textuais de origens diversas. Não somente, culmina ainda nas biografias de Eduardo Gutiérrez e Franklin Távora evidenciando os métodos e preferências que subsidiam seus estilos literários. Por fim, no ensaio *A faca do Pasmado e a daga de Moreira*, faço um breve relato autobiográfico da pesquisa na tentativa de conduzir o texto a algumas reflexões acerca dos desdobramentos históricos e culturais dos folhetins *Juan Moreira* e *O Cabeleira*. Nesse sentido, as adaptações da novela argentina para o mimodrama, o teatro e o cinema; bem como as versões da novela brasileira migradas para a televisão e o universo *HQ* e os acervos dos *Museus do Cangaço de Serra Talhada-PE* e *Piranhas-AL*, são tomados como ponto de partida para explorar as permanências e rupturas do passado com a história recente. Assim, num jogo de idas e voltas entre as literaturas analisadas e as produções subsequentes, saliento o modo distinto como ambas ficções foram apropriadas pelas “narrativas oficiais”.

Palavras-chave: cultura material, cultura popular, romance folhetim, Franklin Távora, Eduardo Gutiérrez.

ABSTRACT/ RESUMEN

Este trabajo compara las novelas *Juan Moreira* (1879), del rio-platense Eduardo Gutiérrez (1851-1889), y *O Cabeleira* (1876), del cearense Franklin Távora (1842-1888), tomando como punto de partida los artefactos representados textualmente. La estructura del texto se divide en tres ensayos que señalan diferentes momentos de la investigación. En el primero de ellos, titulado *Del "arte del alma" al "arte de las cosas"*, pretendo demostrar a partir de un breve recorrido histórico cómo, desde el punto de vista de los procedimientos de escritura literaria – de los que tomo como referencia el texto *¿Narrar o describir?* De Georg Lukács – los objetos y las cosas no siempre han formado parte del gusto o de las necesidades de una obra literaria, siendo, al principio, un aspecto secundario o inexistente. Ya en el segundo, titulado *Redes textuales y apuntes históricos desde América del Sur*, me profundizo en las obras de autores de la Argentina y de lo Brasil del siglo XIX para identificar qué nociones y valores rodean el universo semántico de los artefactos de ficción que surgen en este período. Verso así, sobre la gauchesca de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y las ideas de Civilización y Barbarie difundidas por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888); sobre la escritura "etnográfica" de los poemas de Gonçalves Dias (1823-1864) y la perspectiva "arqueológica" de Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879), además de una gama de ensayos, artículos y otras fuentes textuales de diversas orígenes. No solo, culmina aún en las biografías de Eduardo Gutiérrez y Franklin Távora destacando los métodos y preferencias que sustentan a sus estilos literarios. Por último, en el ensayo *La faca del Pasmado y la daga de Moreira*, hago un breve relato autobiográfico de la investigación, en el que pretendo realizar algunas reflexiones sobre la evolución histórica y cultural de los folletines *Juan Moreira* y *O Cabeleira*. Consecuentemente, las adaptaciones de la novela argentina para el mimodrama, el teatro y el cine; así como las versiones de la novela brasileña migradas a la televisión y al universo del cómic y las colecciones de los *Museos del Cangaço de Serra Talhada-PE* y *Piranhas-AL*, son tomadas como punto de partida para explorar las permanencias y rupturas del pasado con la historia reciente. Así, en un juego de idas y vueltas entre los textos analizados y las producciones posteriores, destaco la forma distinta cómo ambas ficciones fueron apropiadas por las "narrativas oficiales".

Key words: cultura material, cultura popular, romance folletín, Franklin Távora, Eduardo Gutiérrez

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vista de Buenos Aires. (1832). Richard Adams.....	51
Figura 2 – Gaucho em traje de pueblo (18??). Carlos Morel	53
Figura 3 – Retrato de Juan Moreira feito a partir de uma fotografia do seu filho	61
Figura 4 – <i>The Amazonian statue</i>	73
Figura 5 – Estátua amazônica – Museu Jacques Chirac	76
Figura 6 – Cranio e adagas de Juan Moreira ao lado do retrato de Eva Perón	86
Figura 7 – Drama Juan Moreira no circo <i>El Pabellón Argentino</i> (1886)	95
Figura 8 – Cena teatral do espetáculo Juan Moreira	97
Figura 9 – Daga de Moreira em película de Leonardo Fávio (1973).....	98
Figura 10 – Quadrinho Juan Moreira, pelo historietista José Massaroli.....	98
Figura 11 – Cenas do filme O Cabeleira (1963), de Amilton Amaral.	100
Figura 12 – Lampião e seu bando	100
Figura 13 – Folha de rosto do quadrinho O Cabeleira (2008).....	101
Figura 14 – Vista direita do Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE	102
Figura 15 – Vista lateral do Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE	103
Figura 16 – Armas do cangaço	105
Figura 17 – Armas do cangaço	105
Figura 18 – Fojo.....	106
Figura 19 – Fechadura, chaves antigas, acordeon e talheres em prata	106
Figura 20 – Potes, botijas, panelas cerâmicas e uma pequena ancoretta	106
Figura 21 – Gibão, calça, perneira, bornais, bainhas e chapéus de couro	107
Figura 22 – Salão interno do Museu do cangaço de Serra Talhada-PE.....	107
Figura 23 – Rua em frente ao Museu do Cangaço de Piranhas-AL.....	108
Figura 24 – Painéis em exposição no Museu do Cangaço de Piranhas-AL.....	109
Figura 25 – Objetos que pertenceram a Lampião	110
Figura 26 – Conjunto de selas, bornais, arreios, perneiras gibão e chapéu	126
Figura 27 – Cangalha com caçuás em cestaria	111
Figura 28 – Cabaça, pilão de madeira, pote cerâmico e “latas para carregar água	111
Figura 29 – Sala interna do Museu do cangaço de Piranhas-AL	112
Figura 30 – Faca do Pasmado	121
Figura 31 – Escravizados em fazenda do vale do Paraíba (1882). Marc Ferrez	124
Figura 32 – Família do cacique Coliqueo (1865)	128
Figura 33 – Caciques utilizando uniformes militares argentinos	131

Figura 34 – Esboço de contexto funerário em sítio arqueológico de Chimpay.....	132
Figura 35 – Preparación de la racine de mandioca (1835). Rugendas.....	133
Figura 36 – Mulher africana trabalhando em lavoura.....	135
Figura 37 – Galeota Imperial.....	146
Figura 38 – Danse de Nègres Musiciens jouant les instruments de leur pays.....	144
Figura 39 – Galeota Imperial.....	146

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Preparar alimentos, serviços de mesa, armazenar e transportar	134
Tabela 2 – Alimentos e bebidas.	135
Tabela 3 – Lavoura e beneficiamento.....	136
Tabela 4 – Apetrechos.....	136
Tabela 5 – Armas de arremesso.....	137
Tabela 6 – Instrumentos de castigo.....	137
Tabela 7 – Armas de fogo.	138
Tabela 8 – Armas brancas.....	139
Tabela 9 – Jogos e lazer	140
Tabela 10 – Instrumentos musicais	140
Tabela 11 – Rouparia, mobiliário, peças e instrumentos	142
Tabela 12 – Escritório.....	143
Tabela 13 – Equipamentos de transporte.....	144
Tabela 14 – Vestuário masculino e acessórios.....	145
Tabela 15 – Outros acessórios.....	145
Tabela 16 – Vestuário feminino e acessórios	146
Tabela 17 – Sítios históricos e monumentos	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DA “ARTE DA ALMA” À “ARTE DAS COISAS”: SOBRE A AUSÊNCIA E A PRESENÇA DOS OBJETOS NA LITERATURA (ENSAIO I)	22
2 REDES TEXTUAIS E APONTAMENTOS HISTÓRICOS DESDE A AMÉRICA DEL SUR: NOTAS SOBRE AS REPRESENTAÇÕES ARTEFATUAIS NAS LITERATURAS OITOCENTISTAS DA ARGENTINA E DO BRASIL (ENSAIO II)	41
3 A FACA DO PASMADO E A DAGA DE MOREIRA: REPRESENTAÇÕES ARTEFATUAIS NOS ESCRITOS DE FRANKLIN TÁVORA E EDUARDO GUTIERREZ (ENSAIO III)	84
4 REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Deixem-me, também, fazer uma confissão, não exclusivamente minha, pois a identifiquei também nas confidências de estudiosos bem mais intrépidos e especialistas na matéria: não há estudo mais árido do que este tipo de pesquisa; o cérebro cansa e experimenta uma sensação de vazio. Esta aridez, esta sensação de vazio provém do fato de serem elas pesquisas de mera erudição; que, por si sós, não levam a explicar uma obra literária e não fazem penetrar no vivo da criação artística.

Benedetto Croce. *In: A “Literatura Comparada”*.

Muito tempo se passou e a confissão de Benedetto Croce continua flagrante no campo dos estudos literários. Pelo menos, e se bem compreendo, ela diz respeito a uma certa sensação que temos quando mergulhamos à fundo nos *pormenores das coisas* – digamos assim – e por algum motivo, e de alguma forma, nos distanciamos de um *presente*, vivo e apetitoso. Algo como quando lemos uma notícia de jornal pesarosa no momento em que deveríamos apreciar a manhã. Quando sentimos o nosso tempo roubado pelo abstrato das ideias que, logo após serem apreciadas e experimentadas como “totalidades do mundo”; tornam-se, de imediato, aparentemente desconexas da realidade, como se tudo fosse uma ficção dos livros, ou como se os mapas, por hora, tivessem sido mais importantes que os lugares que representa. Daí a “sensação de vazio” que o filósofo italiano menciona. E que talvez sintamos todos.

Falando desse texto, a opção por abordar dois folhetins publicados na prensa do século XIX (em um momento em que as *mídias e conteúdos digitais* parecem atrair cada vez mais a atenção das novas gerações) provocou-me um questionamento: como dar sentido ao estudo de obras tão recuadas no tempo?

E nem era que as obras escolhidas fossem desconhecidas ou impopulares de um todo, ou que fossem apenas um tema estrito de “especialistas”; não, elas até permanecem *presentes* em determinados circuitos culturais e continuam a produzir um sentimento de “pertencimento” histórico e geográfico – coisa que, por certo, demonstra que a leitura de ambas ainda desperta algum encanto entre os leitores e leitoras atuais. Na verdade, o problema maior era tornar essa dissertação “menos erudita”, e trazê-la para um diálogo com as “coisas e ideias do presente” – ainda que tais coisas e ideias fossem narradas como “coisas e ideias do passado”. Assim, a conclusão que cheguei (através de outros textos e vozes) era de que investigar a literatura oitocentista faria sentido somente se tal estudo me proporcionasse identificar as *permanências e rupturas* entre o passado e o presente. E que

además, comparar dois textos isoladamente, deixaria de lado uma série de outras manifestações artísticas, históricas e culturais recentes, que tanto dialogam como também enriquecem a discussão literária. Aliás, algumas das ideias discutidas no presente trabalho, e que também remetem a uma superação das fronteiras formais do texto – como espero estar sugerindo – são o resultado de um conjunto mais ou menos definido de inquietações acadêmicas que me surgiram fora do âmbito da Literatura Comparada, razão pela qual valeria a pena iniciar essa dissertação com uma breve incursão autobiográfica.

Em 2016, quando ainda fazia a graduação em arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe, fui aluno voluntário de um projeto de iniciação científica intitulado *Persigas e brigadas: nas trilhas do cangaço*. Foi lá que tive o meu primeiro contato com os estudos literários, ainda que, naquele momento, fossem os aspectos “materiais” que mais me interessavam. Coordenado pelos professores Leandro D. Duran e Paulo B. de Camargo, o referido projeto tinha como objetivo central mapear as rotas de distribuição das armas do cangaço, utilizando-se, para isso, das múltiplas possibilidades teóricas e metodológicas da Arqueologia histórica¹. Notadamente pela adesão deste ramo às fontes documentais iconográficas e literárias, entendidas como valiosos subsídios ao estudo dos remanescentes arqueológicos, envolvia, por conseguinte, um grupo com integrantes dispostos a se relacionarem com diferentes objetos de pesquisa: haviam aquelas que trabalhavam com o acervo bélico do *Museu da Polícia Militar* de São Cristóvão-SE; as que partiam da análise de fontes documentais como jornais e periódicos; os que se debruçavam sobre as imagens e fotografias; e aquelas que aderiam a uma perspectiva de gênero. Eu fazia parte da primeira leva, e comecei no museu com um conjunto de fuzis *Mauser model 1893* que haviam sido adquiridos pelo governo brasileiro em princípios do século XX (por ocasião do enfrentamento ao cangaço). Era aquele um trabalho minucioso. Inspecionávamos todas as partes dos fuzis, observando as marcas de uso e qualquer outro elemento que chamasse atenção; avaliávamos as condições do armamento; fazíamos a descrição, fotografia e a catalogação.

Foi durante uma daquelas tardes “em gabinete” que tive conhecimento através de uma conversa com um colega de que o rifle *Winchester 1873*, popularmente alcunhado por cangaceiros e “sertanejos” de “papo amarelo”², devia o apelido a uma pequena placa de

¹ Não há um consenso exato em relação ao que seria, na prática, uma arqueologia histórica. Alguns pesquisadores se remetem ao campo como o “estudo dos povos letrados”, enquanto outros, apontam para o “estudo das sociedades modernas” ou do “período de contato”.

² Nome dado a uma espécie de cobra “comumente” encontrada no semiárido nordestino, também conhecida como jaracuçu.

marfim localizada na sua porção central e inferior (ou em frente ao gatilho), a qual aludia ao “papo amarelo” (o ventre) de uma espécie de cobra “comumente” encontrada no sertão.

Surgia ali, para mim, uma questão quase “puramente teórica” que me despertaria a curiosidade: *a relação entre as coisas e o modo como as chamamos*. E ainda que em certos momentos essa questão já parecesse “surrada”, confesso que o impasse se repetiu em minha mente várias vezes, me levando aos primeiros gestos de interesse pelo assunto. Concomitantemente, nessa “época” – há pouco mais de seis anos – comecei também a me interessar pelo lado “literário da arqueologia” (ou pelo lado “arqueológico da literatura”?) inculcado em conseguir ultrapassar as “fronteiras” entre o material (percebido nos artefatos) e o ficcional (concebido nos procedimentos de *composição literária*). Afinal, aquilo que alguns estudiosos chamam “cultura material”, “não é uma cultura à parte”³; nem a separação artificial entre matéria e ideia, mas um “agente”, dotado de significados construídos sóciohistoricamente⁴. Mas a minha dificuldade em organizar o pensamento e as dúvidas ainda pouco consistentes me aflingiu por um tempo. E para piorar, no Brasil, não existem (ou existiam) muitos textos específicos sobre “literatura e arqueologia”; ao passo que no exterior, esse assunto quase sempre dizia respeito à temas da antiguidade ou do medievo ocidental – os quais, confesso, nunca tive um real envolvimento. A solução, quiçá, fosse encontrar algum caminho mais próximo ao lugar onde estava, e um tema que, assim como eu, fosse também “nordestino”, parecia bom.

Dentro disso, a opção pelo estudo do cangaceirismo, visto através de fontes como a literatura de cordel e, mais tarde, do romance folhetim, foram os pontos de partida fundamentais para o meu engajamento real com o tema. E eis aqui o melhor de se contar o começo dos percursos ou o memorando das pesquisas; algo por certo comum em tantas outras dissertações e que é para a mim o retorno a uma – quem sabe eu poderia dizer... – ingenuidade, um estado de envolvimento inaugural entre o pesquisador e um determinado tema. Em suma, fui me enveredando: que outras formas de nomear as coisas (para além do rifle “papo amarelo”) eu alcançaria através do cordel? Ainda me falta(vam) leituras para uma compreensão mais densa do problema.

. E tanto foi, que a primeira constatação relativa a potencialidade do cordel enquanto fonte de pesquisa arqueológica veio de forma negativa. Pois, a literatura oral, por mais indissociável que fosse da “voz sertaneja”, demonstrava-se, na maioria dos casos, pouco interessada na “cultura material”. E de algum modo, sua condição formal e social parece distanciar os poetas e cantadores de qualquer necessidade de *descrição* do ambiente.

³ GUARINELLO, 2011, p. 110.

⁴ LIMA et CARVALHO, 2020, p. 185-188.

Afinal, porque *descrever*? Nos poemas populares, em geral, o que se constata é a *narração* de fatos e personagens apresentados de um ponto de vista quase sempre “inusitado”. Razão, aliás, já observada na declaração de outros autores⁵.

Assim, “aos trancos e barrancos”, percebi a necessidade de mudança do meu objeto de estudo, que transicionaria da literatura de cordel para a novela histórica ou romance folhetim – estes, aparentemente mais propícios a representação e a investigação das relações entre as ideias e as coisas. Lentamente, o meu interesse foi se deslocando para as relações teóricas entre arqueologia e literatura, na tentativa de delimitar um pouco melhor os meus anseios de pesquisa. Em quais situações os arqueólogos se aproximaram efetivamente dos testemunhos literários? Os exemplos, por aqui, não eram muitos; e o mesmo parecia acontecer quando a busca se dava na sua relação inversa: quando foi que os literatos se aproximaram da “cultura material”? E para além disso, o que um e outro pretendiam com essas aproximações?

Não é novidade que a literatura, enquanto produto de valor artístico e cultural, costuma ser consumido por pessoas dos mais distintos setores de uma sociedade, sendo muitas vezes parte intrínseca da formação individual de muitos profissionais acadêmicos – inclusive daqueles que não pertencem aos cursos de letras. Falando daqueles que, mais especificamente, atuam no campo da arqueologia, um exemplo conhecido de relação mais casual entre sítio arqueológico e obra literária nos é oferecido por Eduardo Zanettini⁶, após a realização de suas escavações na histórica região de Canudos.

Durante uma entrevista concedida no início dos anos 2000, Zanettini assinala a relevância histórica e, nesse caso, arqueológica da sua leitura de *Os sertões*:

Um primeiro impacto se deu ante a releitura *in loco* de *Os sertões*, obra máxima de Euclides. O correspondente militar passara alguns dias em Canudos e colhera elementos no calor dos combates que o impulsionaram a construir uma obra marcante e de grande impacto. Sabemos que sem Euclides da Cunha, Canudos poderia ter caído no completo esquecimento como outros tantos movimentos sociais similares e contemporâneos à epopéia conselheirista. [...] Ocorre que *Os sertões*, ao mesmo tempo em que revelava Canudos para os brasileiros do litoral, acabava por lançar um imenso manto sobre inúmeros aspectos desse episódio e da história da comunidade que fincou o pé na fazenda Canudos, às margens do Vaza Barris⁷.

⁵ "Nos poemas populares, a paisagem é quase ausente. Quando aparece é através de uma planta, mas uma planta que é típica da região. O mais que a gente encontra é: 'era uma tarde de outono, a lua...' mas isto já é apanhado dos livros". PROENÇA, Manoel Cavalcanti (1969) apud AYALA, M. I. N. **Riqueza de pobre**. Literatura E Sociedade, 2(2). 1997, p. 162.

⁶ Entrevista concedida pelo arqueólogo e publicada em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/arqueologia/arq19.shtml>. Acesso em: 16/05/2021.

⁷ (Ibid).

No trecho acima, é possível perceber que Zanettini aponta para força do imaginário de *Os Sertões*, mencionando o “imenso manto sobre aspectos desse episódio e da história da comunidade” deixado pela reportagem. Não somente, reforça a impressão majoritariamente belicosa do relato de Euclides da Cunha, atentando para a existência de outras faces da história de Canudos – como por exemplo, as próprias evidências arqueológicas. Há aqui, ainda que não explicitamente, uma percepção relativa a “insuficiência” da fonte literária (e até mesmo da história) como forma de “apreensão do passado” – algo de praxe na arqueologia.

Já Tania de Andrade Lima⁸, visando a “reconstrução histórica” da vida doméstica na capital do Império, utiliza em suas publicações – talvez de modo pioneiro na arqueologia histórica brasileira – trechos de romances e manuais de etiqueta do século XIX. Os trabalhos dessa autora corroboram com a tese de uma emergência dos hábitos burgueses nas classes médias do Rio de Janeiro, demonstrando, tanto através de evidências materiais (em geral louças e porcelanas) quanto de registros literários e documentais (como romances, jornais e manuais de etiqueta) a incorporação de novas práticas de consumo no cotidiano brasileiro. Há nesse exemplo, uma relação de *complementaridade* entre as diferentes fontes – e que podemos considerar, quiçá, mais equilibrado que o último exemplo.

Já em outros casos, a própria literatura (ou o suporte onde essa se insere) é compreendida enquanto registro arqueológico. Esse traço, no entanto, é mais comum no “velho mundo”, onde arqueologia e história (por extensão, a literatura) costumam não ser tão separadas quanto vemos do contexto latino-americano (que inevitavelmente esbarra no corte traumático da conquista colonial). Mesmo assim, vale a pena dizer que nesse tipo de investigação podem ser examinadas tabuletas, papiros, manuscritos entre outros tipos de suporte com a finalidade de reconhecer neles traços particulares do seu momento de feitura, como por exemplo, se determinados manuscritos são versões originais ou copiadas⁹. Por outro lado, quando analisadas em seus aspectos propriamente textuais, os discursos literários podem trazer informações relevantes e complementares à investigação arqueológica, ressaltando costumes e ideologias de uma dada época. O historiador

⁸ LIMA, 1997. Ver também: LIMA, Tania de Andrade; et al. **A tralha doméstica em meados do século XIX: reflexos da emergência da pequena burguesia do Rio de Janeiro**. Dédalo, S. Paulo, pub. avulsa, 7:205-230, 1989.

⁹ Poderia dar como exemplo o manuscrito de Beowulf, registro medieval uno e jamais citado em outra fonte da mesma época. Ele poderia ser analisado tanto pelo seu conteúdo épico e poético como pela sua materialidade. Alguns estudos apresentam a hipótese de que ele teria sido compilado em um monastério medieval por duas pessoas diferentes, sendo o manuscrito possivelmente uma cópia. Ver: SOUZA DE MEDEIROS, Elton, O. **O rei, o guerreiro, e o herói: Beowulf e sua representação no mundo germânico**. Dissertação de mestrado em História. 2006. P.11-16. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_a7e0c50af03f9150c636809ae11399ad. Acesso em: 15/04/2022.

Dominique Barthélemy¹⁰, especialista francês em estudos medievais, discorre sobre os ritos de adubamento e o instrumental das cavalaria normandas e inglesas representadas no *Bordado de Bayeux*. Ao mesmo tempo em que discute e identifica, através dessa peça e dos dados arqueológicos, a distinção entre o vestuário e o armamento apresentado pelos dois exércitos. Já Howard Williams¹¹, Professor de arqueologia medieval da *University of Chester*, parece se interessar pelas diversas relações entre estruturas megalíticas da Europa medieval e o poema épico de *Beowulf*. Enquanto John Hines¹², da *Cardiff University* – abordando o mesmo tema – faz considerações que parecem elementares no que concerne ao emprego de fontes literárias na arqueologia. Para esse autor, esse tipo de investigação teria como proposta aproximar as representações da cultura material (contida nas fontes literárias) com o registro arqueológico, incorporando as características ideológicas que foram atribuídas aos objetos de um determinado contexto. Vista dessa maneira, a literatura é um meio de vivificar os remanescentes materiais das sociedades do passado, e ainda que se admita a intangibilidade desses contextos, pode ser utilizada como o testemunho de certas percepções acerca dos objetos (e das pessoas que os utilizavam). Não obstante, salienta Hines, o mais interessante nesse tipo de estudo nem sempre se dá quando há uma correspondência entre literatura e evidência material, mas quando a literatura, pelo contrário, aponta para formas outras de percepção do contexto – o que parece sugerir que a simples correspondência entre esses tipos de fonte pode nos levar a produção de um conhecimento histórico tautológico¹³ e, por consequência, sem nenhum acréscimo crítico ou informativo além da já redundante constatação historiográfica.

Seja como for, o que há de comum em todas essas abordagens envolvendo literatura e arqueologia é a ênfase no aspecto criativo ou imaginativo que a primeira exerce sobre a segunda, e a capacidade da mesma em “refletir” determinadas ideologias de um contexto. Não somente, é perceptível ainda que a literatura (tal como a pintura, o cinema e etc.) tem a capacidade de cristalizar certas imagens sobre os povos e sociedades antigas. Não por acaso, se por um lado “o registro arqueológico constrange e limita o que é possível acreditar sobre o passado”, e “os achados da arqueologia, ainda que subjetivamente interpretados, modificam a percepção que o homem tem de sua história”¹⁴; por outro, a literatura nos oferece novos horizontes e possibilidades de se pensar o passado. Portanto, ao menos nesse sentido, podemos dizer que literatura e arqueologia se confundem enquanto suportes

¹⁰ BARTHÉLEMY, 2010, p. 232-256.

¹¹ WILLIAMS, H. (2015). *Beowulf and archaeology: Megaliths imagined and encountered in early medieval Europe*. Disponível em: <https://chesterrep.openrepository.com/handle/10034/336898>. Acesso em: 14/07/2021.

¹² HINES, 2012, p. 968-985.

¹³ Redundante.

¹⁴ TRIGGER, 2004, p. 14.

de memória, sendo suas interações, limites e fronteiras um tema de considerável relevância aos estudos históricos e culturais.

É preciso dizer, contudo, que a presente dissertação se propõe a um objetivo mais modesto do que as minhas pretensões de quando graduando em arqueologia, adequando-se mais a minha condição atual (que como sabemos, é a de discente do *PPGLC* da *UNILA*). Como já exposto, durante o meu percurso acadêmico necessitei alterar o meu objeto de estudo da literatura de cordel para o romance histórico ou folhetim, na expectativa de me debruçar em uma realidade “mais próxima” do que aquela encontrada nos clássicos ocidentais. Assim, após uma breve pesquisa bibliográfica e algumas orientações concedidas por professores e professoras, optei pela escolha da obra *O Cabeleira* (1876), do escritor cearense Franklin Távora, a qual, para além da afinidade temática com o cangaço (alvo de meu interesse na época), apresentava ainda um potencial lexicográfico interessante em termos de “cultura material”¹⁵. O seu caráter documental no registro do folclore e o aparente interesse em inventariar certas tralhas do cotidiano sertanejo fizeram desse romance folhetim um bom ponto de partida. E, ademais, somou-se o fato de Távora ter se envolvido nas polêmicas *Cartas à Cincinato* (verdadeiro testemunho da crítica literária de seu tempo, e nas quais o escritor cearense concentra o seu estudo na análise de duas obras de José de Alencar (1829-1877), à saber, *O gaúcho* e *Iracema*). Vale dizer ainda que em suas análises sobressaem uma exaustiva confrontação entre as narrativas de Alencar e a pesquisa documental realizada pelo autor, delator da falta de rigor no registro dos hábitos e costumes “nacionais” de Alencar (considerado um “escritor de gabinete”).

Era a deixa que precisava: encontrar algum parâmetro que se demonstrasse interessante ao meu estudo. E nesse caso, o inquérito dirigido a *O gaúcho* me concediam um bom paralelo. Afinal, a figura desse tipo rural, ainda tão presente no sul do Brasil, Argentina e Uruguai, e de hábitos campeiros semelhantes ao que encontramos nos vaqueiros do Nordeste, parecia propício à comparação com o sertanejo esboçado por Távora.

Entretanto, naturalmente as observações de Távora acerca da falta de fidedignidade dos textos de Alencar me desestimularam em considerar *O gaúcho* uma “boa pedida” para o estudo que se desenhava. E em meio a vontade que me surgia, de superar também as fronteiras do “nacional”, conheci outras obras que poderiam ser mais promissoras. E foi

¹⁵ O resultado do estudo mencionado encontra-se disponível em meu trabalho de conclusão de curso, defendido em 2019 na Universidade Federal de Sergipe.

assim que cheguei as novelas do militar e jornalista argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1889) – que para além de ter publicado diversos folhetins num período coincidente com a *literatura nortista* de Távora, também apresentava uma série de outros paralelos, tais como a temática bandoleira, os “cenários rurais”, os tipos campestinos e a suposta presença da oralidade. A opção pela novela *Juan Moreira* (1879-80) – texto dos mais representativos da literatura argentina, e também, considerado obra máxima de Gutiérrez – para comparação com o romance *O cabeleira*, de Franklin Távora pareceu-me o melhor, muito embora um estudioso da obra rio-platense como Juan Pablo Dabove acenasse para o contrário¹⁶.

Curiosamente, essa ausência apriorística da “cultura material” não a tornava menos interessante no meu ponto de vista, visto que as “ausências” da novela eram tão passíveis de interpretação quanto as “presenças” que havia encontrado em *O cabeleira*. Em outras palavras. O que uma não tinha, na outra, era abundante. De modo que, em certo sentido, pareciam ser complementares.

Esboçava-se assim, o estudo essencialmente literário de duas “narrativas de bandido”¹⁷ que alcançaram grande projeção entre os leitores do seu tempo, e que chegam a exercer ainda hoje uma certa influência no imaginário das regiões as quais remetem. Mas não só. A possibilidade de comparar as representações ficcionais dos artefatos “gauchos” e sertanejos” com acervos reais parecia fortuita. Ainda mais quando li em algum lugar que “os museus históricos [...] são os mais diretamente políticos e de caráter manipulador”¹⁸ – o que me levava, de certo modo, a um estudo do “poder”. Também o cinema, o teatro e o universo dos quadrinhos (linguagens contempladas com adaptações das novelas de Távora e Gutiérrez) se revelaram interessantes ao meu estudo, uma vez que essas manifestações dizem muito a respeito do que restou ou do que se quis preservar do conteúdo desses folhetins. E agregando ainda mais, a pintura oitocentista – visto que uma viagem aos museus argentinos, embora desejável, fosse uma possibilidade poldada no período da pandemia – “supliria” iconograficamente a minha falta de contato com acervos de “cultura material gaúcha”.

Diante disso, esta dissertação foi dividida em três ensaios que revelam momentos distintos da minha pesquisa. No primeiro deles, saio a demonstrar como, do ponto de vista dos *procedimentos de escrita literária* – dos quais me valho como referência do texto *Narrar*

¹⁶ “La cultura material y la memoria individual y colectiva del gaucho son pobres, y su lengua no lo es menos. Los gauchos de Gutiérrez no hablan en gauchesco, mas allá de un repertorio limitado de expresiones convencionales, menos gauchescas que populares: ‘ni por um queso’, ‘valiente con las armas’, ‘flojo como tabaco patrio’ [...]” (DABOVE, 2010, p. 311).

¹⁷ Ver: DABOVE, Juan Pablo. **Nightmares of the Lettered City**. Published by the University of Pittsburgh Press, Pittsburgh. 2007.

¹⁸ FUNARI, 1995, p. 39.

ou *Descrever?*, de Georg Lukács – os objetos e as coisas nem sempre fizeram parte do gosto ou das necessidades de uma obra poética e literária, sendo, a princípio, um aspecto secundário ou inexistente. Para esse autor, a modernidade viria acompanhada de uma espécie de decadência das formas narrativas (o que para Walter Benjamin, em *O Narrador*, equivaleria a desvalorização da oralidade no pensamento Ocidental) em detrimento das modalidades escritas de descrição. A ênfase nesta última como princípio norteador da composição ficcional no século XIX radica, na opinião do crítico húngaro, de um processo de “coisificação” da vida (ou, nas ideias de Benjamin, de abdicação da “experiência”).

Ainda à cargo desse assunto, procuro amarrar à discussão da representação dos objetos na literatura a *História do pensamento arqueológico* de Bruce G. Trigger, de onde trago algumas perspectivas sobre o modo como as “culturas materiais” foram sendo percebidas, com o tempo, em suas diferenças cronológicas, tecnológicas, etnológicas...; e a *História da Arte* de E. Gombrich, a qual, por sua vez, nos ajuda a compreender como as coisas foram expressas no campo da arte. *Da arte da Alma à arte das coisas*, é assim, um ensaio que procura situar as representações artefatuais da literatura oitocentista como produto de certos discursos econômicos, culturais, históricos e cientificistas, e não como mera arbitrariedade da imaginação criativa ou como um espelhamento mecanicista da experiência de mundo dos literatos. Para tanto, passa por textos mais pontuais como *A Poética* de Aristóteles (384 – 322 a. C.) e o texto homônimo de Nicolás Boileau (1636 – 1711); as “literaturas de viagem” em Daniel Defoe (1684-1731), Xavier DeMaistre (1763 – 1852) e Almeida Garrett (1799 – 1854); além da obra *Os prazeres da imaginação*, do poeta Joseph Addison (1672 – 1719), e dos ideais estéticos do belo e do pitoresco esboçados em *Sobre a beleza pitoresca*, escrita pelo também britânico William Gilpin (1724 – 1804). Cai por fim, nas ensaísticas filosofias da *composição* e da *mobília* escritas pelo estadunidense Edgar Allan Poe (1809 – 1849); antes de apresentar um breve panorama de fundação dos estudos folclóricos e arqueológicos, os quais, vale dizer, não somente foram assimilados pelas práticas literárias do século XIX, como também, tornaram-se responsáveis por conceder as bases científicas modernas para o entendimento dos povos humanos e suas tralhas.

Já no segundo ensaio, intitulado *Redes textuais e apontamentos históricos desde a América del Sur* – que nada mais é do que o nosso “tradicional” capítulo de contextualização histórica – me embrenho entre alguns cânones das literaturas argentina e brasileira oitocentista na intenção de identificar quais noções e valores circundam o universo semântico dos artefatos ficcionais textualmente representados. Verso assim, em relação à

região do Río de La Plata, sobre a gauchesca de Bartolomé Hidalgo (1788 – 1822) mesclada às utopias políticas e nativistas de José Artigas (1764 – 1850), as ideias de *Civilización y Barbárie* disseminadas por Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888) – bem como o olhar negativo que a “geração de 37” irá vincular aos povos originários e tradicionais que se recusavam aos hábitos e costumes europeus; e, em relação ao Brasil Imperial, sobre a escrita “etnográfica” dos poemas de Gonçalves Dias, a perspectiva “arqueológica” de Araújo Porto-Alegre, além da coexistência “harmônica” entre as tralhas e modos de viver das “três raças”. Ambas trajetórias e “redes textuais” culminam, por fim, nas biografias de Eduardo Gutiérrez e Franklin Távora, demonstrando como esses autores se situaram diante desses cenários.

Por último, no ensaio *A daga de Moreira e a faca do Pasmado*, começo fazendo um breve relato autobiográfico da pesquisa, no qual busco conduzir algumas reflexões acerca dos desdobramentos históricos e culturais dos folhetins *Juan Moreira* e *O Cabeleira*. Assim, num jogo de idas e voltas entre os textos analisados e as produções subsequentes que remontam a trajetória dos bandoleiros eternizados por Gutiérrez e Távora, saliento o modo distinto como ambos foram apropriados pelas “narrativas oficiais”. Por conseguinte, as adaptações da novela argentina para o mimodrama, o teatro e o cinema; bem como as versões da novela brasileira migradas para a televisão e o universo *HQ*, são tomadas como ponto de partida para explorar as permanências e rupturas do passado com a história recente, descortinando – ou, ao menos, almejando descortinar – quais características pertencentes aos textos de Gutiérrez e Távora continuam em vigor, e quais foram “atualizadas”. Além disso, o ensaio contará ainda com a minha leitura relativa aos edifícios e acervos dos Museus dos Cangaço de Serra Talhada-PE e Piranhas-AL, os quais pude visitar entre os meses de novembro e dezembro de 2021. Destacam-se, nessas incursões, não apenas as menções a determinados objetos (assumidos como estetizações dos modos de vida sertanejo), mas também, o meu olhar sobre aquilo que tais materialidades parecem comunicar em vista dos textos que condicionam esse estudo.

1 DA “ARTE DA ALMA” À “ARTE DAS COISAS”: SOBRE A AUSÊNCIA E A PRESENÇA DOS OBJETOS NA LITERATURA

É sabido que nem sempre a descrição dos costumes e da cultura material fizeram parte das práticas de escrita literária, e de que tal interesse somente veio a se desenvolver plenamente com as “sociedades modernas”¹⁹, quando “as estruturas capitalistas se solidificam” e os mecanismos narrativos e estilísticos substituem os indivíduos como centro do texto”²⁰. Desde o “*Grande Despertar da Arte Grega*” (séculos VII a V a. C.), momento em que os artistas começaram a ficar cada vez mais conscientes da sua capacidade de expressão – rompendo com o estilo rígido e primevo dos egípcios – as “imagens tradicionais do mundo” passaram a ser incrementadas com um número sem fim de características captadas pela observação. Contudo, ainda nesse tempo, os modos pictóricos de representação eram pouco afeitos ao mundo das coisas, dando prioridade lapidar as figuras humanas e aos contornos harmônicos da natureza – ou ainda, nas palavras de Sócrates, a “atividade da alma”²¹. É evidente que, tais representações – não só as literárias como também as estatuárias, ceramistas, pictóricas entre outras – podiam receber a inscrição figurativa deste ou daquele objeto, deste ou daquele móvel, de uma espada ou de uma lança, mas, ainda assim, estes seriam itens secundários e de menor importância. E se por um lado existem notícias de mestres pintores que se especializaram em temas da vida cotidiana desde a antiguidade, infelizmente, todos os registros que corroboram com esta ideia parecem ter sido perdidos²².

Em relação às fontes escritas, cuja *Poética* de Aristóteles (384 - 322 d.C.) encontra-se entre os textos mais cruciais da literatura ocidental, verificamos essa baixa estima pelo universo das coisas ao observarmos as principais categorias composicionais da tragédia grega: o enredo, o caráter (das personagens) e os pensamentos. Quem quer que leia a *Poética*, perceberá que nenhuma dessas categorias (ou de outras também presentes no texto) fazem menção à necessidade de inserir ou descrever artigos de uso cotidiano, tais como roupas e acessórios, móveis e instrumentos, ferramentas de trabalho ou armas de guerra – evidencia de que a tragédia foi um gênero artístico que privilegiou o universo da ação em detrimento da *descrição*²³.

¹⁹ LUKÁCS, 1936, p. 60-1.

²⁰ MORETTI, 2014, p. 26.

²¹ GOMBRICH, 1999, p.75-115.

²² Ibid, p.113.

²³ LUKÁCS, 1936, p. 50-55.

Ao mesmo tempo, não é difícil de imaginar que a mudança de ênfase da *ação* para a *descrição* – observada nos aprimoramentos ou modificações que, de alguma forma, foram ao longo do tempo impactando as formas de se conceber os estilos literários – esteve muitas vezes associada ao próprio modo como as sociedades (e os/as escritores/escritoras) se relacionavam com a “cultura material”. Assim, outro autor grego, o médico e geógrafo Pausânias (110 - 180 d.C.), que no século II da nossa era escreveu a sua *Descrição da Grécia*, chegaria a dizer que os edifícios em ruínas “mal mereciam ser mencionados”²⁴, evidenciando sua preferência por certos tipos de recorte – ainda que o seu texto se tratasse necessariamente de uma “descrição”. Isso, contudo, não é tão inusitado quanto parece, pois, a valoração de certas estruturas ruínas e objetos antigos – aqueles que vemos geralmente nos museus, por exemplo – é tal como a *descrição*, na acepção dada por Giórgio Lukács²⁵, um fenômeno moderno.

Por conseguinte, um interesse ainda menor em relação à representação dos objetos será também distintivo de quase toda Idade Média, de modo que, para Bruce G. Trigger, em sua *História do pensamento arqueológico*, os eruditos medievais eram pouco conscientes “das mudanças históricas na cultura material”, não havendo, via de regra, a percepção de que em outros tempos e lugares as pessoas usariam roupas e viveriam em casas “significativamente diferentes das medievais”²⁶. Era como se a vida na terra tivesse sido sempre igual desde o momento da Criação e da expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden; e o tempo histórico era entendido como uma sucessão de eventos extraordinários proporcionados pela intervenção divina²⁷. A própria noção das *três idades* (Idade da Pedra, do Bronze e do Ferro) – que serviriam depois como parâmetro de sucessão do tempo histórico no ocidente, só passaria a ser considerada mais seriamente pelos eruditos a partir do século XVIII. De forma que, antes disso, a percepção das mudanças parecia ser pouco sentida, e era quase consenso que as tecnologias lítica e metalúrgica, por exemplo, haviam coexistido simultaneamente – motivo pelo qual uma faca de pedra poderia ser entendida como a tentativa rudimentar de reprodução de uma faca de ferro, e não a sua antecessora²⁸.

Em suma, da Antiguidade Clássica à fins da Idade Média, a cultura material (em especial, na sua forma textualmente representada) foi um traço ausente – ou ao menos,

²⁴ LEVI, 1970, p. 1-3 *apud* TRIGGER, 2004, p. 30.

²⁵ Recordemos que para o crítico húngaro a descrição não é entendida como o ato literal de descrever, mas denota uma mudança histórica mais profunda, onde o interesse pelas coisas do mundo capitalista substitui à ênfase na natureza humana.

²⁶ TRIGGER, 2004, p. 35.

²⁷ TRIGGER, 2004, p. 34.

²⁸ TRIGGER, 2004, p. 34-45.

pouco mencionado – quer seja nos textos literários, quer seja nos textos de outras temáticas. O que, como já reforçado, não significa dizer que a descrição das coisas e dos costumes não estivesse, em alguma medida, presente em outras linguagens e formas de comunicação, ou mesmo em culturas não ocidentais²⁹. Assim, na lenda medieval celta de *Tristão e Isolda* (séculos XII e XIII) encontraremos uma variedade considerável de léxicos vinculados a cultura material, indo desde menções a aspectos da indumentária à utensílios e objetos de uso cotidiano. Vemos até mesmo que em alguns momentos da história, os artefatos, longe de serem simples decorações, chegam a assumir um certo “protagonismo” na narrativa (lembramos que em um dos momentos mais marcantes, Isolda, a loura, descobre a identidade de Tristão ao comparar o fragmento metálico retirado do crânio de Morholt com a espada dentada do herói, que até então estava disfarçado). Além disso, é perceptível em outras situações do enredo que a aparição das coisas denota uma compreensão de mundo que perpassa o *mágico* e o *sobrenatural*, por meio do encantamento de certas relíquias e objetos (por exemplo, como quando os barões da cornualha, invejosos dos êxitos de Tristão, confabulam que este seria um feiticeiro e que sua harpa “é encantada e derrama [...] veneno no coração do Rei Marcos”³⁰). Do mesmo modo, a visão sobre a natureza aparece ritualizada na forma elevada como o herói em diversos momentos interage com ela. Plantas e animais são apresentadas como mais do que simples matérias-primas; são entidades providas de substância e, por vezes, dignas de um tratamento específico. Sobre isso, poderíamos oferecer como amostra, a cena em que Tristão se depara com o chefe de um grupo de caçadores, prestes a cortar a cabeça de um cervo, e os interrompe dizendo: “– Que faz, senhor! Está certo cortar a cabeça de um animal tão nobre, como se fosse um porco? É esse o costume dessa terra?”³¹.

Contudo, não é apenas no aspecto mágico encarnado nas coisas ou na forma ritualística como Tristão se utiliza delas (e que servem como parâmetro de distinção entre os costumes da cornualha e de Iornnois) que identificamos uma postura interessante no modo como a lenda representa a cultura material. Mais importante ainda, parece ser o fato de que, por se tratar de um texto *épico*, e enraizado numa tradição oral, a forma como as coisas são representadas está ligada, indissociavelmente, a um conhecimento prático e “manual” do mundo, ou em outras palavras, ao “saber narrar”³². Por isso, para o leitor(a)

²⁹ Sobre isso, me parece que o *Livro do Travesseiro*, escrito no Japão do período Heian (794-1185) pela dama da Corte Imperial Sei Shônagon (966-1020) é certamente um dos escritos costumbristas mais fabulosos que a história nos legou.

³⁰ ABRANTES, 2012, p. 23.

³¹ Ibid, p. 13.

³² Essa ideia aparece mais bem desenvolvida em *O narrador* (1994), de Walter Benjamin, onde o autor parece entender que a supressão da oralidade em prol das culturas letradas e a alienação do capitalismo foram responsáveis pelo declínio da experiência (Erfahrung), condição essencial para o saber narrar. Ver também: Kang (2009).

contemporâneo, é de se espantar que o narrador de Tristão saiba tanto sobre a arte da caça: “Tristão pôs-se de joelho e tirou o couro do animal antes de lhe despedaçar o corpo; depois cortou em pedaços, deixando livre como convém, o nosso corbino; finalmente tirou as orelhas, o focinho, a língua, os testículos e a veia do coração”³³. Nesse sentido, a diferença da descrição medieval que acabamos de ver para aquelas mais modernas que veremos adiante reside no fato de que o narrador de Tristão não está apenas descrevendo algo que ele viu, mas que ele narra o que sabe.

Dessa forma, o que está em vista aqui é um legado mais específico, pautado nas formas poéticas escritas que, tendo nos antigos gregos a sua principal fonte inspiração, seria assimilado apenas muitos séculos depois pelos “europeus modernos”, dando origem aos gêneros narrativos burgueses e industriais que hoje conhecemos sob os rótulos de romance, novela, conto... – estes, certamente mais descritivos e “tributários” às mercadorias do que as tragédias gregas e os romances de cavalaria.

Somente no século XVII, quando as concepções poéticas de Aristóteles voltavam a difundir-se na Europa (e depois de um longo processo de cristianização e desaprovação do legado greco-romano) é que esta propensão à falta de material pictórico irá enfraquecer, acompanhando a mudança de mentalidade iniciada com as inovações do ramo livreiro, a revalorização renascentista da Antiguidade Clássica e a Revolução Científica. Com efeito, na *Arte Poética* (1674) de Nicolás Boileau (1636-1711) ainda se conserva um certo desinteresse pelas coisas, abstendo-se o crítico francês de recomendar aos escritores da época um estilo descritivo. No mais das vezes, o máximo que encontramos sobre esse assunto é “[...] seja rico e pomposo em suas descrições” (*Canto III*, 260)³⁴, e mesmo aqui, a concepção dada a pomposidade das descrições têm menos a ver com a cultura material do que com o conteúdo ou tema tratado – ainda no sentido de uma “arte da alma”. Entretanto, se faz interessante notar a predileção do ensaísta por aquilo que ele entendia como “verdade”, haja visto que, é a sua ideia sobre a imprescindibilidade da “verdade” que o motiva no mesmo *Canto III* a comentar que “o espírito não se emociona com aquilo que não crê”, e mais na sequência, sugerir aos seus leitores que se “conserva em cada um o caráter que lhe é próprio. Estude os costumes dos séculos e dos países: os climas produzem muitas vezes diferentes humores” (*Canto III*, 50)³⁵.

³³ ABRANTES, 2012, p. 13.

³⁴ BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 48.

³⁵ (Ibid, p. 42).

Assim, se por um lado, o sentido erigido por Boileau ao “estudo dos costumes” continua mais próximo a noção de *caráter* (conforme a *Poética*), do que necessariamente a descrição detalhista dos costumes e dos objetos em seu sentido “moderno” (como ocorreria no naturalismo e em outras correntes artísticas); por outro, a recomendação taxativa a distinção “dos séculos e dos países” acena para uma concepção *antiquarista* de sua época, isto é, interessada na distinção material e cronológica do passado, bem como no estudo das civilizações anteriores³⁶.

Revitalizado entre os séculos XV e XVI, conjuntamente a *Revolução Científica*, o antiquarismo europeu dos eruditos e colecionadores de curiosidades foi responsável pelo desenvolvimento dos primeiros métodos sistemáticos de descrição e classificação de artefatos antigos, dando as bases para os estudos de cultura material que viriam a ser, séculos depois, as formas primordiais de diferenciação dos grupos humanos no tempo histórico³⁷. Nesse sentido, a mesma tendência que alimentara esse tipo de colecionismo, certamente contribuiu para que a descrição dos artefatos fosse acolhida como modelo de reflexão filosófica e histórica por parte de humanistas como Boileau – uma vez que a perspectiva antiquarista significou também uma forte crítica à história literária e política vigente³⁸. Ou seja, para uma elucidação “científica” do passado – e, conseqüentemente, para uma identificação e representação mais fidedigna dos grupos humanos – tornou-se cada vez mais necessário que os vestígios materiais corroborassem com aquilo que se verificava nos textos. Por conseguinte, essa complementaridade ou “fusão” entre as coisas e a escrita, implicou não só numa crítica cada vez mais rigorosa a produção de conhecimento, como também, numa maior “presença” da cultura material em registros textuais.

Concomitantemente, do lado de cá, desde o início das *Grandes Navegações* a descrição se revelara como algo útil, principalmente aos primeiros cronistas e exploradores que, inaugurando um conjunto de formas discursivas e representacionais, necessitavam informar as metrópoles aspectos que pintassem o Novo Mundo³⁹. Esses viajantes, influenciados por interesses que tendiam ao expansionismo econômico e religioso, decodificaram a natureza e o modo de vida dos nativos ameríndios produzindo “imaginários sociais” que

³⁶ TRIGGER, 2004, p. 60-66.

³⁷ MONTEIRO PAIVA, 2010, p. 9.

³⁸ Refiro-me ao fato de que os antiquaristas foram críticos aos eruditos que se baseavam somente em documentos ou na história literária como forma de conhecimento do passado. E vale dizer, num momento em que “O único conhecimento certo sobre o passado que se acreditava existir cingia-se ao registrado na Bíblia, às histórias remanescentes da Grécia e de Roma e aos registros históricos envolvendo tradições que remontavam à Idade das Trevas” (TRIGGER, 2004, p. 31).

³⁹ PIZARRO, et al., 1993, p. 364-365.

os declaravam como “selvagens” – e que, ao mesmo tempo, foram sendo profundamente assimilados pela literatura europeia⁴⁰.

Mais tarde, já com os domínios coloniais estabelecidos, outras variantes históricas continuariam levando as coisas a um lugar de centralidade no pensamento ocidental; porém, dessa vez não como provenientes de temas científicos e filosóficos, como se dera no âmbito antiquarista, mas como reflexo da ascensão da burguesia e dos seus interesses mercantis.

Um dos autores que melhor soube sintetizar as aspirações da classe burguesa em relação às lucrativas oportunidades que se abriram com as grandes navegações e suas lucrativas transações mercantis foi o britânico Daniel Defoe (1660-1731). Seu mais conhecido romance, *Robinson Crusoé* (1719), é um dos textos mais emblemáticos em defesa da colonização e da escravidão, sendo considerada um verdadeiro mito ocidental. Nele, se narram as desventuras de um jovem colono inglês que, seguindo o sonho de se tornar marinheiro, foge de casa a bordo de um navio mercante. Indo parar em terras que, embora muito longínquas e com povos diferentes, se demonstram também muito produtivas, o protagonista vai ao longo da história amadurecendo, tornando-se um homem cujo lucro representa “toda a sua vocação”. A experiência de estar em “locais inóspitos” como a costa da África e o Novo mundo garante ao personagem o alcance de sua autossuficiência, dominando tanto a natureza quanto os “povos incultos”. Assim, após ter naufragado durante uma viagem do Brasil com destino à Guiné (onde nutria interesses como traficante de escravizados) Crusoé se vê forçado a criar estratégias de sobrevivência que só lhe parecem possíveis por meio da posse de certos artigos de manufatura inglesa – sugerindo uma nítida dependência do personagem em relação às coisas, principalmente, aquelas consideradas pelo narrador como essenciais a qualquer “homem prático”.

Durante dias o personagem se dedica a ir até o local do naufrágio para a retirada dos artigos que haviam ficado com os destroços da embarcação, tais como “caixa do carpinteiro, machadinha, serra, martelo, pregos, cordas, tesouras grandes, navalhas, tinta, papel, instrumentos matemáticos, armas”⁴¹ e etc. Itens estes que o habilitam a ocupar seu tempo com trabalhos e tarefas árduas:

Hoje de manhã comecei a organizar meus horários de trabalho, a hora de sair com a minha espingarda, a hora de dormir e a hora de diversão, por exemplo. Toda manhã eu saía para caminhar duas ou três horas quando não chovia, depois me punha a trabalhar até mais ou

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ DEFOE, 2001, p. 88.

menos as onze horas, em seguida comia o que tinha para o meu sustento e depois, das doze às duas, me deitava para dormir por causa do calor excessivo, e então à tarde recomaçava a trabalhar. (DEFOE, 2001, p. 96).

Ora, tal disciplina e empenho laboral, bem como a ênfase na representação de determinadas ferramentas não se justificam apenas pela necessidade de fabricação de móveis, como as cadeiras, mesas e prateleiras, mas também, sob a retórica de uma *teoria da propriedade fundamentada no trabalho*. Em outras palavras, a importância das numerosas menções as atividades de trabalho, e por extensão, aos artefatos que o possibilitam, reside na sua qualidade de ressaltar as virtudes e os direitos do conquistador⁴². Por conseguinte, a não existência, *apriori*, de moinhos, enxadas, martelos, picaretas e peneiras na ilha do seu naufrágio retira dos nativos a legitimidade da posse de seu território.

Também é interessante destacar que, à diferença do que vemos na lenda de *Tristão e Isolda*, onde Gorvenal (responsável pela instrução infantil de Tristão) ensina ao garoto as artes que são “convenientes aos barões”, isto é: “a manejar a espada, o escudo e o arco, a lançar os discos de pedra, [...] a tocar harpa e ainda a arte de caçar”; o personagem de Defoe, forçado a um modo de vida “primitivo”, não possui a cultura necessária a sua subsistência em “estado de natureza”, mas somente um conjunto de conhecimentos escolarizados.

Por isso, se antes mencionamos que na Idade média pouco se diferenciava uma faca de pedra de uma de metal, o protagonista de Defoe (mais adiantado no tempo), parece já demonstrar “ciência” dessa diferença. Como sugere o narrador ao descrever o abrigo rochoso que encontra: “Introduzindo-se nesta cavidade, viu que, com efeito, lhe poderia servir de abrigo, se conseguisse alarga-la um tanto. Mas largar com o quê? Onde acharia alavanca, picareta, pá e enxada?”⁴³.

Evidentemente, somente em sua terra natal poderiam ser encontradas tais ferramentas, coisa que, numa ótica eurocentrica, sugeria o estado de atraso em que a ilha se encontrava. Não obstante, o narrador continua: “Bem pouco havia aprendido na escola, mas esse pouco devia servi-lhe nesta ocasião: lembrou-se de ter lido que os povos antigos, em épocas em qua ainda não conheciam os metaes, serviam-se de pedras para armas e utensílios”⁴⁴. O paralelo é quase imediato. A comparação atemporal entre os povos antigos da europa e os indígenas contemporâneos à Defoe, eminente. Aliás, é importante dizer que o argumento da suposta superioridade tecnológica e cultural dos europeus sobre os povos africanos e ameríndios é uma das constantes da obra.

⁴² ROCHA, 2003, p. 310-328.

⁴³ DEFOE, 1884, p. 14. Tradução de Carlos Jansen.

⁴⁴ Ibid.

Em outra cena, na qual o narrador se refere aos negros da Costa Africana, vemos a descrição da fereza e agilidade com a qual os nativos esfolavam um leão, mesmo que desprovidos das ferramentas necessárias: “Imediatamente se puseram a trabalhar e, embora não tivessem faca, ainda assim com uma lasca de madeira afiada esfolaram rapidamente o bicho, muito mais depressa do que faríamos nós com uma faca”⁴⁵. Num primeiro momento, vemos no trecho a informação de que os “africanos” eram povos ágeis, e que mesmo sem determinadas ferramentas, conseguiam realizar seus objetivos de forma mais veloz do que o colono inglês. Entretanto, o que chama atenção – ou ao menos, deveria – é que Crusoé parece reivindicar a faca (o domínio do metal) como um item que é comum aos ingleses e distante aos africanos. Argumento que, como sabemos, remete a teoria das três idades (já consideravelmente popular entre os ingleses da época)⁴⁶. Dessa forma, embora essa teoria só fosse ser estabelecida com a arqueologia escandinava, na primeira metade do século XIX, não é absurdo crer que Defoe tenha se valido da associação do metal com os estágios mais evoluídos da história humana, sugerindo, assim, a inferioridade tecnológica os nativos. De fato, o escritor *whig* não alcançaria em vida o começo da arqueologia em ambos continentes, e menos ainda poderia saber das contribuições dos povos africanos à metalurgia – coisa que só viria a ser constatada em princípios do século XX⁴⁷.

Outro ponto interessante estaria no comportamento “pré-capitalístico” que observamos na obra, isto é, na visão predatória que ela expressa ao constituir ou comunicar uma ideologia que torna a natureza refém das mercadorias. Assim, quando Crusoé está navegando pela costa do continente africano e se depara com um leão – diga-se de passagem, que não lhe representava perigo algum – o personagem não pensa duas vezes antes de atingi-lo com uma arma de fogo. Tendo percebido na sequência do disparo que a carne do animal não lhe serviria como alimento, Crusoé se lamenta pelas “três cargas de pólvora e chumbo”⁴⁸ que haviam sido desperdiçadas, fato que só viria a mudar no momento em que percebe que talvez conseguisse algum dinheiro em troca da pele do leão – e que curiosamente muito lhe agrada embora estivesse perdido no mar, e por isso, sem possibilidades de dar uso ao dinheiro. Certamente, há na conduta de Crusoé um quê de “acumulação primitiva”, no sentido dado por Marx a essa expressão; e também de uma certa “vitalidade predatória”, tal como observada por Franco Moretti⁴⁹. Trata-se, em síntese, de uma visão economicista da natureza; e do estímulo a sua monetarização.

⁴⁵ (DEFOE, 2001, p. 59).

⁴⁶ (TRIGGER, p. 59).

⁴⁷ (TRIGGER, 2004, p. 131-133).

⁴⁸ DEFOE, Daniel. Robinson Crusoé. 2001, p. 56.

⁴⁹ (MORETTI, p. 160).

Durante o *Grand Tour* no século XVIII (momento em que percebemos um considerável aumento no número de viajantes pelo mundo, e por conseguinte, no número de leitores especialmente interessados em *narrativas de viagem*), alguns escritores profissionais começam a produzir um tipo de entretenimento literário que privilegia as imagens do “novo” e do “particular”, inclinando suas penas aos anseios de novidade do público. Nesse clima de fascínio, dividido entre as ruínas greco-romanas e as terras distantes do Novo Mundo; e de expectativas, quanto ao “progresso humano” e a economia mercantilista, a descrição dos objetos, antes de “mãos dadas” com o antiquarismo, cederia espaço à descrição dos troços e mercadorias do presente; aos tipos de madeira e minério, ao açúcar e ao tabaco oriundo dos territórios coloniais conquistados. Com efeito, ganha-se relevo, nesse período, uma antiga dicotomia: o “primitivo” e o “civilizado”. É o começo, pode-se dizer, de um pensamento de forte teor anti-tradicionista e anti-originário que tenderá a se incorporar no discurso desses autores.

Nesse interim, junto as intensas transformações que se operaram no sentido de substituição dos costumes medievais (mudanças que iam desde a crescente complexidade dos utensílios de mesa⁵⁰, à secularização e às práticas de leituras e escrita⁵¹, e que não obstante, ampliavam a distinção suntuária entre nobres e burgueses, e entre estes e os camponeses), esses autores (brancos) passam a se distinguir “nacionalisticamente” por meio das particularidades locais dos seus lugares de origem, sobretudo, pelo estado de desenvolvimento urbano e tecnológico dessas regiões – e pasmem, estamos falando de um contexto anterior as *Revoluções Industriais*. O próprio Daniel Defoe, em *A tour thro' the whole island of Great Britain* (1724-26), é um desses, e nesse texto nos apresenta uma visão otimista das transformações da Grã-Bretanha no início da era Hanoveriana, exaltando fábricas, comércios, e as constantes modernizações que ocorriam no universo dos hábitos e costumes⁵².

Em compensação, autores europeus oriundos de regiões menos desenvolvidas, ou que por algum motivo, não desfrutavam dos mesmos acessos, escreveriam narrativas de viagem com propósitos muito diferentes do nacionalismo chauvinista de Defoe. Dentre esses, um dos mais notáveis, sem dúvida, foi o conde francês Xavier de Maistre (1763-1852) ... que ao ser condenado à reclusão na confortável fortaleza de Turim – por um caso pré-

⁵⁰ FLANDRIN, 2009, p. 263-304.

⁵¹ CHARTIER, 2009, p. 113-131.

⁵² Ver: ALARCÃO, Miguel. *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* . . . , de Daniel Defoe, e a Escrita de Viagens. 2019.

carnavalesco de indisciplina castrense – satiriza do seu quarto uma série dessas hierarquias ao nos brindar com a sua obra *Viagem ao redor do meu quarto* (1795): “Queiram me acompanhar na minha viagem; faremos um trecho por dia, zombando ao longo do caminho, dos viajantes que viram Roma e Paris”⁵³.

À diferença do que lemos em *Robinson Crusoé*, donde emergem da experiência de um inglês confinado em terras do ultramar, o contraste entre artefatos primitivos e modernos; Xavier de Maistre se concentra na descrição do *lar burguês*, tecendo a sua paródia dos escritos de viagem a partir do mobiliário e dos itens que se encontram “ao alcance dos olhos”, isto é, no seu quarto. Inaugura assim, no âmbito literário, um tipo de divagação que se debruça especificamente sobre as coisas do espaço interno de uma casa, algo ainda incomum para sua época.

Essencialmente, vale dizer, os artefatos que aparecem em seu texto não diferem muito daquilo que podemos esperar do quarto de um nobre – com cama, estantes de livros, escrivaninhas, poltronas, quadros com pinturas clássicas e retratos de pessoas queridas. No entanto, em certo sentido, sua empreitada em defesa da pretensa atratividade do seu domicílio (em comparação a cidades como Roma e Paris) assemelha-se a uma “propaganda filosófica” dos móveis fidalgos que possui:

A poltrona é um móvel excelente; ela é, sobretudo, da mais alta utilidade para todo homem meditativo. Nos longos serões de inverno, é por vezes aconchegante e é sempre prudente deixar-se estar ali molemente, longe do alarido das assembleias numerosas. – Uma boa lareira, livros, plumas: quantos recursos contra o tédio!

[...]

Uma cama nos vê nascer e nos vê morrer, teatro inconstante em que o gênero humano encena, dia após dia, dramas interessantes, farsas risíveis e tragédias espantosas. – A cama é um berço enfeitado de flores – é o trono do amor; – é um sepulcro (MAISTRE, 2021 [1795], p. 13-4).

O exemplo de Xavier de Maistre é também de um todo distinto dos escritos de viagem do advogado e diplomata português Almeida Garrett (1799-1854), que por sua vez, é a exata aversão dos de Daniel Defoe. Depois de exilar-se na Inglaterra devido ao forte laço que nutria com os liberais da *Revolução do Porto*, na década de 1820, Garrett retorna a península ibérica, onde publica suas *Viagens na minha terra*. Nesse texto, ressalta-se o “atraso” em que se encontrava o interior da nação lusitana. Paisagens rurais e arcaizantes, vão surgindo em sua jornada, que vai de Lisboa à Santarém (ou do “centro” ao “interior”), dando preenchimento a narrativa. Garrett descreve o dismantelo tecnológico que apercebia nesses lugares, se utilizando, para isso, da constante comparação entre Portugal e Inglaterra.

⁵³ DE MAISTRE, 2021 [1795], p. 10).

Temos nos modelos de Defoe, Maistre e Garrett, três casos singulares e exitosos de discussão artefactual na literatura dos séculos XVIII e XIX. Cada uma delas, sustentando pontos de vista diferentes: um, o progresso econômico e tecnológico; o outro, o conforto do lar burguês, e o último, o atraso material de uma nação convulsionada pelas crises políticas. Evidentemente, esses três aspectos não se encerram, nem se originam nesses textos, e podendo ser observados de modo mais ou menos semelhante em outras narrativas.

Para além das distinções elencadas no último bloco, que levam em consideração aspectos essencialmente culturais, econômicos e tecnológicos, um outro elemento descritivo – e, todavia, mais estético – viria a se tornar presente nas discussões entre poetas e escritores do século XVIII: a contraposição entre o *belo* e o *pitoresco* – dicotomia a partir da qual se estabelecem novos modelos de percepção e idealização do mundo material. Por certo que as/os leitoras/leitores irão se recordar do nosso comentário à cerca da *Descrição da Grécia*, de Pausânias, na qual se argumenta que os edifícios em ruínas “mal mereciam ser mencionados”. Bom, agora imaginem o inverso. Passados mais de um milênio e meio, seriam os mesmos vestígios e ruínas da Antiguidade que tomariam centralidade nas descrições. Ainda em pleno *Grand Tour*, e talvez, em decorrência do interesse crescente dos/das viajantes por paisagens ermas e vistas panorâmicas (principalmente as que remontavam o passado greco-romano), emergiria entre pintores e literatos a tendência ao retrato de cenas e cenários decadentes. A “cor local”, a paisagem rural, os temas campestres e os tons costumbristas também viriam no bojo, mais ou menos à mesma época.

Em *Os prazeres da imaginação*, conjunto de pequenos ensaios escritos pelo inglês Joseph Addison (1672-1719), podemos observar – de modo até um pouco enfadonho e repetitivo – a ideia de que a descrição é uma fonte de prazer para imaginação artística, especialmente quando se trata de “algo grande, fora do comum ou belo”⁵⁴. Uma noção decorrente do seu pressuposto – também certamente problemático – de que “a vista é o mais deleitoso de todos os sentidos”⁵⁵. Algumas décadas depois, William Gilpin (1724-1804), um poeta, pintor e clérigo anglicano que deu sequência as contribuições de Addison, desenvolveu em sua obra *On Picturesque Beauty* (1794) uma reflexão assentada no diálogo entre pintura e poesia, matizando os ideais que diferenciam o *belo* do *pitoresco*. E sobre a qual seria interessante, a título do nosso assunto, notar como o autor considerava um aspecto distintivo de um e outro. Para Gilpin, a principal diferença entre o belo e o

⁵⁴ ADDISON, 1712]. 2002, p. 101.

⁵⁵ Ibid.

pitoresco residia no contraste entre a suavidade e a aspereza, novamente qualidades da visão:

Ao examinar o objeto real, descobriremos, uma fonte de beleza surge daquela espécie de elegância, que chamamos de suavidade ou limpeza; pois os termos são quase sinônimos. Quanto mais alto o mármore é polido, mais brilhante a prata é esfregada, e quanto mais o mogno brilha, mais cada um é considerado um objeto de beleza: como se o olho se deleitasse em deslizar suavemente sobre uma superfície.

[...] Mas na representação pitoresca parece um tanto estranho, mas talvez achemos igualmente verdade, que o inverso disso é o caso; e que as idéias de puro e liso, em vez de serem pitorescas, de fato desqualificam o objeto, no qual residem, de quaisquer pretensões à beleza pitoresca. — Mais ainda, não temos escrúpulos em afirmar que a aspereza é o ponto mais essencial da diferença entre o belo e o pitoresco; como parece ser essa qualidade particular, que torna os objetos principalmente agradáveis na pintura. — Eu uso o termo geral aspereza; mas a rugosidade propriamente dita diz respeito apenas as superfícies dos corpos: quando falamos de sua delineação, usamos a palavra robustez. Ambas as idéias, porém, entram igualmente no pitoresco; e ambos são observáveis nas partes menores, bem como nas maiores da natureza - no contorno e na casca de uma árvore, como no cume escarpado, e nas encostas escarpadas de uma montanha (GILPIN, p.4-7).

Em fim, ainda em meados do século XVIII, quando eclodira o “romantismo”, as ruínas e as coisas “arruinadas” já seriam junto a natureza bucólica pontos de partida imprescindível para os artistas. Motivo pelo qual Gilpin chegaria a sugerir aos interessados no pitoresco que “desfigurassem” o objeto que desejavam representar: “Se quisermos dar-lhe beleza pitoresca, devemos usar o martelo, em vez do cinzel: devemos bater uma metade, desfigurar a outra e jogar os membros mutilados em montes. Em suma, de um liso edifício devemos transformá-lo em uma bruta ruína”⁵⁶. Reparemos que a discussão de Gilpin, por mais que arredada às características concretas dos objetos, como rugosidade e suavidade, não se referia propriamente aos objetos reais, mas aqueles que derivavam da imaginação artística. Assim, sem grandes pormenores, percebemos que uma das contribuições de Gilbin, ao idear a beleza pitoresca, foi colocar os artefatos (e ecofatos) ásperos, rugosos e robustos na situação de artisticamente representáveis; ampliando a ênfase no belo que advinha da tradição neoclássica.

Embora escritores dessa safra houvessem obtido alguns êxitos em relação à representação dos objetos (tendo em consideração a literatura ocidental dos séculos anteriores), não é de um todo surpreendente que tais mudanças nesse sentido se intensificariam com a culminação das revoluções industriais e do sistema capitalista que viriam a seguir – acontecimentos estes que estão no cerne das sociedades produtoras de mercadoria. E eis que finalmente chegamos ao século XIX.

⁵⁶ William Gilpin. 2021, p. 8. Tradução de Gustavo Lopes de Souza.

Sem dúvida, um dos autores que melhor pontuou a centralidade das coisas na literatura oitocentista foi o crítico húngaro Georg Lukács (1885-1971), que em seu ensaio *Narrar ou Descrever* evidencia uma tendência gradual da ficção decimonônica à ênfase na descrição do mundo observável, ou ainda à “coisificação” da vida humana. Longe de pressupor uma distinção simplista entre os atos de narração e descrição – ou, pelo menos, não entendendo esses modos de fazer literário enquanto “fenômenos puros” – se lança a compreender algo que havíamos remetido no início desse capítulo, a saber: “[...] porque a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição”⁵⁷. Lukács, entretanto, parece se restringir nesse texto apenas à análise de autores de origem francesa e soviética, motivo pelo qual não encontramos menção à autores britânicos como Defoe, Gilpin e Addison. Talvez por isso, para ele, o romance do século XVIII “mal conhecia a descrição”⁵⁸.

Num primeiro momento do ensaio, no qual compara o acontecimento de duas corridas a cavalo; uma, no romance *Naná*, de Émile Zola (1840-1902), e outra, em *Ana Karenina*, de Liev Tolstói (1828-1910), Lukács demonstra que a cena apresentada pelo primeiro poderia ser “facilmente” suprimida – apesar do virtuosismo da descrição – ao passo que, para o segundo, torna-se um ponto crucial do texto, no qual o escritor alcança certa “profundidade” em sua trama. Por isso, um, é *observador* (passeia, toma nota), o outro, *participante* (experimenta, vivencia). Indo mais além, o autor ainda articula a sua dicotomia com qualidades menos evidentes: a composição dos acontecimentos em Zola é vista como *acidental* (já que o que importa para ele é a descrição esmiuçada do tema); enquanto que em Tolstói, é vista como *necessária* (no sentido de que os acontecimentos para este são primordiais, e se dão sempre em função dos personagens, e das coisas que potencialmente os afeta). Essa interpretação é, à princípio, satisfatória, porém, levada adiante, nos leva a questão plantada pelo próprio Lukács: “o que é que se pode chamar de acidental na representação artística?”⁵⁹.

Para o crítico, a concepção de *necessária*, no sentido dado acima, deriva das *relações de contingência*, i.e. da ligação fortuita que se dá entre as personagens e as coisas, ou entre estas e os acontecimentos. Portanto, o “necessário” (na composição literária) está naquilo que dá movimento e vida ao que se descreve, mais que na descrição em si. Por outro lado, a *casualidade*, i. e. a disposição eventual das coisas e das personagens, é uma

⁵⁷ LUKÁCS, 1936, p. 50.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid, p. 45.

condição meramente natural e pinturesca, na qual o escritor deve transformá-la em uma *necessidade* – se acaso quiser ir além da superficialidade do relato. Assim, grosso modo, a descrição de feitiço naturalista é um método tal que *com a qual ou sem a qual o mundo permanece igual*. Ela não promove a mudança de estado das coisas, nem tende a problematização do “mundo real”, mas se coloca passiva frente aos acontecimentos e às contradições do capitalismo. Daí que, enquanto procedimento de escrita literária, ela apresenta o enredo (e a realidade) como um universo estático, reduzindo as pessoas a condição de coisas, e as coisas, à condição de mercadoria – o que o autor denomina “coisificação”. Mais ainda, a descrição para Lukács atuaria no sentido de um desengajamento prático e político da obra literária, por não trazer à tónica os processos sociais realmente importantes.

Fazendo outro contraponto entre o narrar e o descrever, Honoré de Balzac (1799-1850) – que para Lukács, soube melhor representar a realidade do seu tempo do que Zola – descreveria não a história das coisas, mas:

[...] o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama ambiente em que elas travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.

Este é um caso extremo, é claro. Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas como neste caso [referindo-se a uma cena de *Ilusões Perdidas*]. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser [...] pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser também, meros cenários da atividade e do destino deles (LUKÁCS, 1936, p. 47).

Novamente, a crítica feita a Émile Zola diz respeito a seu modo de arrefecer a realidade das coisas (e dos lugares) ao concentrar-se nelas de modo isolado, diferentemente de Balzac, “um caso extremo”, que não abdicaria em mostrar as contradições (sociais ou culturais) que se semantizam nos objetos e que ao mesmo tempo constituem a própria experiência humana. Além disso, Balzac também teria sido para o Lukács um dos primeiros a reconhecer a descrição como um “meio composicional essencialmente moderno”⁶⁰.

De fato, a escassez descritiva nos estilos literários, sejam anteriores ou vigentes no período desse escritor, é uma característica bem frisada por ele, como o vemos no prefácio da sua *Comédia Humana*, publicada em 1842. Queixando-se da pouca ou nenhuma atenção à história dos costumes, diria Balzac: “O trecho de Petrólio sobre a vida privada dos romanos mais irrita do que satisfaz a nossa curiosidade”⁶¹. Até então, a ambição literária do grande realista francês consistia da construção de uma “história total” da sociedade francesa, com suas paisagens, pessoas, costumes e objetos. Atitude que, aquela altura representava uma realização ousada e inovadora, à medida em que nem os grandes escritores

⁶⁰ Ibid, p. 50.

⁶¹ BALZAC. [1842] 2012.

que o haviam antecedido pareciam ter notado ou se preocupado em enfatizar os tipos sociais e históricos: “porque até nossa época os mais célebres narradores tinham despendido seu talento em criar uma ou duas personagens típicas, em pintar uma face da vida”⁶².

Nem mesmo Walter Scott (1771-1832), um dos principais nomes da literatura de seu tempo, seria poupado pela pena do escritor:

[...] não pensou em ligar suas composições umas às outras com o fim de coordenar uma história completa, da qual cada capítulo formasse um romance e cada romance uma época. Ao perceber essa falha de ligação, que, aliás, não diminui a grandeza do escocês, vi ao mesmo tempo o sistema favorável à execução de minha obra e a possibilidade de executá-la (BALZAC, 2012).

Havia na França, naquela época, cerca de 35 milhões de habitantes, dos quais na proposta do autor – que envolvia concorrer com o registro civil do serviço público francês (na tarefa de levantar a situação dos *citoyens*) – seriam reduzidos a duas ou três mil figuras representativas: “A sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais seria do que seu secretário”. Ou ainda: o seu “arqueólogo do mobiliário social”⁶³. Por aí já se vê que no século da invenção do daguerreótipo e da fotografia, havia uma demanda por formas de representação literária cada vez mais minuciosas e atentas ao universo das coisas. Esta necessidade se dava não apenas enquanto modo pinturesco de retratar ou ambientar as narrativas ficcionais, mas constituía um esforço de compreensão objetiva de uma realidade histórica cada vez mais complexa, um esforço literário e paradoxalmente “documental”.

Mas os artefatos literários, não tanto enquanto presença pitoresca, nem como expressão dos tipos sociais balzaquianos, parece também comportar uma certa condição de vestígio. Afinal, uma das certezas sobre as coisas é que elas se desgastam com o tempo e pelo uso, uso que, por resultado, também deixa nelas as suas marcas. Se aceitarmos esse curto raciocínio, a representação dos objetos na literatura não só daria atributos descritivos ao texto literário, como ainda se configurariam como “pistas” (no sentido investigativo ou “arqueológico” do termo). Assim, a acepção de vestígio poderia demarcar um repertório de ações – temos aquilo que em usamos – remetendo a determinadas qualidades de um personagem ou espaço narrativo.

Walter Benjamin (1892-1940) em *Paris: capital do século XIX* elabora uma ideia similar a esta ao identificar a função dos vestígios nos contos policiais (e na *Filosofia da*

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid, p. 77.

Mobília) do escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) – o qual, segundo ele, teria sido “o primeiro fisionomista de interiores”⁶⁴.

Benjamin observa que “os criminosos nas primeiras narrativas policiais não são nem cavalheiros nem marginais, e sim pessoas privativas, pertencentes a burguesia”⁶⁵, o que o faz sugerir que, com Edgar Allan Poe o espaço central das narrativas se desloca do ambiente externo e público (rural ou urbano, p.ex.) para o lar privativo e burguês. É lá que se encontram as pistas que conduzem a história a sua resolução; e é através da mobília e das suas marcas de uso que se deslindam os acontecimentos mais importantes.

As considerações de Walter Benjamin, embora imbricadas à uma crítica das transformações culturais modernas nos meios de comunicação⁶⁶, nos levam a uma trilha que certamente enriquece um pouco mais a nossa discussão. Por isso, valeria a pena olhar mais de perto os escritos de Edgar Allan Poe, especialmente, seus dois pequenos ensaios *Filosofia da Mobília* e *A Filosofia da Composição*.

Testemunho raro da tentativa de racionalizar a inscrição de certos artefatos em textos ficcionais, a *Philosophy of furniture*, de Poe, traça uma “filosofia da decoração doméstica americana”⁶⁷. Esse ensaio começa tecendo ponderações acerca do modo como diferentes povos e nações fazem uso da decoração em suas habitações – havendo em seu parecer uma assumida preferência pelo estilo dos ingleses (tal como salientamos em Garrett):

Na decoração interna, se não na arquitetura externa das suas residências, os ingleses são supremos. Os italianos têm apenas pouco sentimento para além dos mármore e das cores. Em França, meliora probant deteriora sequuntur – [o melhor se torna o pior] o povo é uma raça de gad-about [malucos] para manter aquelas propriedades domésticas das quais, de facto, têm uma apreciação delicada, ou pelo menos os elementos de um sentido próprio. Os chineses e a maioria das raças Eastern têm uma fantasia calorosa, mas inapropriada. Os escoceses são maus decoradores. Os holandeses têm talvez uma ideia indeterminada de que uma cortina não é uma couve. [...] Os Hottentots e os Kickapoos estão muito bem no seu caminho. Só os Yankees são absurdos (POE, 1840, p. 279).

A ideia de que “só os Yankees são absurdos”, ou seja, de que a pior decoração de interiores seria um demérito particular dos seus conterrâneos estadunidenses, é uma das constantes do texto: “Não poderia haver nada mais diretamente ofensivo aos olhos de um artista do que o interior do que é chamado nos Estados Unidos – ou seja, nos Apalaches – um apartamento bem acabado”⁶⁸. O motivo para tanto, conforme o seu aguçado olhar de crítico e fisionomista, recairia na falta habitual de conservação desses apartamentos, observáveis “no carácter das várias peças de mobília, [...] nas suas cores ou modos de adap-

⁶⁴ BENJAMIN, 1939, p. 60.

⁶⁵ Ibid, p. 60.

⁶⁶ KANG, 2009.

⁶⁷ POE, 1840, p. 279.

⁶⁸ (Ibid, p. 280).

tação à utilização”. Aqui, a espacialidade das coisas no interior das residências ganha notoriedade “pela sua disposição inartística”, na qual a “aparência de muitos apartamentos finos é totalmente estragada”⁶⁹.

Assim, para Edgar Allan Poe, estava implícito às suas observações um problema congênito nos seus pares, isto é: a má formação da classe aristocrática do seu país, à qual, estando distanciada da legitimidade dos verdadeiros “proprietários” (neste caso, os proprietários do “gosto” decorativo) confundiriam a noção de *nobreza* com a *riqueza* em exacerbo:

Como isto acontece, não é difícil de ver. Não temos aristocracia de sangue, e tendo por isso como natural, e de facto como uma coisa inevitável, formado para nós próprios uma aristocracia de dólares, a exibição da riqueza tem aqui de tomar o lugar e realizar a exibição heráldica nos países monárquicos (POE, p. 279).

Embora tais juízos de valor sejam evidentemente abstratos, e no mais das vezes, eurocêntricos, não podemos perder de vista que estes se baseiam, muito possivelmente, na impressão pessoal do autor, remetendo precisamente a sua opinião sobre o ambiente que o cercava. À medida que o texto avança, essa ambiguidade entre ficção e realidade vai ganhando novas cores, principalmente, através de uma discussão que, a despeito de se destinar a escrita literária, pressupõe um ponto de partida nos aspectos mais materiais da mobília. Desse modo, sobre os materiais vítreos, dirá: “A sua característica principal é o brilho”, e demonstrando depois o seu uso exagerado nos EUA, dirá: “Os enormes lustres de vidro, cortados a prisma, iluminados a gás e sem sombra, que penduram nas nossas salas de desenho mais na moda, podem ser citados como a quintessência de um ali que é falso no gosto ou absurdo na loucura”⁷⁰. E o mesmo ocorre com relação ao espelho que “[...] apresenta uma superfície contínua, plana, sem cor, não aliviada - uma coisa sempre e obviamente desagradável”⁷¹; e ainda para os tapetes, cortinas, lâmpadas de Argan e outros artigos. De modo que as características físicas e estéticas parecem assumir um papel fundamental nos ideais artísticos e literários desse autor. Papel que, não se limita mais a contraposição entre o “belo” e o “pitoresco”, como vimos através de William Gilpin, nem ao mero prazer das imagens, como sustentara Joseph Addison, mas a questões mais sutis e cotidianas, como o uso soberbo do dinheiro perante uma aquisição “absurda” de móveis e itens decorativos. Uma questão de “bom gosto” capaz de, na visão do autor, constatar o refinamento pouco desenvolvido e claramente imitativo das classes aristocráticas dos EUA.

Já no ensaio *A Filosofia da Composição*, Poe, tendo como ponto de partida a sua autoanálise de *O Corvo* (um dos seus poemas mais famosos), elenca sumariamente quais

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ (POE, 1840, p. 282-3.

⁷¹ (Ibid).

foram os elementos considerados na composição desse poema, dando mais uma vez mostras do seu “bom gosto” como fisionomista de interiores, especialmente quando compartilha o aspecto espacial do texto:

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção [...]. Determinei, então, colocar o amante em seu quarto (POE, 1846).

E, passando à descrição do quarto, “ricamente mobiliado”⁷², explica como pensou o desenrolar da parte final do poema: “Fiz o pássaro pousar no busto de Minerva, também para efeito de contraste entre o mármore e a plumagem [...] e escolhido o busto de Minerva, primeiro, para combinar com a erudição do amante e, em segundo lugar, pela sonoridade da própria palavra Minerva”⁷³.

A escolha criteriosa que se revela em cada um dos itens que compõe o quarto, e que lidando com questões bastante como “o contraste entre o mármore e a plumagem”, a coesão com a personalidade do amante e a próprio simbolismo de Minerva, demonstram o seu trabalho cauteloso com a decoração interna do espaço; espaço este que é evidentemente aristocrático. Enfim, é possível dizer que o gênero da narrativa policial desenvolvido por Poe guarda uma grande afinidade com o estudo das coisas – estas, precisam ser investigadas em suas minúcias, para que se resgate o sentido da história. É um método “arqueológico”, diria Aghata Christie⁷⁴.

Não menos importante para uma trajetória das coisas no século XIX, seria a formalização e a aceitação crescente da arqueologia enquanto disciplina científica. Como salienta Trigger, a arqueologia pré-histórica se desenvolveria como estudo de perspectiva eminentemente evolucionista, uma vez que, “ela não apenas revelou que as tecnologias industriais mais complexas tinham-se desenvolvido a partir da Idade da Pedra, mas também que a própria Idade da Pedra dava testemunho do aperfeiçoamento gradual da capacidade humana de controlar o meio ambiente”⁷⁵. Em particular, na arqueologia escandinavia, a

⁷² POE, 1846.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Escritora britânica conhecida por seus diversos romances policiais perpassados em contextos arqueológicos. As relações entre sua biografia, literatura e arqueologia tem sido alvo de estudo de alguns pesquisadores. Ver: La arqueologia en la obra de Aghata Cristhie. GARCIA CANO, J. M; CARRILLO GALLARDO, J. In: La Literatura en la Historia y la Historia en la Literatura: in honorem Francisco Flores Arroyuelo. (Orgs.). Fernando Carmona Fernández; José Miguel García Cano; Francisco José Flores Arroyuelo (hom.). 2009. p. 139-156. ISBN 978-84-8371-901-5.

⁷⁵ TRIGGER, 2004, p. 105.

primeira a desenvolver estudos respeitáveis sobre o neolítico, Idade da Pedra e do Bronze⁷⁶, certos sítios arqueológicos passaram a ser tomados (não apenas pelo discurso dos arqueólogos, mas também, por artistas e intelectuais) como exemplos mitificados do passado nacional.

O pesquisador Johnni Langer, que em 2005, publicou um estudo sobre as práticas de enterramento *Viking* e suas representações, nos mostra de forma contundente como as imagens do ritual funerário conhecido como *erfi* – no qual supostamente uma nave em chamas e em posse do morto é lançada ao mar – foram amplamente disseminadas no período do oitocentos (particularmente através da pintura *Funeral of a viking (1893)*, do artista prerafaelita Sir Francis Bernard Dicksse)⁷⁷. Conforme Langer, essa pintura seria importante na naturalização da ideia de que o enterramento *Viking*, independentemente do *status* dos seus mortos, seguiria à risca o ritual crematório, mesmo que as evidências arqueológicas da cerimônia (que teriam alimentado a própria imaginação do artista⁷⁸) nunca tivessem sido de fato comprovadas. Nesse sentido, o autor é feliz ao demonstrar que certos aspectos do quadro de Dicksse, como os equipamentos militares, estão incorretos, e evidenciam a noção falsa que se perpetuou sob a cultura material nórdica. Diz o autor:

A couraça de metal utilizada pelo seu personagem principal foi típico entre os romanos e na Alta Idade Média, mas inexistente entre os Vikings. Os escudos de metal igualmente estão incorretos, pois os escandinavos usavam escudos feitos de madeira até meados do século XII. A vestimenta do líder, além da couraça equivocada, apresenta um saiote semelhante aos romanos que, ao contrário dos outros personagens na tela portando calças, é uma fantasia dos escandinavos. [...] Mais fantasiosos ainda, são os capacetes portando chifres, que como a maioria dos medievalistas bem sabe, foram produtos da imaginação artística do início do oitocentos (LANGER, 2005, p. 120).

Com isso, Langer conclui que mesmo que os *Vikings* nunca tivessem sido enterrados em embarcações flamejantes, essas e outras imagens tornaram-se indissociáveis do passado escandinavo, sendo esse aspecto, ao menos em parte, tributário do trabalho dos artistas do oitocentos. Mas, de volta a América do Sul, teria havido algum paralelo com o caso *Viking*? Como veremos, os casos do sertanejo e do gaúcho guardam semelhanças com o ocorrido na Escandinávia: ambos remetem a categorias forjadas no Novo Mundo para representarem contingentes culturalmente muito distintos, tais como os nórdicos, e para além disso, passaram por profundos processos de nacionalização até serem considerados símbolos sul-americanos autênticos.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ LANGER, 2005, p. 119.

⁷⁸ Segundo o autor, a inspiração do artista advinha da descoberta do barco funerário de Gokstad em 1880 (LANGER, 2005, p. 120).

2 REDES TEXTUAIS E APONTAMENTOS HISTÓRICOS DESDE A *AMERICA DEL SUR*: NOTAS PARA O ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES ARTEFATUAIS NAS LITERATURAS DE EDUARDO GUTIÉRREZ E FRANKLIN TÁVORA

Na região do *Río de La Plata*, em meio as turbulências militares que se seguiram a *Revolução de Maio* de 1810 (e que resultariam na deflagração da independência), o território pampeano – na época constituído por pequenas vilas e assentamentos urbanos interligados entre si por estradas lamacentas (e a sua vez, cercadas por amplas áreas de domínio indígena) – esteve, com o fim dos regimes dos *cabildos*, sob a condução de dois partidos distintos: os das *élites criollas* e os das lideranças caudilhescas. Esses segmentos, outrora parceiros no combate aos espanhóis, viram suas divergências em relação à organização política das “províncias unidas” se intensificarem no momento imediato à expulsão das forças realistas. Nessa conjuntura, marcada pela abertura de novos horizontes e pela profusão de certos interesses, emergem debates importantes em torno das diretrizes fundantes do que viria a ser o estado moderno argentino. Dois deles, caros a nossa discussão, envolvia o germe da soberania popular e a legitimidade conferida aos seus representantes, pondo em dissenso a participação massiva dos *pueblos* nos processos de decisão política. De um lado, estavam os “saavedristas”⁷⁹, defensores da constituição de uma *Junta Grande*, composta por representações mais amplas dos segmentos populares; do outro, os “morenistas”⁸⁰, por sua vez favoráveis a formação de uma *junta menor*, e exclusivamente gerida por uma elite diminuta e esclarecida⁸¹.

Concomitantemente a estas divergências, das quais os “morenistas” sairiam parcialmente vitoriosos (estabelecendo sob a influência de Bernardino Rivadavia a formação de um *Triunvirato* que permaneceria no poder até meados da década de 1820), também insurgia a discussão do *libre-comercio*, a qual, sendo resgatada com as invasões inglesas de 1806-7, seguiria, mesmo após a expulsão dos britânicos, divergindo opiniões entre os “padres fundadores”. Desde fins do século XVIII, vale lembrar, produtos como couro, charque, algodão, cereais e prata boliviana eram vendidos pelos mercadores portenhos em troca de objetos para casa, roupas e armas⁸². E, ao menos legalmente, era a coroa espanhola a única a se beneficiar dessas transações, respaldadas em tratados como as *Reformas Borbônicas* de 1776. Entretanto, embora esses acordos fossem em

⁷⁹ Alcinha improvisada para remeter aos seguidores do militar e populista Cornelio Saavedra (1759-1829).

⁸⁰ Apoiadores das ideias do político e advogado Mariano Moreno (1778-1811)

⁸¹ SHUMWAY, 2008, p. 29-51.

⁸² Ibid, p. 32-33.

parte resultado da pressão exercida pelos portenhos, promovendo concessões como a nacionalização da economia interna e a liberação de atividades comerciais em áreas até então inexploradas; também tinham por meta (de interesse da metrópole) a proteção territorial e mercantil – especialmente contra os ingleses⁸³. Doravante, chegada à improvisada emancipação do vice-reinado platino, a possibilidade de comércio com os britânicos não tardou a ser considerada pelos dirigentes *criollos*.

Desde aí, políticos como o já citado Mariano Moreno começaram a sugerir suas primeiras insatisfações em relação aos produtos da indústria hispânica e local, alegando, entre outras coisas, que o país não poderia se manter privado dos produtos que “satisfazem o bom gosto e aumentam o consumo”⁸⁴. Com efeito, esta seria uma das razões da explosão de uma arrastada guerra civil responsável por cisalhar as lideranças políticas e militares da região em duas facções concorrentes: a dos federalistas⁸⁵, chefiada por líderes caudilhos como José Artigas (1764-1850) e Juan Manuel Rosas (1793-1877); e a dos unitários, a qual pertenciam aristocratas como Bernardino Rivadavia (1780-1845) e Mariano Moreno – pensadores cujas ideias ganhavam fôlego e sustentação entre os intelectuais da chamada “geração de 37”⁸⁶. Até então, a grande diferença entre esses partidos repousava no modo como ambos pretendiam gerir o território argentino, isto é, enquanto os primeiros defendiam a democratização e a autonomia radical das províncias (naquele momento submetidas a figura populista e paternal dos estancieros); os seus opositores apregoavam um governo centralizado e submetido a cidade de Buenos Aires.

Findada a influência unitária de Bernardino Rivadavia, que em 1826, chegaria a ser nomeado primeiro presidente argentino; o federalista Juan Manuel Rosas, com apoio de ricos estancieros e de grupos para-policiais (conhecidos pela alcunha de *mazorca*), chega ao governo platino, perdurando no cargo de 1829 até a sua derrocada em fevereiro de 1852. Durante esse período, a imposição do seu regime ditatorial, exercido com “mãos de ferro”, seria responsável por medidas que, ubiquamente a benefício dos latifundiários e pecuaristas (com a expropriação de terras indígenas e a instauração do direito à propriedade); e também, das autoridades religiosas e conservadoras (incumbidas da instrução cívica e moral); atenderiam ainda às demandas do campesinato e das lideranças indígenas – inclusive mantendo uma relação comercial “harmoniosa” com os *índios amigos*

⁸³ HOLPERIN DONGHI apud TERÁN, 2012, p. 14-15.

⁸⁴ MORENO, p. 217 apud SHUMWAY, 2008, p. 61.

⁸⁵ Nicolas Shumway chama atenção para a existência de duas variantes no federalismo argentino: um federalismo portenho, e por conseguinte, mais atrelado aos interesses dos negociantes de Buenos Aires; e outro provinciano, marcado pelos princípios de radicalização democrática (Shumway, 2008, p. 80).

⁸⁶ SHUMWAY, 2008; TERÁN, 2012.

por meio do chamado *Negocio pacífico de índio* – garantindo-lhe uma gestão suplantada por amplo apoio popular⁸⁷.

Diferentemente dos federalistas que, mesmo governando sob um forte regime de repressão política, estavam culturalmente mais próximos dos “*pueblos tradicionales*”; os unitaristas, exilados e enfraquecidos pela perseguição de Rosas, eram mais afeitos aos hábitos cosmopolitas e a atividade intelectual, e acompanhavam com bons olhos as transformações ocorridas nas nações europeias e nos Estados Unidos. Foram esses, aliás, os exemplos de prosperidade material que apareceram como horizonte em seu projeto centralizador e modernizante. Assim, sua oposição ao *rosismo*, pautada nos ideais aristocráticos da ilustração e do liberalismo – além de boas doses de conservadorismo católico – foi responsável por conceber e instalar no *período formativo* do estado argentino uma visão pejorativa em relação aos indígenas, negros e gauchos, bases de apoio político dos seus rivais.

Muito embora não dispomos de documentação escrita deixada por estas comunidades, sabemos que houve do lado federalista (em sua vertente provincial) uma postura letrada de cunho mais nativista, a qual, para além de revelar um contraste à imagem inculta que havia sido vinculada aos seguidores desse partido, sugerem ainda um uso categórico significativamente distinto do que fariam os unitários.

Nicolas Shumway, em *A invenção da Argentina*, considera o líder caudilho José Artigas (1764-1850) e o poeta Bartolomé Hidalgo (1788-1822) como os mais notáveis expoentes desse nativismo, salientando a primazia de ambos na defesa por um nacionalismo que não estava por se inventar, mas por se descobrir – ou seja, que não estava em meio a cultura letrada e despótica, mas entre os *pueblos nativos*, praticantes de uma cultura popular preexistente. Segundo Shumway, esses intelectuais da Banda Oriental⁸⁸ concebiam os mestiços, indígenas, africanos, e em especial, os *gauchos*, não enquanto símbolos da barbárie, mas como os elementos mais autênticos da “argentinidad”. Nesse sentido, José Artigas teria sido o primeiro a articular as ideias do federalismo de maneira efetiva, fornecendo um conjunto de instruções que serviriam como base para reforma agrária. Seu pensamento, presente numa série de cartas destinadas às alianças locais que nutria, tendia a distribuição de terras entre as classes menos favorecidas, e

⁸⁷ PRADO, Maria Lígia. A América Latina no século XIX. 1999, p. 154.

⁸⁸ Como era conhecida a região do Uruguai.

convocava a participação destas nos processos de decisão política⁸⁹. Já Bartolomé Hidalgo, que havia sido soldado das forças revolucionárias de Artigas no processo de independência, é destacado por Shumway por ser reconhecidamente o “inventor da poesia gauchesca”, a qual se distinguiria literariamente dos *cielitos* e *sainetes* que eram moda na Espanha do século XVIII – sobretudo pelo fato de dar voz e corpo lírico ao *gaucho payador* da década de 1810⁹⁰. Além disso, Hidalgo teria sido também o único dos poetas gauchescos, de Esteban Echevarría à José Hernández, a aproximar de modo elogioso as figuras do *gaucho* e do indígena; distanciando-os de estereótipos que os concebiam como bárbaros ou selvagens, e que seriam comuns ao longo de todo século XIX⁹¹. Sua poesia está assentada – para usar as palavras de Josefina Ludmer – “na relacion entre voces oídas y palabras escritas”⁹², e ao mesmo tempo, submetida ao uso militar e laboral dos *gauchos*.

Uma vez que as conquistas militares haviam sido alcançadas, o *gaucho*, cuja imagem indolente havia sido formada antes das lutas revolucionárias (e que, durante elas, seria revalorizada por nomes como San Martín e Miguel de Güemes)⁹³ passa a ter um lugar indefinido entre o “*malo*” (delinquente e desertor) e o “*bueno*” (capataz e trabalhador braçal dos estancieiros), iniciando um debate político sobre a sua inclusão ou exclusão social⁹⁴. Como podemos imaginar, o projeto federalista e democratizante levado à cabo por Artigas e Hidalgo, e esboçado num momento em que o temor as classes populares (suscitado pela ainda reverberante *Revolução Francesa*) se fazia crescente nos meios aristocráticos, não seria viabilizado sem que antes houvesse o enfrentamento com as *elites criollas*⁹⁵.

Não obstante, em razão das sucessivas vitórias nos campos de batalha (que acenaram num primeiro momento para a prevalência militar dos soldados *gauchos* sob as forças *porteñas*); bem como por sua aceitação popular, José Artigas se veria governante *de facto* da Banda Oriental e das províncias de Corrientes e Entre Ríos⁹⁶. Essa condição o motivaria a dirigir a partir de 1813 uma série de diretrizes e decretos aos deputados da Província Oriental, os quais, por estarem filiados a instancia formal das “leis” agravariam ainda mais o conflito entre as províncias do interior e os interesses centralistas e aduaneiros

⁸⁹ Tal como mencionamos anteriormente em relação a *Junta Grande* introduzida por Cornélio Saavedra antes da amotinação e formação do *Triunvirato* unitarista.

⁹⁰ Segundo Shumway, o uso lírico do *gaucho payador* introduzido por Hidalgo funcionava como veículo de instrução, comentário e protesto político do federalismo (SHUMWAY, 2008, p. 81-2).

⁹¹ BECCO, 1973, p. 34-35.

⁹² LUDMER, 1987, p. 10.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ SHUMWAY, 2008, p. 103-111.

⁹⁶ (Ibid.).

de Buenos Aires. Cabe dizer também que a discussão do livre-comércio, antes dividida entre realistas e liberais, adquire com Artigas um interessante viés protecionista: ele não apenas retiraria o direito sob os impostos de importação e exportação de produtos no Río de la Plata, como ainda veria no protecionismo da “indústria” local e na defesa da autonomia política e econômica das províncias, o melhor caminho para “nação”. Assim, diferentemente dos “morenistas” e unitários, que consideravam as nações europeias como aliados comerciais necessários e, conseqüentemente, protagonistas no processo de desenvolvimento da região; para Artigas, eram “os ingleses que precisam reconhecer que são beneficiários [do nosso comercio] e portanto não devem nunca interferir em nossos assuntos”⁹⁷. Além disso, outras medidas de subversão ao elitismo portenho se fizeram visíveis nos decretos que promulgavam a distribuição de bens e propriedades entre os mais pobres, determinando ao *cabildo* de Montevideu a expropriação de terras e gados que estivessem sob a posse de “europeus e maus americanos”; e mais ainda em seus pedidos para que as lideranças locais escolhessem representantes indígenas confiáveis para uma condução mais inclusiva dos interesses comunitários⁹⁸.

Quase que simultaneamente, Bartolomé Hidalgo atuaria na transformação dos ideais “artiguistas” em matéria poética do gênero gauchesco, contrabalanceando as doutrinas de exclusão antifederalistas. Em geral, a sua retórica partia da figura hipotética de um *gaucho escribinista*, mais conhecedor do que os demais em relação as questões políticas em voga – e por essa razão, responsável pela instrução didática dos “seus”. Foi dessa forma que, com um vocabulário repleto de ruralismos (alguns autênticos, outros nem tanto), a exaltação às cores locais e a estilização da vida rural das classes humildes, o poeta uruguaio forjaria o arquétipo do *gaucho patriótico*, antiespanhol e revolucionário, legitimando a figura do campesino enquanto símbolo nacional⁹⁹.

Contudo, e para que não percamos o fio condutor da nossa discussão, é importante observar qual o lugar reservado por Hidalgo à representação dos objetos. Em *Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifesto de Fernando VII*, poema que narra a resposta de um soldado anônimo ao rei espanhol (reivindicando sua soberania sobre a ex-colônia), se faz notável, por exemplo, a desdém da gauchada em relação aos hábitos e produtos estrangeiros: “*Cielito, cielito que sí / guarda teu chocolate / aqui somos puros índios / e só*

⁹⁷ ARTIGAS, 1815 *apud* SHUMWAY, 2008, p. 93.

⁹⁸ ARTIGAS, 1815 *apud* SHUMWAY, 2008, p. 94-5.

⁹⁹ SHUMWAY, 2008, p. 103-6.

bebemos mate”¹⁰⁰.

Por trás da aparente simplicidade de versos como estes, chama atenção na fala pilhérica do soldado o fato de que ele não se resume a declarar uma suposta superioridade, como seria de praxe entre os “gauchescos” da “geração de 37”, mas pelo contrário: a noção comunitária no *cielito* composto por Hidalgo é tensionada a proposição utópica que declara a igualdade de todos perante a “lei”, sendo antes uma afirmação irreverente das diferenças étnicas, entre *gauchos* e espanhóis, do que uma tentadora maledicência. Nicolas Shumway, que também se utiliza do fragmento para suplantar sua análise, nos diz que a inclusão dos *gauchos* (“*puros índios*”) em oposição a D. Fernando, o rei espanhol, teria como intenção reforçar a ideia de que a independência fora o resultado da ação de pessoas comuns, destacando a participação dos humildes na derrota das forças realistas – e, por conseguinte, justificando a incorporação dos *gauchos* à nova estrutura cívica que emergia. Por isso, diferentemente dos “morenistas” (que consideravam a independência o resultado da ação de uma elite intelectual, através das trocas de correspondência com a coroa, p. ex.), para o *gaucho* de Hidalgo, que é também um *escribinista*, a recusa à reivindicação de Fernando VII é informada por “advogados *gauchos* / em papel de cigarro”¹⁰¹, sugerindo as condições pouco sofisticadas do movimento revolucionário. Sobre isso, é desnecessário dizer que nesse período a representação literária da escrita, e por extensão, do uso do papel, foi, via de regra, um aparato associado à fidalguia. O que naturalmente dá um tom subversivo a figura do “*gaucho escribinista*”, tão capaz quanto um *criollo*.

Já nos *Diálogos patrióticos interesantes*, protagonizados pelo capataz Jacinto Chano e o soldado da guarda Ramón Contreras, o pé de igualdade entre distintos grupos, defendido por Hidalgo, torna-se ainda mais evidente a partir da referência às diferenças gentílicas, aquisitivas e vestiarias que aparecem vinculadas aos americanos:

La ley es una no más,
y ella da su protección
a todo el que la respeta. [...]
sin preguntar si es porteño
el que la ley ofendió,
ni si es salteño o puntano,
ni si tiene mal color.
Ella es igual contra el crimen
y nunca hace distinción
de arroyos ni de lagunas

¹⁰⁰ HIDALGO, Bartolomé (1820). Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cielitos--0/html/ff911350-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_5

¹⁰¹ SHUMWAY, 2008, p. 115.

de rico ni pobretón:
para ella es lo mismo el poncho
que casaca y pantalón

Embora possa soar generalizante, partindo de fragmentos tão diminutos, é notório que o lugar dado aos objetos na poesia de Hidalgo é secundário e pontual, sendo mais importante para o *payador* a sua função política e instrutiva do que necessariamente a caracterização material do gaúcho, por exemplo – o que evidentemente não era o seu objetivo. Até mesmo como expressão dos ruralismos, a cultura material campesina se faz constantemente apagada, sendo via de regra mais comum encontrarmos a ênfase do *gauchesco* na entonação da fala e na linguagem híbrida, mescla de espanhol arcaico e vocabulário indígena.

Ainda assim, podemos elencar um ou outro poema em que a necessidade de descrição aparece mais acentuada do que vimos nos dois exemplos citados, como é o caso da continuação da conversa entre Jacinto Chano e Ramón Contreras, escrita no ano seguinte. Nela, Chano, após ter perdido as festividades de maio, pergunta ao compadre “[...] *Si usted estuvo Contreras / cuénteme lo que ha pasado*”. Ao que o soldado lhe responde com um relato bem humorado do evento: “*¡Ah fiestas lindas, amigo! / No he visto en los otros años / [...] El veinticuatro a la noche / como es costumbre empezaron / Yo vi unas grandes columnas / en coronas rematando / y ramos llenos de flores / puestos a modo de lazos*”¹⁰². À diferença dos poemas anteriores, é possível identificar neste, traços que indicam um maior esforço por comunicar aspectos materiais (o modo como a cidade havia sido decorada na ocasião, e até mesmo, um tipo de folguedo semelhante as *festas do mastro* que ainda hoje acontecem no Brasil¹⁰³):

Vine a la plaza:
las danzas seguían en el tablado;
y vi subir a un Inglés
en un palo jabonado
tan alto como un ombú,
y allá en la punta colgando
una chuspa con pesetas,
una muestra y otros varios premios
para el que llegase:
el Inglés era baqueano:

¹⁰² HIDALGO, Bartolomé. 1822. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogos--1/html/ff9c0bfc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_3_

¹⁰³ Aqui insiro uma nota autobiográfica: refiro ao folguedo junino conhecido por *Siliblina*, ocorrida todos os anos no dia 23 de junho, na cidade de Lagarto-SE.

se le prendió al palo viejo,
 y moviendo pies y manos
 al galope llegó arriba,
 y al grito ya le echó mano a la chuspa
 y se largó de un pataplús hasta abajo:
 de allí a otro rato volvió
 y se trepó en otro palo
 y también sacó una muestra
 ¡bien haiga el bisteque diablo!

Seja como for, Bartolomé Hidalgo foi um escritor cuja ideologia esteve inserida no marco das primeiras contradições políticas (e de certo modo, suntuárias e aquisitivas) que se sucederam aos processos de independência. Sua caracterização material dos personagens gauchos, índios e espanhóis chama atenção pela desdém aos hábitos estrangeiros e pela *impressão utópica de igualdade* gerada num contexto emergente de atritos representacionais.

Dado que o movimento populista de José Artigas e Bartolomé Hidalgo seria em pouco tempo suprimido pela imposição dos unitários – que aliás, contariam com a ajuda de contingentes militares do Império luso-brasileiro – temos que o predomínio da atividade periodista e literária no âmbito dos letrados da geração de 37 acaba por ocupar um lugar hegemônico (ao menos no que tange as representações artefatuais da cultura gauchesca e que se perpetuaram na região do Rio de la Plata). Nesse sentido, o texto de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Facundo: civilización y barbarie* (1845), representa um dos discursos mais canônicos e recorrentes em relação à constituição das coisas americanas e europeias. Escrito durante o seu exílio no Chile, na década de 1840, o texto sarmientino ambienta e narra a vida do caudilho e rival federalista Juan Facundo Quiroga (1788-1835)¹⁰⁴, dividindo-se em três capítulos de difícil associação estética-literária (mescla de romance biográfico, panfleto político e estudo sociológico¹⁰⁵). Todavia, para fins de discussão, interessa-nos mais a sua primeira parte, intitulada *Aspectos físicos de la República Argentina, Y Caracteres, hábitos e ideas que engendra*, e que se dedica, como é redundante dizer, à caracterização ambiciosa do território e das populações do ainda

¹⁰⁴ Caudilho e militar *rosista* que havia sido assassinado anos antes durante uma emboscada.

¹⁰⁵ PRADO, 1999, p. 152.

embrionário Estado argentino.

Nela, podemos identificar o perfil estratégico de um hábil escritor liberal num relato em que predominam as noções de “escassez”, “deserto” e “imobilidade social” – tópicos relativamente comuns na argumentação intelectual unitária e que serviram de justificativa e estímulo à apropriação e anexação dos territórios pampeanos pelo governo. Todavia, para Sarmiento e outros membros da “geração de 37”, não era uma questão simplesmente de conquistas territoriais, mas, principalmente, de viabilizar a substituição dos contingentes “bárbaros” por cidadãos modernos. Assim, a estratégia do autor de *Facundo* – ao escrever em exílio um texto que se propunha a *descrever aquilo que não estava sendo visto* – seria a de se utilizar da recordação (e invenção) das características geográficas, materiais e populacionais da região para argumentar de forma tendenciosa sobre a suposta incapacidade do governo federalista e dos *pueblos nativos* em transpor as barreiras do legado colonial hispânico que, conforme ele, atravancavam o país na corrida pelo progresso. Desse modo, polemizava Sarmiento que, embora muitas das províncias argentinas estivessem às margens de rios como o “Bermejo, Pilcomayo, Paraná, Paraguay” e do próprio Rio de la Plata, “[...] No fue dado a los españoles el instinto de la navegación, que poseen en tan alto grado los sajones del norte”¹⁰⁶, de tal modo que o “gaucho argentino lo desdeña”¹⁰⁷. Em suma, seu argumento tendia a crença de que faltava entre os seus a indústria necessária ao desenvolvimento econômico, político e social.

Nesse sentido, e para além do sentimento antiespanhol assumido pelo autor, importa ter em mente que a representação dos objetos em *Facundo* aparece conotada pela *falta*, e não pela *presença*. Falta-lhe o *bote* e a *lancha*, ao tempo em que somente algumas “navecillas” tripuladas por “italianos e carcamanes” podiam ser vistas se aventurando nas águas do Prata¹⁰⁸. Algo que chama atenção, uma vez que esse escrito se situa historicamente entre os bloqueios navais anglo-franceses, onde as oficinas de embarcação dos *carpinteros de ribeira* e *calafates*¹⁰⁹ representavam uma das mais importantes “indústrias” do Río de la Plata, além de um ofício complementar e essencial ao funcionamento da exportação pecuarista.

¹⁰⁶ SARMIENTO, 1845, p. 17.

¹⁰⁷ Ibid, p. 18.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Refere-se, respectivamente aos artesões navais e aos “tapadores de buraco” que mantinham oficinas de embarcação às margens do Rio da Prata. Zappia (2012) salienta que contraditoriamente, os termos eram usados na época de forma pejorativa, embora representassem um aspecto complementar das atividades de exportação (p. 4-17). Ver: ZAPPIA, Paulo A. **Os carpinteros de ribeira e calafates em Buenos Aires (1840-1845)**. *Dissertação de Mestrado*. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História. 2012.



Figura 1 – Vista de Buenos Aires. Richard Adams. 1832. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5293/>.

Ao esboço do problema plantado (o da “falta”), sucedesse o argumento que lhe serve de solução: em toda região, somente Buenos Aires sabia utilizar o rio a seu favor, haja visto que as demais províncias do interior “no conocen otra salida para sus productos, fuera ya la Babilonia Americana”¹¹⁰. Ademais, somente os *porteños* estariam “en contacto con las naciones europeas”¹¹¹, usufruindo assim das vantagens com o comercio estrangeiro. Desde aí se abre em sua retórica um caminho que busca dicotomizar o *urbano* e o *rural* num contexto em que tais diferenças eram em si pouco perceptíveis – para não dizer ilusórias.

É defendendo esta perspectiva binária que, enquanto uma caravana de carretas vai cruzando a pampa bonaerense – servindo de pretexto à descrição panorâmica do ambiente – o narrador vai ditando a constituição humana do espaço, racializando-o de acordo com suas regiões e províncias. Sobre isso, é bom dizer, sobressaem em seus apontamentos a constatação de influências culturais identificadas como espanholas e indígenas, mas raramente como africanas. E, já se referindo a mescla dessas “identidades”, segue dichavando os tipos sociais campestres: o “gaucho”, o “zambo”, o “mulato”; aqueles que para Sarmiento se distinguiam do homem branco europeu, dentre outras coisas, pela “ociosidad y incapacidad industrial”¹¹². Além disso, em *Facundo* apenas as colônias alemãs

¹¹⁰ SARMIENTO, 1845, p. 17.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² (Ibid, p. 20).

e escocesas do sul são relatadas de maneira amena e compreensiva, sendo motivo de lastima para o narrador a “compasión y vergüenza” de compará-las estética e materialmente com as demais vilas do interior:

[...] en la primera las casitas son pintadas, el frente de la casa siempre aseado, adornado de flores y arbustillos graciosos; el amueblado sencillo, pero completo, la vajilla de cobre o estaño reluciente siempre, la cama con cortinillas graciosas; y los habitantes en un movimiento y acción continuos. Ordeñando vacas, fabricando mantequilla y quesos, han logrado algunas familias hacer fortunas colosales y retirarse a la ciudad a gozar de las comodidades. La villa nacional es el reverso indigno de esta medalla: niños sucios y cubiertos de harapos viven en una jauría de perros; hombres tendidos por el suelo en la más completa inacción, el desaseo y la pobreza por todas partes, una mesita y petacas por todo amueblado, ranchos miserables por habitación, y un aspecto general de barbarie y de incuria los hacen notables (SARMIENTO, p. 20).

Com efeito, na visão do político argentino, que chegaria anos depois à presidência da república, havia na região platina a urgência de que “otro espíritu”, que não o dos ibéricos, “[agitasse] esas arterias en que hoy se estagnan los fluidos vivificantes de una nación”¹¹³. Para tanto, seria desejável encontrar caminhos no além-mar; i.e., nas possibilidades de inserção dos argentinos no sistema mundo. Daí o seu discurso, seduzido pelas “comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita”¹¹⁴, sustentando objetos e ideias que estavam nitidamente “fora de lugar”. Como demonstra a sua cita à Walter Scott, em que se destaca a visão pessimista do escritor escocês e sua rude descrição das mobílias e passatempos “guachos”:

Las vastas llanuras de Buenos Aires están pobladas sino por cristianos salvajes [...] cuyo principal amueblado consiste en cráneos de caballos, cuyo alimento es carne cruda y agua, y cuyo pasatiempo favorito es reventar caballos en carreras forzadas [...] Desgraciadamente prefirieron su independencia nacional, a nuestros algodones y muselinas (SCOTT, *apud* SARMIENTO, 1845, p.21).

Por certo, para Sarmiento a independência não fosse um acontecimento tão desgraçado quanto para o escocês, levado em conta que estavam em posições muito distintas (especialmente, se considerarmos que os “argentinos”, em grande parte, gauchos, haviam vencido militarmente aos britânicos durante a invasão do Rio da Prata em 1807). Todavia, importa destacar mais uma vez os interesses mercantis defendidos pelo unitário, que na sequência imediata a cita de Scott, cogita, ainda que em tom jocoso, quantas varas de lenços e peças de musselina a Inglaterra estaria disposta a pagar pelas “llanuras de Buenos Aires”¹¹⁵. Também não deveríamos esquecer que existem razões para acreditarmos que haviam outros motivos (para além da atratividade dos produtos estrangeiros implícitos na maciez do algodão e na suavidade da musseline inglesa) por de

¹¹³ (Ibid, p. 17).

¹¹⁴ (Ibid, p. 21).

¹¹⁵ Ibid.

trás da fala penhorista do político argentino.

Num contexto onde vestir trajes europeus à moda das grandes metrópoles era, por certo, algo pouco comum em uma população majoritariamente rural e de hábitos tradicionais, não é absurdo supor que homens do porte de Sarmiento (supostamente cultos e refinados) se sentissem acuados por aderirem de forma imitativa aos costumes do estrangeiro, com suas *casacas* e *pantalones*. Isso explicaria, aliás, sua obsessão constante pela oposição entre o *citadino* e o *campestre* em tais condições, uma vez que ressalta repetidas vezes o modo como *los pueblos* desdenham do “lujo y sus modales cortesés”, afirmando que “ningun signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña [...]; y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraeria sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos”¹¹⁶. Opiniões que, lidas mais de um século depois, parecem sugerir um certo ressentimento aristocrático, além de uma posição social que tende ao crescente distanciamento com as classes populares.

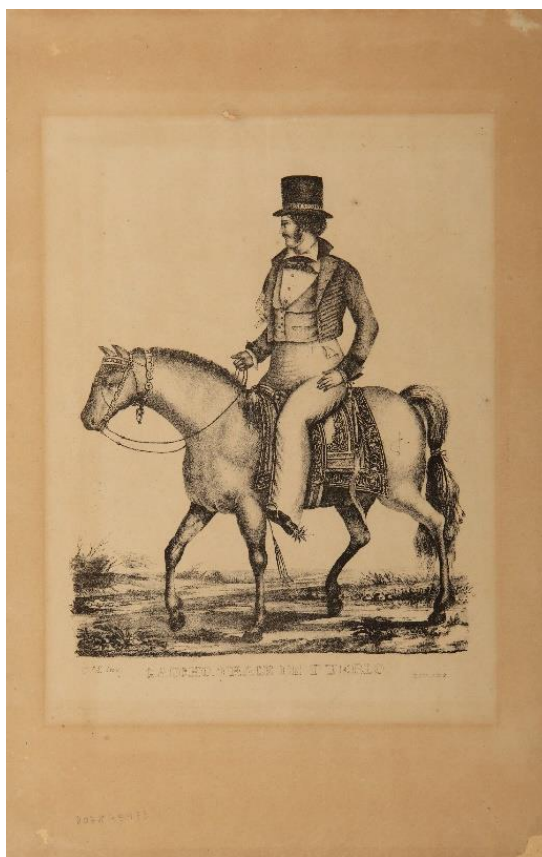


Figura 2 – Gaucho en traje de pueblo. Carlos Morel (1813-1894). Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8078/>.

Ainda sobre isso, é interessante dizer que antes mesmo da publicação de *Facundo*,

¹¹⁶ (Ibid, p. 22).

Esteban Echeverría (1805-1851), pintando uma Buenos Aires menos imponente e urbanizada do que a pintara Sarmiento, já direcionaria de forma semelhante parte do seu conto *El Matadero* ao desencontro cultural entre *criollos* e campesinos. Recordemos, por exemplo, que o jovem unitário que protagoniza essa narrativa não se distingue dos populares e federalistas simplesmente pela sua “patilla en forma de U” ou por “[...] No traé divisa en el fraque ni luto en el sombrero”, mas por que os mazorqueiros reconhecem à distância que os unitários “[...] Montam en silla como los gringos”.

Como sustentado no texto sarmientino, o uso da *silla inglesa* provoca, por parte dos campesinos, o estranhamento e a rejeição aos *criollos*, algo que finda por reforçar um dos argumentos centrais da “geração de 37”, isto é, a incompatibilidade entre os modos de ser do “mundo civilizado” e da barbárie, e a mútua e naturalizada aversão sentida por ambas as partes.

Não somente, e para completar as semelhanças artefatuais perceptíveis em ambos os textos, os artigos que acompanham a representação dos gauchos não vão, em nenhum dos dois casos, muito além da violência atrelada à pistola, ao fuzil, ao chicote, ou ao *cuchillo* – vestígios que suplantam a suposta brutalidade com a qual negros, campesinos e mazorqueiros impunham sua autoridade aos unitários. Envolvem ainda, outras representações típicas, como *lazos*, *boleaderas* e acessórios de montaria – estes últimos, itens essenciais de subsistência e vocação, e símbolos, talvez, da rusticidade a qual autores como Sarmiento e Echeverría consideravam como as qualidades mais autênticas dos *pueblos nativos*. No que tange a mobília, a mesa ou *mesita*, quiçá o único dos móveis presentes nas *casillas suburbanas*, variam apenas em função, servindo ora como lugar para apostas em jogos de *baraja*, ora outra, como lugar das *botellas* e *copas de ginebra* – quando não como local para execuções e torturas. Finalmente, em relação a indumentária, a presença do *chiripá* e do *poncho*, que ao lado da alusão genérica ao *traje americano* (descrito displicentemente por Sarmiento como “común a todos los pueblos”¹¹⁷) encerram o conjunto de uma “cultura material” que é essencialmente retratada como deficiente e primitiva.

Cabe destacar que a alusão negativa desses artefatos, tanto em Sarmiento como em Echeverría, se faz essencial para nossa chave de leitura, uma vez que farão parte de um circuito narrativo mais amplo (a “gauchesca”), aparecendo em obras de autores subsequentes e exitosos como Hilário Ascasubi (1807-1875) e José Hernández (1834-

¹¹⁷ (SARMIENTO, p. 22).

1886). Não apenas, os artefatos que acompanharam esses textos foram utilizados em conotações variadas e concorrentes entre si, o que torna importante destacar que o que estamos considerando artificialmente enquanto uma “cultura material gaúcha”, faz parte, na verdade, de uma disputa de narrativas; e que dado o impacto canonizador da obra de Sarmiento, em meados de 1845, esse mesmo conjunto artefactual será por vezes descrito por outros escritores como estando inclinado ao binarismo *civilização e barbárie*.

Consequentemente, os produtos e mercadorias estrangeiras assumem no ambiente letrado do período um lugar quase naturalizado na hierarquia social; ao tempo em que a indústria e a materialidade dos povos tradicionais e originários vão sendo condenadas ao desaparecimento implícito à “modernidade”. Em 1852, quando as tropas federalistas são finalmente vencidas pelos unitários, e Juana Manuela Gorriti, fazendo uma oportuna alegoria da batalha de *Arroyo Grande*, escreve o conto *El guante negro*, representando apenas objetos do convívio burguês e aristocrático. Teria a escritora, paralelamente ao êxito dos unitários, sugerido uma “vitória” dos troços e mercadorias inglesas sobre a artesanaria local? Impossível, certamente, dizer-lo. No entanto, é fato que o poncho, o chiripá, a boleadeira, enfim – a humilde tralha indígena e campesina e toda materialidade tipicamente vinculada aos gauchos – cedem lugar no texto de Gorriti para as luxuosidades do estrangeiro: toalhas de mesa, tapetes, harpas, escrivaninhas, travesseiros, camas com compartimentos secretos, relicários, estantes e livros. Todos estes, elementos que pintam uma imagem “civilizada” da região platina.

É nesse ambiente de objetos estrangeiros e de orden unitarista que Eduardo Gutierrez se transformará – mesmo a contragosto das elites portenhas – em uma das maiores figuras da literatura argentina. Nascido em julho de 1851, há apenas alguns meses da queda de Rosas, Gutiérrez vem de uma família porteña de classe média (era sobrinho-neto de Bartolomé Hidalgo), e sua juventude coincide com um momento de rápidas mudanças na paisagem de Buenos Aires, a qual, paulatinamente, foi cedendo espaço às ações de urbanização (tais como o calçamento das principais ruas e a construção de edifícios modernos; a introdução das malhas ferroviárias ligando o interior à cidade; a abertura de bares e cafés, entre outras mudanças que de um modo ou de outro estimulavam a vida pública e introduziam novos ritos de sociabilidade aos rioplatenses). O contato crescente das gerações nascidas nessa fase de transição com instituições como colégios,

museus e teatros (pela primeira vez beneficiadas pelo investimento e comprometimento real do Estado) e a afirmação incontestável da função política da prensa periódica como local de debate e construção de ideias, aos poucos alteraram substancialmente a vida na região, implicando em seus habitantes a assimilação dos dispositivos de explicação oficial da realidade¹¹⁸. Junte a isso, a chegada massiva de europeus (principalmente italianos e espanhóis¹¹⁹), que para além de tornarem aquela semialdea, sem dúvida, mais diversa e populosa, seriam, todavia, os maiores beneficiados pelos progressos materiais do Rio da Prata¹²⁰. Ainda assim, oportunidades também apareceriam para famílias como a de Gutierrez, que podiam nesse imbróglio, alcançar sem demasiada concorrência prestigiosos cargos políticos e institucionais; usufruir das exposições universais e naturalistas, das palestras das sociedades científicas e literárias, dos bailes ao som de *polca* ou *mazurka* no Teatro Colón; e, evidentemente, da compra de artigos, móveis e utensílios importados, até então símbolos do “bom gosto” e de prestígio social.

Porém, não seriam esses privilégios e comodidades que, à princípio, saltariam aos olhos do nosso arrojado porteño. Aluno do *Colégio Nacional*, e depois, do anglófono e disciplinado *Colégio de los hermanos Jenor*; não fosse o ímpeto de “mozo diablo” – para usar a expressão de Jorge B. Rivera¹²¹ – Gutierrez, que tinha entre os irmãos mais velhos, casos profissionalmente exitosos¹²², poderia, quiçá, ter sido uma figura mais notável em sua época. Preferiu, contudo – e novamente citando a Rivera – “perderse no bullicio de las manifestaciones que celebran el triunfo de Pavón” e se envolver nos tempestuosos debates que ocorriam no antigo *Congreso da calle Victoria*, em meados de 1863¹²³. O que nem por isso o deixaria sem rumo e alheio ao mundo das letras, visto que seu irmão José Maria, fundador do diário mitrista *La Nación Argentina* (1862)¹²⁴, lhe daria a oportunidade de publicar as suas primeiras “crônicas” com apenas 15 anos de idade, assinando-as com o

¹¹⁸ BRUNO, 2011; PRIETO, 2008.

¹¹⁹ Apesar da preferência das autoridades argentinas por uma migração saxônica, Prieto (2008) informa que 80% dos estrangeiros desse período eram italianos ou espanhóis).

¹²⁰ Paula Bruno, em *Pioneros culturales de la argentina* (2011), demonstra através da biografia do francês Paul Groussac (que havia desembarcado no porto de Buenos Aires em 1866 com uma carta de recomendação da faculdade de Letras de Toulouse) que a imigração para Argentina era bastante fortuita para os estrangeiros. O mesmo também poderia ser dito para o naturalista alemão Hermann Burmeister, que construiu para si a imagem de única autoridade científica do país pelo seu papel como fundador da Academia de Córdoba (PODGORNY, 2012, p. 117-125). Já Adolfo Prieto (2008) aponta que a maioria dos frequentadores dos bares e cafés rioplatenses da segunda metade do XIX não eram *criollos*, mas imigrantes europeus.

¹²¹ RIVERA, Jorge, B. **Eduardo Gutierrez**. 1967, p. 7.

¹²² Como Ricardo Gutierrez, médico e fundador do *Hospital de los Niños* e José-Maria Gutierrez, braço direito de Bartolomé Mitre, além de influente político liberal (RIVERA, 1967, p. 8).

¹²³ Refiro-me aos debates envolvendo Adolfo Alsina (de quem Gutierrez foi partidário) e Eduardo Costa (opositor político) (RIVERA, 1967 p. 9).

¹²⁴ Posteriormente renomeado para *La Nacion*.

pseudônimo de Benigno Pinchuleta¹²⁵. Nessa época, vale ressaltar, um dos assuntos mais recorrentes na atividade periodista eram as opiniões em torno da Guerra no Paraguai, apelidada por Alberdi de “Guerra de Bosta” – posição que lhe trouxe a acusação de “traidor” por parte dos colaboradores do diário de José Maria¹²⁶. Não bastasse, tanto o irmão Ricardo (que fazia parte do *Cuerpo de Sanidad del Ejército Aliado*), como os amigos e futuros chefes de Gutiérrez, estavam participando dos confrontos com Solano Lopez¹²⁷ – o que certamente teve um peso importante em sua opinião sobre o confronto.

Outro fator presente no chão histórico do jovem Gutierrez era que, com o fim do *Negócio Pacífico de Índio* – que durante os governos federalistas de Rosas (e depois, de Urquiza) haviam contribuído para manter a relação mais “amigável” com as *tolderias* indígenas – as províncias de Buenos Aires passariam a sofrer um número de *malóns*¹²⁸ cada vez maior. Nesses anos, com os já estabelecidos Cacicados de Salinas Grande e Leuvucó, que compunham o então território indígena-pampeano de *Wall Mapu*¹²⁹, caciques como Juan Calfucurá (1770-1873) e seu filho Manuel Namuncurá (1811-1908) não tardaram a entender que, o Estado Argentino, uma vez centralizado e sob o governo dos velhos defensores da *Civilización y Barbárie*, tenderia a avançar as linhas de fronteira sobre as suas áreas de domínio¹³⁰. Assim, aproveitando-se que grande parte das forças militares que guarneciam a Buenos Aires estavam combatendo a Guerra da Tríplice Aliança, as lideranças indígenas organizaram grandes *malóns* nesse período, dos quais saíam vitoriosos e imporiam o recuo das zonas de contato. Estancias, ranchos e vilas foram completamente abandonadas pelo temor às sociedades guerreiras, que lograram, ao menos momentaneamente, em demonstrar aos *criollos* o seu poderio militar. A Buenos Aires ficava “pequena”, estendendo-se, de leste à oeste, até as proximidades do *rio sallado*. Todavia, no ano seguinte, esse cenário começaria a mudar drasticamente, marcando o início do declínio dos cacicados pampeanos.

¹²⁵ (Ibid, p. 10). Ver também: CAÑALA, Juan Pablo. **El aprendizaje de un oficio: Eduardo Gutiérrez folletinista**. 2014, p.50-51.

¹²⁶ RIVERA, 1967 p. 9-10.

¹²⁷ A Guerra da Tríplice aliança dividiu a opinião dos argentinos na década de 1860. Para citar alguns exemplos, enquanto Alberdi acusava Mitre de ter se tornado um instrumento dos anseios brasileiros (RIVERA, 1967, p. 11); José Manuel Estrada, historiador e católico fervoroso, assumia a sua função de secretário da *Comision Sanitaria de Hospitales Militares* como um dever; já o médico Eduardo Wilde, servidor da mesma instituição que Estrada, considerava a aliança militar argentina um erro (possivelmente por ter perdido o seu pai para uma enfermidade contraída na Guerra) (BRUNO, p. 26 e 74).

¹²⁸ Termo que no século XIX designava a tática de guerrilha dos povos originários, em geral associado aos ataques e roubos promovidos por indígenas.

¹²⁹ Território pampeano das Confederações indígenas.

¹³⁰ Em 1867 o Congresso Argentino aprovou uma lei que previa a expansão das linhas de fronteira. A medida visava a conquista de novos territórios para estabelecimento de zonas rurais responsáveis pela produção agrícola de exportação.

Após a morte natural do chefe indígena Calfucurá (possivelmente com 93 anos na época), as fronteiras avançadas seriam reocupadas pelo exército argentino, ampliando novamente a pampa agricultável e pastoril. É de se imaginar que Gutiérrez, nascido em um momento no qual os periódicos, indispensáveis ao debate político do período, estavam longe de ter consciência das questões indígenas e do valor da diversidade cultural – como em tese “possuímos” hoje em dia – e já com 19 anos quando ocorre o *malón de San Carlos (1870)*, não cultivasse a mesma empatia para com os “índios”, tal como cultivara o seu tio-avô, Bartolomé Hidalgo.

Diante disso, e ainda no mesmo ano, Gutiérrez afasta-se de suas atividades no *La Nación* para ingressar na *Inspección General de Milicias*, posto onde ficaria até setembro de 1872. Durante esse período, o então vice-presidente de Sarmiento, Adolfo Alsina, o convida a ocupar um lugar no exército como soldado da *caballería*, proposta a qual Gutiérrez, num “gesto aventureiro”, não recusou¹³¹. Firmou-se assim, o compromisso de mudar-se para o oeste, e de ter como “lar” temporário o *forte General Paz*, onde serviria sob as ordens do coronel Hidalgo Lagos. Renunciaria, por conseguinte, às comodidades recém-chegadas na *zona porteña*, ao mesmo tempo em que manteria certa distância dos debates políticos que se davam na prensa. Vale ressaltar que as condições materiais desses assentamentos castrenses – que aliás, recebem uma vaga descrição em seus *Croquis y silhuetas militares* – sugerem um ambiente de escassa cultura material e de condições bastante insalubres, já que os “fortines” eram na maioria das vezes pequenos ranchos forrados com tetos de palha, servindo apenas como abrigo para os oficiais de maior patente¹³².

No ano seguinte, 1873, Gutiérrez retoma brevemente sua atividade com as letras (talvez alternando com os seus compromissos de oficial nos fortines) passando à prestar seus serviços a *Revista Criminal*¹³³. Esses trabalhos foram norteantes para o desenvolvimento do estilo literário do joven escritor, especialmente porque consistiam na escrita de pequenas biografias de criminosos – estrutura fundamental e preponderante dos seus folhetins. Além disso, Gutiérrez também possuía acesso as fontes do arquivo judicial e policial, igualmente importantes para suas novelas. Assim, considerando essas hipóteses, Alejandra Laera (2010) propõe o processo de criação literária desse autor em 3 etapas: 1) “pré-escritura (investigação e compilação das fontes)”; 2) “escritura (produzir narrações

¹³¹ RIVERO, 1967, p. 12.

¹³² YULN, 2010, p. 114.

¹³³ Revista vinculada a polícia porteña, e destinada a discussão do direito penal (CAÑALA, 2010, p. 49-50).

para serem difundidas no espaço dos folhetins); 3) “edição (passagem de folhetim à livro)”¹³⁴. De modo que podemos observar uma das características mais notáveis nos escritos de Gutiérrez:

No solo los hombres grandes y célebres por sus virtudes merecen ser objeto de una biografía; también adquiere celebridade el crimen, y es por esto que no hemos trepido en escribir la biografía de Domingo Parodi(a), el Jorobado y del mismo modo se refiere en los que respecta a Sergio Borches.

Porém, de onde vinha o interesse do autor pela temática bandoleira?

Desde de fins da década de 1860, José Hernández (então colaborador do periódico *El Rio de la Plata*) denunciava à Sarmiento pela sua degradante estratégia de colonização agrícola que empurrava os gauchos, sem empregos nem opções, a situação desumana do serviço militar nas fronteiras¹³⁵. E de fato, logo que o uso militar desses contingentes considerados incultos e insubmissos foi sendo dispensável¹³⁶; e que os eventuais trabalhos prestados aos estancieros puderam ser substituídos por estrangeiros, a marginalização dos gauchos tornara-se ainda mais lastimável: forçados a servirem militarmente nas fronteiras, tinham como possibilidade, ou o prolongamento da sua situação miserável nas milícias, ou a deserção e o ingresso na vida errante e ilegal, sendo perseguidos pela “justiça” por não possuírem *papeleta*¹³⁷. Desse modo, quando em 1872 Hernández publica a primeira parte do seu célebre *Martin Fierro* (diga-se de passagem, um verdadeiro sucesso de vendas¹³⁸), a sua oposição à Sarmiento conseguiu produzir um grande impacto e projeção política, principalmente devido à popularidade que sua obra obteve entre o público leitor interiorano – mais sensível e consciente à própria exclusão social. Vem dessa consonância, o tom firme e seguro dos versos finais do texto hernandino: “Y aquí me despido yo / que referí así a mi modo / males que todos conocen / pero que nades contó”¹³⁹.

Embora o *Martin Fierro* de Hernández certamente mantenha um laço (no sentido estético) com os *cielitos* e *diálogos* de Hidalgo, há de se ressaltar que, do ponto de vista ideológico, existem entre esses autores grandes diferenças: há começar pelo racismo

¹³⁴ LAERA *apud* CAÑALA, 2010, p. 50.

¹³⁵ RIVERA, 1967, p. 11.

¹³⁶ LUDMER, 2000, p. 10.

¹³⁷ Documento equivalente a dispensa militar. Ver: YULN, 2010, p. 114.

¹³⁸ Nos seis anos que antecederam a publicação da *Vuelta* (1879), foram produzidas 11 edições e vendidas 48 mil cópias do poema de Hernández. Algo surpreendente dada a situação do mercado livreiro da época. Ver: PRIETO, 2008.

¹³⁹ HERNÁNDEZ, [1872], 1995, p. 87.

presente na primeira obra, e que se traduz em posição discrepante em relação à defesa pela igualdade que mencionamos nas lutas “pós-independência”. Esse aspecto, aliás, é demonstrado de forma modelo quando Fierro comete o seu primeiro assassinato – que como bem percebido por Josefina Ludmer, refere-se a morte de um negro. Assim, o negro é o *Outro* da narrativa de Hernández, e está social e hierarquicamente abaixo do gaucho¹⁴⁰. Semelhantemente, a aproximação entre indígenas e gauchos – que para Bartolomé Hidalgo poderiam se considerar “puros índios” – é também pejorativa no texto de Hernández, que estabelece uma ligação entre ambos somente de forma ocasional (isto é, ainda que Fierro saiba “*manejar la lanza [...] [e] las bolas*”, ou fabricar “*un toldo [...] con unos cueros de potro*”¹⁴¹, tal como os *índios*, o protagonista hernandino tende sempre a rechaçá-lo. Por isso o autor orna a um dos indígenas com um “*collar de dientes de cristianos que él mató*”¹⁴² e o faz amarrar as mãos de uma *cautiva* “*con las tripas*”¹⁴³ do próprio filho.

Voltando a falar de Gutierrez, que pode muito bem ter se encantado com a saga de Fierro (como tantos outros de sua geração), em 1874, outros fatos igualmente importantes contribuiriam para a escolha do tema que se faria presente na maioria de suas novelas: a popularidade do gaucho Juan Moreira.

Durante as acaloradas disputas eleitorais daquele ano, se destacaria nos jornais e arquivos policiais as andanças de Juan Moreira, cujas polêmicas atuações no partido de Navarro como *matón electoral* do acaudilhado *Partido Nacionalista* de Mitre, lhe rendera certa fama de *gaucho malo* e *fora da ley*. Entre as acusações, constava-se o assassinato do Sr. José Leguizámon (que possivelmente, também era *matón electoral*... só que do partido alheio) e as suas interferências e intimidações à comunidade local, supostamente causadoras da vitória dos mitristas por 323 votos a 65. Esse resultado, entretanto, seria revisto pouco tempo depois, quando em julho do mesmo ano, os membros da *Comisión de Poderes* decretariam a anulação da referida eleição¹⁴⁴.

¹⁴⁰ LUDMER, 2000, p.40-41.

¹⁴¹ HERNÁNDEZ, [1872], 1995, p. 84-85.

¹⁴² Ibid, p. 118.

¹⁴³ Ibid, p. 120.

¹⁴⁴ CHUMBITA, 1996, p. 8.



Figura 3 - Retrato de Juan Moreira feito a partir de uma fotografia do seu filho. In: *Nueva visión de Juan Moreira*. Hugo Chumbita. 1996.

Ainda assim, e independentemente do que tenha se passado nas disputas eleitorais, dois fatores relativos à ocasião importam para nós enquanto antecedentes da novela *Juan Moreira*, publicada por Gutierrez em um intervalo de quase cinco anos. Por um lado, logo após as eleições de abril, Moreira é assassinado por um grupo de paisanos chefiado pelo comandante militar Francisco Bosch (autonomista declarado) e pelo capitão da *plaza de Lobos*, Eulogio Varela. No violento confronto, iniciado após o cerco miliciano ao prostíbulo “La Estrella”¹⁴⁵, Julián Andrade (1848-1928) – grande amigo de Moreira – e outros companheiros de *passo*, foram condenados à prisão perpetua pela participação em um dos assassinatos cometido pelo gaucho¹⁴⁶. Gutiérrez, que na época atuava nos cárceres sob a condição de “Reporter penitenciário”¹⁴⁷, teria a oportunidade de entrevistar à Julián Andrade, coletando de modo privilegiado as informações que, mais tarde, serviriam de testemunho em sua narrativa. Por outro lado, a anulação da vitória eleitoral dos mitristas, e a subida ao poder do seu rival, o *Partido Autonomista* de Adolfo Alsina e Nicolas Avellaneda (1837-1885), provocariam a sublevação de Mitre e seus aliados naquele mesmo ano, fazendo com que o autor de *Juan Moreira*, que em seus primeiros anos de juventude, havia sido partidário das ideias de Mitre, lutasse como soldado da cavalaria do lado contrário, vencendo as forças caudilhescas de Mitre na *batalha de La Verde* – de onde saiu

¹⁴⁵ Localizado no partido de Lobos.

¹⁴⁶ Ibid, p. 9.

¹⁴⁷ CAÑALA, 2010, p.54-55.

condecorado com a patente de Teniente 1º¹⁴⁸. Esse episódio da vida do militar e escritor rioplatense apareceria, como veremos mais adiante, encarnado na alegoria política do personagem Juan Moreira, dividido (tal como o próprio Gutierrez) entre Alsina (a quem Moreira servira antes como guarda-costas) e Mitre (a quem Moreira serviria depois como *matón electoral*). Sua novela, a partir dessas discussões, adquire um relevante caráter político no periodismo de sua época, uma vez que, segundo a narrativa de Gutierrez, Moreira não havia se levantado contra Alsina, mas contra a “desastrosa” candidatura de Avellaneda (já alvo de críticas por parte de outros políticos)¹⁴⁹.

Ainda em 1874, a carabina *Remington*, mais potente e rápida que os fuzis anteriores, passa a ser a arma regular da cavalaria de linha, o que mudaria substancialmente a situação das campanhas militares da fronteira. Seria esse o início de uma superioridade bélica incontornável para os indígenas das *Confederações de Salinas e Leuvucó*, cuja dissolução seria concretizada após as *Campanhas do Deserto*, lideradas pelo militar Júlio A. Roca a partir de 1879. O então Ministro de Guerra do presidente Avellaneda, Adolfo Alsina, põe em prática um plano defensivo militar que visa a construção de novas linhas fortificadas, as quais, por sua vez, estariam protegidas pela sua famosa *Zanja* (1876-1879)¹⁵⁰. Tal empreendimento, somado a chegada da já mencionada *carabina Remington*, dariam um passo crucial em direção a estabilidade do Estado Argentino e a expansão da atividade agroexportadora, pois, para além de reservar aos rioplatenses praticamente toda “pampa úmida”, garantiam aos grandes latifundiários uma maior tranquilidade em relação aos *malóns*, permitindo assim os avanços graduais que se dariam sobre o território indígena.

Em meio a isso, durante as expedições castrenses que se seguiram ao plano de Alsina, Gutiérrez se destaca por suas atuações no 2º *Regimento de cavalaria*, onde luta contra os lanceros dos caciques Namuncurá e Pincén nas *batalhas de Blanca Grande, Guaminí e Laguna del Monte*, todas ocorridas em 1876¹⁵¹. Esses feitos trouxeram para o escritor rio-platense o título de capitão; e demarcam a fase final da vida militar do autor que,

¹⁴⁸ RIVERA, 1967, p. 13.

¹⁴⁹ RIVERA, 1967, p. 13.

¹⁵⁰ Trata-se de uma vala de quase 600 Km de extensão de sul a norte (a partir de Baía Blanca), medindo 3 metros de largura por 2 de profundidade. É um marco da engenharia militar argentina do século XIX inserido durante as campanhas do deserto. Ver: *Análisis espacial de la Zanja de Alsina en la Provincia de La Pampa, Argentina (1876-1879). Un abordaje interdisciplinario entre la Arqueología y la Geografía*. LANDA et al, 2017.

¹⁵¹ RIVERA, 1967, p. 14.

em 1879, retorna à Buenos Aires para exercer o ofício de jornalista.

Ainda em julho daquele ano, sairia a *Vuelta de Martín Fierro*, continuação da saga épica do herói de José Hernández. Nela, e para retomar mais uma vez o paralelo com Bartolomé Hidalgo, percebemos que o gaúcho “hernandino” é mais do que nunca um “gaúcho etnógrafo”, e não um humilde *adogado* das lutas revolucionárias de 1810 a escrever em papéis de cigarro. Fierro e Cruz, protagonistas gaúchos que no fim da primeira parte haviam se refugiado da justiça nas *tolderias* indígenas, lá, tornam-se cativos; e, passando-se dois anos em dita situação (no tempo ficcional) parecem agora saber mais sobre a cultura dos originários. O modo como seguram as lanças, como portam os “*varios pares de bolas / atados a la cintura*”, como constroem suas alianças através dos *longkos* (parlamentos) ou como fazem um “*cerco bien formao*” durante a custosa caça de “*ñanduces, gamas, venaos*”¹⁵², são narrados pelo *payador* a partir do olhar privilegiado de alguém que “conviveu” com os pampas: “*yo, que en sus toldos he estao / y sus costumbres o servo*”¹⁵³. Desse modo, embora Hernández não nos legue uma descrição repleta de coisas e artefatos, alcança com a sua segunda parte do poema a “saturação” do dialeto gauchesco através do seu empreendimento literário foi produto de um custoso processo de inventariação dos costumes, objetos e palavras representativas desse universo.

De qualquer forma, é bem provável que Gutiérrez tenha apressado a publicação das primeiras entregas do seu *Juan Moreira* logo que na sequência da *Vuelta de Martín Fierro*, em dezembro do mesmo ano – quiçá, para “pegar carona” na boa receptividade do texto hernandino. Porém, ao contrário deste e de outras literaturas da época, influenciadas pelo naturalismo e pelo afã nacionalista da descrição dos “caracteres típicos”, Gutiérrez elaboraria uma novela onde a paisagem e a cultura material aparecem sintetizadas em seus elementos mais básicos e triviais.

Do lado de cá, no Brasil, João Franklin da Távora exerceria uma escrita praticamente contrária à de Eduardo Gutiérrez, utilizando a literatura tanto como demonstração mecanizada das teorias científicas em voga, como quanto estudo dos costumes das populações brasileiras, especialmente aquelas que viviam nas “províncias do Norte”. Nascido em 1841, no sítio Serrinha da Glória, localizado em Candéia – montanhosa região cearense da Serra do Baturité – sua contribuição seria a de um legítimo homem das letras,

¹⁵² HERNÁNDEZ, [1872], 1995, p. 103.

¹⁵³ Ibid, p. 110.

verdadeiramente interessado no debate científico, oficial e literário do seu tempo. É sabido que por essa época – e por outras mais remotas – haviam nos sopés do complexo de Serras onde crescera, aldeamentos construídos pelos indígenas Jenipapos, Canindés, Quixelós e Paiacus. Estes últimos, com atuações que desde o século XVIII inferiam diretamente na gestão das comunidades locais – sendo destacável, por exemplo, o fato de que a primeira professora a lecionar na região foi a indígena Maria de Oliveira¹⁵⁴. De modo semelhante, a situação dos negros escravizados que trabalhavam nos engenhos e fazendas locais também apresentavam certa particularidade em relação ao restante do país. É que, com relativa frequência, os escravizados dessas paragens eram alforriados mediante a própria ação dos seus proprietários¹⁵⁵.

Seja como for, com apenas cinco anos de idade, partira Távora com a sua família do sítio em Baturité para a cidade de Goiana, no litoral de Pernambuco. Montados sobre o lombo dos animais, a viagem, penosa que era, conforme aproximava-se do destino, revelava ao pequeno um lugar consideravelmente diferente da região remota onde crescera. Goiana era então a terceira cidade pernambucana, e contava com uma relativa e incipiente “vida urbana”, propiciada pelos seus bares e bilhares, ou ainda, pelos espetáculos musicais e teatrais que ocorriam em suas numerosas igrejas, quando não, no teatro São Miguel, por onde passaram grandes artistas brasileiros e mesmo estrangeiros¹⁵⁶.

É bem provável que devido a pouca idade, Távora nem sequer desconfiasse dos motivos que o levavam a tal transição: seu pai, Camilo Henrique Silveira da Távora – apelidado o indígena por seus contemporâneos – e também, figura de destaque no tumultuado e violento ambiente político da época. Cláudio Aguiar (1997), autor da melhor biografia sobre o escritor baturitense, reitera diversas vezes o comprometimento de Camilo Henrique com as pautas liberais, progressistas e revolucionárias em voga, além de salientar uma especial “simpatia” do guerrilheiro pela forma de vida dos indígenas cearenses¹⁵⁷. Certo é que Távora cresceria em meio as tais turbulências políticas, ficando aos cuidados de sua mãe, de quem ouviria as suas primeiras históricas “folclóricas”.

Mesmo assim, não deixou de ter uma adolescência privilegiada, pois, teve a oportunidade de ter professores e mentores particulares, o que certamente lhe dera vantagem em relação aos colegas na realização dos exames preparatórios. Estes, tinham

¹⁵⁴ AGUIAR, 1997, p. 26-7.

¹⁵⁵ Ibid, 28-30.

¹⁵⁶ Ibid, p. 135.

¹⁵⁷ A respeito disso, Cláudio Aguiar nos deixa um interessante estudo a partir do qual fica evidente o protagonismo de Camilo Henrique, pai de Távora, no mencionado movimento.

por principal objetivo a formação de alunos para a Faculdade de Direito de Recife. Sua aprovação na mencionada faculdade, a qual lhe traria o contato com figuras importantes, tais como Castro Alves, Silvio Romero e Tobias Barreto, viria em 1859, chegando a conclusão do curso em 1863 – um ano depois de ter publicado o seu primeiro romance, *Os Índios do Jaguaribe*. Após ter se formado, iniciou sua carreira como advogado na cidade de Recife, ganhando ainda um certo destaque como jornalista. Data desse período o seu ativismo na imprensa em prol da libertação dos escravizados, na qual a sua tradução de uma carta do escritor francês Vitor Hugo, intitulada “O elemento servil”, o colocou como alvo político dos católicos conservadores da cidade pela atitude abolicionista e republicana.

Nessa época, contudo, Távora já havia se tornado uma figura pública, sendo deputado provincial (1867-1868) e mais tarde, diretor geral da instrução primária de Pernambuco. Além disso, aos poucos, ia tornando-se conhecido nos meios literários, tendo publicado até o fim da década de 1860 ao menos sete obras entre dramas, ensaios de crítica literária, romances e novelas. Em particular, o seu projeto de Literatura do Norte o colocaria num lugar de destaque nacional, protagonizando suas famosas polemicas as cartas de Cincinato. Porém, antes de entrarmos nessa discussão, vamos voltar um pouco no tempo, e passar por algumas questões fundamentais do seu contexto histórico.

No Brasil Imperial, à diferença do que ocorria na região do *Río de la Plata*, a nova forma de poder introduzida com a vinda da família real contribuiu para que houvesse uma centralização “natural” do poder político e administrativo no Rio de Janeiro, que viria a ser, malgrado os esforços dos baianos em manter a realeza mais ao norte, a nova capital do Império. Dessa forma, não teremos, como no caso argentino, a consolidação de partidos de oposição política à ordem vigente antes do *Ato Adicional de 1843*¹⁵⁸ – o que não significa dizer que a aceitação da Corte portuguesa se deu de forma pacífica e sem truculência. Como bem salientado por Wasserman (2011), as revoltas ocorridas na Bahia, em Pernambuco e em Minas, entre fins do século XVIII e princípios do século seguinte, já davam indícios da existência de sentimentos antimetropolitanos entre os brasílicos. Todavia, e ainda conforme a autora: “a identidade entre as elites coloniais e a monarquia, forjada no período da estadia da família real no Brasil, foi responsável por uma simbiose

¹⁵⁸ Essa medida ampliava a constituição de 1825 concedendo mais liberdade à atuação política liberal e republicana, ainda que, por outro lado, aumentava o poder do Regente Araújo Lima (1793-1870). Por ironia do destino, seriam os próprios liberais que em princípios da década de 1840 antecipariam a proclamação de D. Pedro II como Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil (AGUIAR, 1997, p. 25; SCHWARCZ, 2018).

que adiava as perspectivas de constituição de uma identidade nacional em oposição à metropolitana”¹⁵⁹. Tal confluência de interesses, ganharia mais coesão após a transposição dos órgãos burocráticos portugueses para a nova sede da metrópole, fundando na antiga colônia a incorporação de certos ritos realistas – como a concessão de títulos nobiliárquicos¹⁶⁰, além de uma série de novos cargos oficiais.

Ao mesmo tempo, a transição forçada de D. João VI e seus súditos – à qual fora “escortada” por três embarcações inglesas – também ia de encontro a situação dos argentinos no período pós-independência. É que por aqui os artigos de importação inglesa já era, desde cedo, uma realidade bem mais presente. Na verdade, sabemos que o Brasil esteve abarrotado de produtos de origem britânica que não possuíam em si nenhuma vinculação com o clima e a cultura nos trópicos, motivo pelo qual tiveram de ser assimilados de forma improvisada no cotidiano dos brasileiros. São conhecidas as referências a chegada de patins de gelo (utilizados criativamente como trincos para portas), bacias de cobre para aquecimento de camas (usadas como escumadeiras nos engenhos de açúcar) e carteiras ou porta-notas num lugar onde não haviam ainda cédulas nem necessidade imediata do uso do dinheiro¹⁶¹. Tal situação se fazia excelente para os ingleses, que podiam exportar grande quantidade de suas quinquilharias no momento em que a ocupação da metrópole pelas forças napoleônicas impossibilitava a vinda de produtos necessários para a vida no Brasil (antes dependente exclusivamente da manufatura portuguesa). Desse modo, uma vez ordenada a abertura dos portos brasileiros (1808) e firmado os acordos de *Comércio e Navegação* (1810), surgiram as condições ideais para o crescimento econômico dos “crusoés”.

Contudo, é importante dizer que somente durante o reinado de d. Pedro II insurge um interesse verdadeiramente “oficial” pela formação de uma elite intelectual autóctone. E uma das maiores provas disso, foi a fundação do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) em 1838 – inspirado no apenas quatro anos mais jovem *Institut Historique* – e que contara com um pomposo apoio financeiro da corte¹⁶². Tal patrocínio, conferido a emergente intelectualidade brasileira, longe de se apresentarem como um empreendimento científico desinteressado, instituí, na realidade, um novo modelo de narrativa pautada num bem-

¹⁵⁹ WASSERMAN, 2011, p. 103.

¹⁶⁰ Tais medidas foram utilizadas para sanar os conflitos de interesse entre negociantes e proprietários – e, de quebra, organizar uma nobreza e heráldica que eram emergentes nas terras brasileiras (SCHWARCZ et STARLING, 2018, p. 180-1).

¹⁶¹ Ibid, p. 174.

¹⁶² Conforme Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2018, p. 285), o apoio financeiro da coroa chegava a custear até 75% do orçamento da instituição.

acabado e estratégico conformismo palaciano. Sua árdua tarefa, em vista daquelas que se viam nos institutos históricos de países europeus (muito mais munidos do antiquarismo de tempos passados) era “Colligir, methodizar e guardar”¹⁶³ documentos, fatos, artefatos e nomes para uma história nacional ainda inexistente. Uma história que, pela carência de centros de estudo, de métodos e instrumentos, estava mais para invenção desmedida do que para “apreensão objetiva do passado”¹⁶⁴. Deriva daí a preferência dos ideólogos brasileiros pela escrita literária, pautada na exterioridade do pensamento científico, e não na ciência “em si”¹⁶⁵. Escrita onde personagens, coisas e acontecimentos poderiam ser facilmente tomados pela imaginação colonialista e etnocêntrica, facilitando a legitimidade do Estado sob um território vasto e complexo. Não bastasse, o próprio perfil dos associados do IHGB (que consistia de uma maioria de políticos e proprietários de terras, além de alguns renomados literatos e pesquisadores)¹⁶⁶, garantia ao instituto o papel de consagrar uma história regional das elites locais. O que por certo favorecia a centralização política do império e a situação desigual de suas províncias.

Desse modo, foi a partir dos esforços dos membros dessa instituição – e mais tarde, advindos de outros centros, como o Museu Nacional e os Institutos geográfico e arqueológico de Pernambuco e histórico e geográfico de São Paulo – que artigos, monografias, ensaios, contos e romances caros a formação do nosso nacionalismo passaram a ressaltar, com certas doses de cientificismo e exagero diletante, as “particularidades culturais” do Império luso-brasileiro.

De forma geral, é possível identificar na atuação dessas figuras, algumas das linhas de pensamento que nortearam o discurso oficial forjado no período. Por um lado, a situação desastrosa na qual a questão do “elemento servil” se encontrava, favorecia a opção pela representação do indígena como símbolo nacional, mesmo que pouco ou quase nada se soubesse acerca desses povos. Por outro, e paradoxalmente, a figura do índio só poderia ser aceita sob a condição de submisso ou mártir.

E foi assim, que a literatura, forma estrangeira nas mãos dos letrados do IHGB¹⁶⁷,

¹⁶³ rihgb, 1839/t *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 99.

¹⁶⁴ Na proposta historiográfica do alemão Leopold Von Ranke, muito em voga no período, o papel do historiador seria o de apresentar ao leitor uma sequência linear dos acontecimentos, tal “como eles realmente aconteceram” BURKE, 1992, p. 15.

¹⁶⁵ SCHWARCZ, 1993, p. 29-34.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 104.

¹⁶⁷ Conforme Roberto Schwarz, a entrada do romance no Brasil se dá num momento em que “a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 35.

converteu-se num simbólico e efetivo instrumento político, responsável pela visão indigenista que ainda hoje perdura em certos segmentos da sociedade brasileira... no atual governo, eu diria. Seja como for, é sabido por muitos que o primeiro a se destacar nessa empreitada foi Gonçalves de Magalhães, que em seu poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856) misturou a “excentricidade romântica com a pesquisa histórica”¹⁶⁸. É nele que vemos o índio Tibiriçá, um Guaianá aliado dos portugueses, aliciar seus parentes acerca dos benefícios do mundo europeu, dando início a saga inglória e literária dos indígenas em nossas letras.

Coube à Gonçalves Dias, no entanto, metrificar e alicerçar o “indianismo” do seu precursor, adicionando a sua literatura os produtos da sua própria experiência como arqueólogo e etnógrafo, resultado de suas pesquisas em diversas partes do país.

O quanto saberia o poeta etnógrafo a respeito dos povos indígenas que aqui viviam? Especialmente da sua “cultura material”? Notoriamente, seus relatórios técnicos guardavam mais informações sobre o modo de vida dos povos indígenas do que em sua produção literária. Assim, veremos que em seu famoso poema *I-juca-pirama* (1851)¹⁶⁹, que alegoriza o ritual de antropofagia dos Timbiras praticado contra um guerreiro Tupi e seu pai, a escassez artefactual parece sugerir um uso comedido da cultura material, mesmo quando se tratavam de tribos tupis – em tese, mais “conhecidas” entre lusos e brasileiros. São menções pontuais, e que vão apenas adornando o dramático e irremediável fim antropofágico de pai e filho, embirados na fogueira. Ademais, a ausência de objetos tão imponentes como o do mundo europeu defendido por Tibiriçá, e a ênfase nos artefatos ritualísticos (como incensos, maracás e “os fundos vasos d'alvacenta argila”, em que se fervia o cauim¹⁷⁰) naturalizam a perspectiva antitética que distanciava o mundo ameríndio do ocidental. Um desencontro entre etnias que não eram meramente contrárias, mas sim, e sob a ótica imperialista, essencialmente desiguais. Dessa forma, choca-se no poema do maranhense o mundo mágico e exótico dos aborígenes contra os ideais racionalistas da época, do qual Dias era devoto. Situação deveras, perigosa, sobretudo para os indígenas.

Não obstante, nos anos subsequentes à publicação de *I-juca-pirama*, por sinal, muito importantes ao legado etnográfico de Gonçalves Dias, o registro literário de objetos nativos se manifesta de maneira mais latente. Depois de ter realizado a tarefa de coligir documentos históricos e etnográficos nos caóticos arquivos da Bahia, Alagoas,

¹⁶⁸ PUNTONI, 1996, *apud* SCHWARCZ et STARLING, 2018, p. 286.

¹⁶⁹ Em tupi, *I-juca-pirama* significa “o que há de ser morto”.

¹⁷⁰ Tipo de bebida alcóolica dos povos indígenas brasileiros.

Pernambuco, Paraíba do Norte, Ceará, Maranhão e Pará – trabalho que iniciou ainda em meados de 1851 – seria o notório escritor nomeado chefe da seção de etnografia da Comissão Científica Brasileira (1858-1861), outro empreendimento financiado pelo governo imperial, e cujo objetivo era analisar os recursos humanos e naturais das províncias do Norte¹⁷¹. Assim, quiçá em razão dessas experiências, encontramos em *Os Timbiras* uma presença consideravelmente maior de léxicos relacionados ao universo artefactual dos indígenas.

Ofertado ao imperador d. Pedro II, que na época andava às pressas com o projeto de construir uma epopeia nacional, o poema de Gonçalves Dias lhe garantiu o pagamento de 15 mil réis anuais, além de uma significativa franquia de hospitais; valores que, embora hoje sejam difíceis de se dimensionar, atestam a importância da obra do maranhense. Nela, imagens de igaras, tacapes, maçãs, maracás, membis, borés, cachimbos, colares de dentes humanos, cordas de sapucaia, cocares de plumas escuras, taças de argila, redes, tochas, plumas de araçóia, arcos, aljavas, flechas e setas “tingidas d’urucu”¹⁷² alternam-se em momentos diversos da narrativa, sem que com isso se altere o viés etnocêntrico do autor. É que na verdade, o universo artefactual, embora mais arrojado do que em *I-juca-pirama*, parece continuar secundário para Dias, que não os insere em circunstâncias reais, mas sim como referências meramente decorativas, responsáveis pelo contraste entre índios e brancos. Assim é que as descrições que visam ambientar o mundo indígena são concebidas por ele somente como um “Quadro risonho e grande”, no qual não há “Nem palácios, nem Tôrres avistaras / Nem castelos que os anos vão comento / Nem grimpas, nem zimbórios, nem feituas / Em pedra, que os humanos tanto exaltam!”¹⁷³; apenas “Rudas palhoças só!”¹⁷⁴, acenando para a falta de monumentalidade dos nativos. Não por acaso, a ausência de “feituas em pedra” sugere a sua desumanização – uma vez que denotam artefatos que “os humanos tanto adoram” – e que, todavia, encontram-se fora dos seus aparatos.

Ainda assim, “que sobra pois em nós, que falta neles?”¹⁷⁵. Se pergunta o cantor. “Era a terra o palácio, as nuvens teto, / Colunatas os troncos gigantescos / Balcões os montes, pavimento a relva, / Candelabros a lua, o sol e os astros”. Nesse registro romântico e complacente, Dias é ambíguo a respeito dos índios: eram povos atrasados e sem

¹⁷¹ Ibid, p. 456.

¹⁷² DIAS, G. 1856.

¹⁷³ DIAS, 1856.

¹⁷⁴ DIAS, 1856.

¹⁷⁵ DIAS, 1856.

construções monumentais; ou apenas viam o mundo de uma forma diferente da dos europeus?

Como visto no capítulo anterior, a discussão sobre as “três idades” (pedra, bronze e ferro) que remetia ao esquema histórico-evolutivo no ocidente, estava praticamente consolidada no século XIX, e aferia perigosa e equivocadamente o estado de desenvolvimento dos “americanos”. Assim, se não encontramos menção objetiva aos artefatos em pedra – exceto indiretamente, através das menções as flechas (cuja confecção lítica das pontas está intrínseca), e as igaras¹⁷⁶ (que tão pouco poderiam ser fabricadas sem o auxílio de ferramentas de considerável dureza) – devemos ao fato de que Dias ameniza o aspecto tecnológico dos indígenas, que ademais, eram filhos de uma terra “a que Tupã não dera ferros!”¹⁷⁷. Os “índios brasileiros”, nesse sentido, não teriam paralelo evolutivo e histórico com os europeus, introdutores do ferro por essas bandas... Eram uma “raça” à parte e em “evidente” declínio¹⁷⁸. E além de tudo, muito simples. Tinham tudo nas matas. “Na carência do ornato – o grande, o belo”¹⁷⁹. Apenas colares com dentes humanos; flautas em osso da tíbia; e plumas “como insígnias do mando”¹⁸⁰. Tudo singelo e encontrado *in natura*.

Outra constante nas representações da cultura material em *Os timbiras* são as numerosas menções à objetos indígenas que se encontram deteriorados. Aliás, mote dos mais repetidos no poema, que já em sua primeira estrofe anuncia “a marcha triste e os passos mal seguros” de um índio carregando o “bipartido arco” e “as entornadas”, “agora inúteis setas”¹⁸¹. Os artefatos tornam-se “arqueológicos”. A cerâmica de argila alvacentas, fragmentos. E as três formosas tabas de Itajubá, que “Já foram como os cedros gigantes / Da corrente impedrada”¹⁸², desfazem-se ali em “acamados / Fósseis que dormem sob a térrea crusta” e cujo “os homens e as nações por fim sepultam”¹⁸³. São vestígios de um passado morto e estilhaçado. Próprios para exposição nas vitrines de um museu.

Caberia ainda nesse sentido a ressalva de que para Dias (e sua política-literária contraditoriamente indigenista), os povos originários daqui não eram parte de um simples

¹⁷⁶ “Canoa de um pau só”.

¹⁷⁷ DIAS, 1856.

¹⁷⁸ O termo “raça”, introduzido por George Curvier em meados do século XIX, foi amplamente utilizado por naturalistas do período para diferenciar “diferentes espécies humanas” tais como se viam nas classificações taxonômicas de outros grupos de animais (SCHWARCZ, 1993, p. 47-48).

¹⁷⁹ DIAS, 1856.

¹⁸⁰ DIAS, 1856.

¹⁸¹ DIAS, 1856.

¹⁸² DIAS, 1856.

¹⁸³ DIAS, 1856.

grupo homogêneo a dividir com os brancos. Mas possuíam suas próprias nuances internas, entendidas como mais ou menos bárbaras. Para o escritor maranhense, eram os tupis os mais aptos à encarnarem a epopeia da “nação”. Eram caucasianos, uma raça invasora vinda do Norte, enquanto, por outro lado, as demais etnias seriam parte de uma linhagem mongol e inferior. Daí a forçosa digressão ao passado mítico que sob a pena do maranhense parece aproximar tupis à gregos e espartanos, prevalecendo a ideia de sua nobre ancestralidade em oposição a dos “tapuias” e “vis aimorés”; esses, supostamente responsáveis pela perversão de sua pureza física e moral¹⁸⁴. No entanto, é importante dizer que, tal benfazejo ao tronco tupi era um artifício meramente retórico, e tinha em vista afirmar a ideia de que eles só teriam sido uma “raça forte” em tempos longínquos e imemoriais, quando não haviam ainda cruzado o caminho das sub-raças primitivas que lhes regrediram¹⁸⁵. Já o índio vivo e “decaído”, o “indígena real”, representava uma ameaça a “civilização”¹⁸⁶.

Um deveria sujeitar-se ao outro. E importava as figuras do IHGB, sustentadas pelo “bolsinho do Imperador”, que este fosse um papel reservado aos indígenas.

Fruto de um contexto de nacionalismos diversos, os poemas de Gonçalves Dias também poderiam ser interpretados – ao menos aos olhos do presente – como um “tiro no pé” da própria “nação”. Seu indianismo legitimou a “missão civilizatória” de d. Pedro II ao mesmo tempo em que detratou os povos originários dessa terra, reforçando sobre estes não apenas o barbarismo e a degeneração, mas o “vazio” e a incapacidade industrial que pairaria sobre o Brasil.

Se a década de 1850 foi para o Império um marco de relativa estabilidade econômica e política, por outro lado, não poderíamos atribuir a mesma bonança à imagem do Brasil que se difundia no exterior, até então sinônimo de um lugar inóspito e atrasado. Em parte, isso decorria da triste base escravista que sustentava as finanças do Estado, e que, principalmente a partir do *Fim do tráfico negreiro*, sofreria forte pressão interna e externa pelas pautas abolicionistas. Porém, não menos importante na composição desse imaginário negativo estava a constituição ameríndia dos povos nativos, os quais, sob a ótica das

¹⁸⁴ Ibid, p. 461.

¹⁸⁵ Conforme Lúcio Menezes Ferreira (2003), Gonçalves Dias discordava da opinião de figuras como Buffon, Von Martius e Gobinneau, que creditavam a “regressão” dos índios brasileiros ao contato violento com os portugueses. Para o maranhense, esse processo seria anterior, e decorrente do encontro entre tupis e os povos primitivos do litoral brasileiro.

¹⁸⁶ FERREIRA, 2003, p. 462.

correntes de pensamento hegemônico da época, foram tomados como exemplares primitivos dos primeiros tempos. Assim, a visão evolucionista – e pouco mais tarde, darwinista da natureza humana – foi sendo incorporada pelas comunidades científicas dos países doutos (e daqueles que pretendiam sê-lo) como ponto chave na interpretação das etnias do Novo Mundo¹⁸⁷.

Mas não apenas. Como vimos a pouco, essa perspectiva arcaizante e tendenciosa em relação aos indígenas foi também simultânea e paradoxalmente assumida por prestigiosas figuras do IHGB, que buscavam, ora nas raízes portuguesas, ora outra, na mestiçagem, construir a ideia de uma nação autêntica e moderna. Em outros termos, era inconcebível – mesmo para os brasileiros – que a teogonia, cosmovisão e a “cultura material” dos povos indígenas fossem páreas aquelas que eram apresentadas pelas “nações civilizadas”. E essa falta de competitividade assinalada para os modos de vida dos povos originários teria sido um dos fatores que legitimara a “missão civilizatória” do Estado, ao mesmo tempo em que propiciara as lacunas históricas necessárias ao forjo de teorias interpretativas absurdas à despeito das populações daqui.

Num momento em que o fluxo de viajantes a perambular pelas terras brasílicas crescia consideravelmente, uma expedição científica francesa liderada por um britânico, transforma-se no estopim para o surgimento de uma polêmica “científica” que cisalharia brasileiros e europeus, marcando o debate da época em torno das primeiras ocupações humanas da região do Amazonas, e em certo sentido, das possibilidades tecnológicas dos indígenas que ali viveram.

Em 1843, depois de ter realizado um breve treinamento no *Muséum national d'histoire naturelle*, e de concluir, às custas do Estado francês, uma expedição de mais de três anos na América do Norte, o britânico Francis de LaPorte, vulgo Conde de Castelnau, percorreu a América do Sul documentando o seu contato com diversos povos ameríndios, e coletando pelo caminho – como era comum – certos artefatos de origem local. Um desses *souvenirs*, provavelmente retirado da vila da Barra do Rio Negro antes de ser traficada para Europa como o troféu da expedição, tratava-se de uma estátua de pedra aparentada a figura zoomorfa de um macaco (mesmo que, sob a ótica eurocentrada do naturalista estrangeiro, tivesse sido “interpretada” como um monumento milenar da antiguidade

¹⁸⁷ TRIGGER, 2004, p. 111-117.

troiana, ou pior, uma escultura entalhada na forma de uma musa “Amazona”¹⁸⁸.

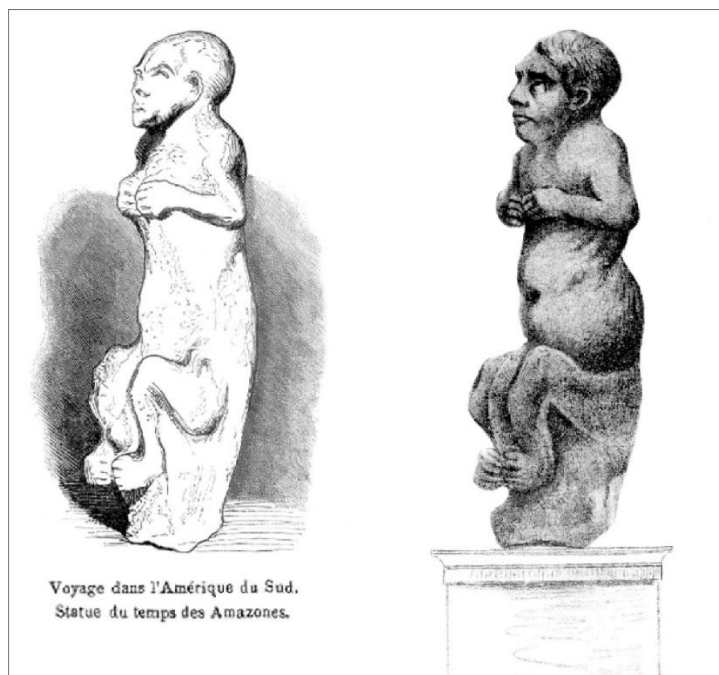


Figura 4- The Amazonian statue. A biography of a famous and and polemic artifact from Brazil. 2021.

Quem bem se utilizou da *gaffe* do viajante como pretexto literário foi o diplomata, pintor e arquiteto Manuel de Araújo Porto-Alegre, o barão de Santo Ângelo, que em 1851 publicou *A Estatua Amasonica, uma comédia arqueológica*. Nada mais do que um drama burlesco em três atos onde o escritor brasileiro satiriza a dita expedição:

O Senhor Conde de Castelnau, passando pelo Rio Negro, de volta da sua viagem politico-científica, como o disse a ILLUSTRAÇÃO, achou ali uma pedra lavrada ao pé do cunhal de uma casa, e logo viu nella alguma cousa além do ordinário ; e procurou havel-a e envia-la para a França.

Baptisou-se, com a agua do Sena, o tosco artefacto, e passou a ser uma Estatua do tempo das Amasonas Brasilianas, que como tal figurou na exposição dos objetos por elle levados á França e collocados aos olhos do publico no Laranjal das Tuilleries (PORTO-ALEGRE, 1851).

Nessa obra, dedicada ao ilustre Sr. Manoel Ferreira Lagos¹⁸⁹ em troca de “muitos títulos, além de um constante e provado patriotismo”¹⁹⁰, é marcada pelo encontro ilustrado

¹⁸⁸ O mito das amazonas, que versa sobre uma tribo de mulheres guerreiras que viviam sem homens, é uma história que se tornou conhecida através dos escritos de viagem de Plínio, o velho. Deixando de lado o viajante romano e indo direto ao assunto da entrada desse mito no Brasil, a lenda de que essa sociedade de mulheres havia se debandado para o Novo mundo remete a obra do frade franciscano André Thevet (1502-1590), que em nas suas *Singularidades da França Antártica*, de 1557, dedica um capítulo exclusivo às amazonas. Para esse autor, as “amazonas americanas” seriam as descendentes das amazonas troianas, que teriam fugido de Tróia na tentativa de salvar seus habitantes. GERVÁSIO, Eduardo Vieira. **A lenda das amazonas no brasil colonial: o discurso conquistador e masculino do europeu**. 2009.

¹⁸⁹ O luso Manoel Ferreira Lagos era então Vice-Presidente do IHGB e Diretor da sessão de 'Arqueologia e Etnografia Brasileira. ROSTAIN, S. et al. **The amazonian statue. a biography of a famous and polemic artifact from brazil**. 2021, p. 5.

¹⁹⁰ PORTO-ALEGRE, 1851 – prefácio.

de um conde e antiquarista francês com um grupo de “sábios” e cientistas, os quais se assomam na tentativa de estabelecer a origem do curioso artefato amazônico. Embora, como já dito, seja o drama uma alegoria aos cientistas franceses que, conforme Porto-Alegre, “escrevem o que não viram e degeneram o que viram”¹⁹¹, o panorama em si, não destoa muito do intelectualismo displicente que abundava entre os letrados brasileiros, sendo assim, abarrotado de diálogos estapafúrdios a respeito da antiguidade humana. São assuntos do antiquarismo e da nascente arqueologia (vão dos mitos gregos ao código de Callimaco, do “manipanso africano” à antiga poesia chinesa, do estreito de Bering às “migrações troianas”), todos estes temas debatidos de modo cômico e terrivelmente pedante.

Assim, logo no começo do seu *Acto I*, o cenário esboçado para o início da comédia nos dá mostra do tipo de ambiente que o Barão de Santo Ângelo, exímio caricaturista, buscaria satirizar:

O cenário representa a bibliotheca e gabinete de um rico antiquado: paredes cobertas de medalhões e baixo relevos em bronze, mármore e gesso; lapidas, cypos, stelas e inscrições cobrindo o rodapé da sala; multidão de vasos e estatuetas, livros gothicos; e debaixo de um candieiro da idade media, pendurado no tecto, avulta uma copia em gesso da Estatua Amasonica sobre um pedestal de jacarandá. Pela porta de entrada do gabinete se vêem na sala contígua muitos quadros antigos e moveis de todas as idades.

Se pensarmos que a obra era uma crítica direta a um grupo de cientistas franceses, e a ideia vigente de que eles seriam “autoridades máximas” mesmo nos assuntos que diziam respeito ao outro lado do oceano, é certo que a escolha de um “gabinete de curiosidades” como espaço central do drama poderia ser entendida como uma verdadeira “sacada”. É nesse templo de deleite intelectual que se descortinará a mediocridade dos doutores estrangeiros e de sua pretensa ciência. O que nem por isso nos inibe da pergunta: seria medíocre somente os estrangeiros? Araújo Porto-Alegre parece se espelhar no próprio conde ao qual critica, visto que, semelhantemente a ele, pleiteava com o seu estudo sobre a estátua amazônica uma cadeira no Instituto Histórico. Vejamos então o que pensavam o barão brasileiro e o conde fictício (representação do Conde de Castelnau) a respeito da “estátua amazônica”, e analisemos quais ideias separam e aproximam essas duas figuras.

Primeiramente, é importante ressaltar que, para o protagonista do drama, assim como para Francis de Castelneau, a peça arqueológica era um vestígio da sociedade

¹⁹¹ PORTO-ALEGRE, 1851 – Prefácio.

perdida das amazonas; a prova cabal de que a “América” havia sido povoada, antes dos indígenas, por grupos humanos “ancestrais” dos europeus modernos. Essa ideia, é no segundo ato discutida por outros convidados ilustrados, que apesar de discordarem da teoria de Castelnau, supõem possibilidades ainda mais absurdas:

O Visconde de Bibletin vê nele uma representação do deus fenício Baal. O Marquês de Barathre pensa que seria um 'cabeça de cachorro degenerado', talvez o labrador Anúbis de Virgílio, irmão de Osíris. O Barão de Colombaire os convidou a abandonar os 'sonhos nebulosos' lembrando-lhes que a estátua vinha da América e que seu crânio não tinha a constituição caucasiana, mas sim a da classe dos 'quadriman' ou do gênero 'pythechio'. Columbaire responde que é um gorila, ou uma das gorgônias descritas por Heródoto nas viagens de Hammon (ROSTAIN et al, 2021, p. 6).

Se como dito anteriormente acerca do indianismo de Gonçalves Dias, haveria a descrença na capacidade de os índios confeccionarem monumentos em pedra, tão pouco vislumbramos nas palavras do conde Sarcophagin a possibilidade de uma narrativa contrária. O encontro com a escultura de pedra, de traços quase indistinguíveis, só poderia ser produto de uma “civilização antiquíssima”, mais antiga, ainda, que a dos indígenas. Do mesmo modo, na terra em que “Tupã não dera ferros”, a modelagem de um bloco rochoso só seria possível através do emprego de “ácidos corrosivos substituindo o cinzel”, sugerindo também a hipótese de degeneração das próprias amazonas, que não teriam resistido ao contato com a natureza primitiva do Novo Mundo. Por conseguinte, a alegoria do conde Castelnau, embora se trate de um texto satírico, também guarda semelhanças com a perspectiva indigenista que vigorava no IHGB, não representando um rompimento completo com a ciência europeia.

Mesmo assim, podemos dizer que com este drama, Araújo de Porto-Alegre escreve uma sátira perpétua da tentativa de figuras estrangeiras atribuírem ao território brasileiro uma herança mítica ocidental. E as palavras da condessa, esposa do protagonista, parecem sintetizar bem o que pensava o Barão de Santo Angelo a despeito das ideias de Castelnau: “Ora deixe-se de caçadas; e não se persuada, [...] de que possa crer nas suas bellas visões: é mania de antiquario catar bellezas onde só ha senões”¹⁹².

Por fim, é revelante destacar que a posição que mais distancia o barão brasileiro do Conde britânico só nos é revelada no desfecho do último ato, através da chegada repentina de uma carta entregue ao antiquarista francês por um de seus criados. É nesta carta que “descobrimos” a verdadeira origem do “tosco artefato de pedra” que causara espanto entre os cientistas:

É sem duvida que os sábios banham e inundam de luz uma nação: porém é preciso que

¹⁹² PORTO-ALEGRE, 1851, p. 17.

a esses sábios visitando terras exóticas não lhes aconteça no alcance da verdade tomar como Ixião pela requestada Deusa o seu vulto formado pela nuvem, segundo me parece haver acontecido ao Snr. Castelnau, o qual achando na barra do Rio Negro do Pará, á porta da irmã do fallecido Joaquim Anvers da Costa Corte Real, uma pequena e bronca estatua de pedra quasi parecida a um macaco, que ali servia de poial, a julgou uma feitura gentilica, e tratou de a levar para França, onde servisse de grangear-lhe a reputação de curioso e fino pesquisador. Mas se neste caso tanta aceleração não tivesse havido, ele saberia que o tosco artefacto, que tanto o surpreendera como produção de mãos selváticas, era obra de Antônio Jacintho de Almeida, um dos pedreiros empregados na collocação dos marcos das ultimas demarcações, o qual achando-se na villa de Ega com os astrônomos e geographos vindos do rio Japurá por causa de uma epidemia de moléstias, se lembrou de divertir-se em moldar na dita figura uma pedra que alli achou, e donde o dito Anvers no anno de 1791 trouxe para o lugar da barra do Rio Negro esse trabalho sem arte, á vista do qual seguramente o mencionado pedreiro não experimentou agrado similhanle ao do escultor Pygmalião com a sua estatua de Venus.

A sensação de “tremendo desengano”¹⁹³ que Sacuntala (filha do conde) expressa ao fim da comédia, como prova do seu desapontamento com a teoria farsante de seu pai, se projeta hoje como um abalo não somente sobre as ideias de Francis Castelnau, mas também ao próprio Araújo Porto-Alegre. E isso, pelo mesmo motivo: por desconsiderar que o artefato não consistia de uma criação ameríndia, o primeiro conjecturou sua origem no mito das amazonas, enquanto o segundo, a atribuiu as mãos de um pedreiro. No fim, ambos estavam equivocados. Hoje sabemos que a capacidade industrial dos povos indígenas foi subjulgada e que artefatos como a estátua amazônica existiram de maneira significativa no território brasileiro.

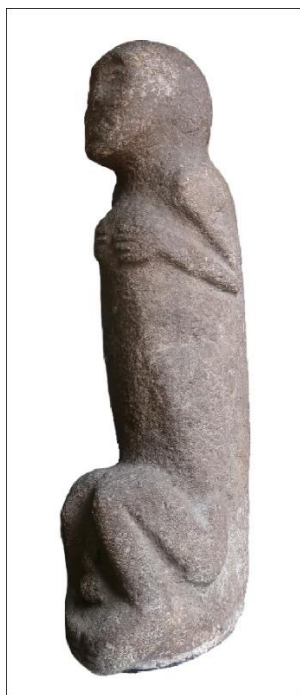


Figura 5- Estátua amazônica inventariada sob o número 71.1887.160.1 no Quai Branly – Museu Jacques Chirac. In: The Amazonian statue. A biography of a famous and and polemic artifact from Brazil. 2021.

¹⁹³ PORTO-ALEGRE, 1851, p. 88.

Como vimos até aqui, a questão das representações artefatuais na literatura brasileira do século XIX perpassa por interesses nacionalistas e ilustrados, especialmente após a criação do IHGB, o qual surge a serviço da coroa como espécie de compilador das “particularidades” históricas (e artefatuais) do país. Os escritores e ideólogos desse período, membros do mencionado instituto, tiveram no campo da literatura o respaldo necessário para criação de um passado idealizado à ótica oficial. E contando com as teorias científicas da época – praticamente sepultadas nos dias atuais – atuaram no sentido de cederem à certas lógicas de coesão interna que foram utilizadas a reveria e com vantajada plasticidade sob a complexa realidade dos povos indígenas. Nesse sentido, o “indianismo brasileiro” parece ter sido a primeira tentativa em nossas letras de notória inclusão de léxicos relacionados ao universo material (motivo pelo qual passamos por nomes como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, costumeiramente elencados como os maiores expoentes desse “movimento”). Não apenas, trouxemos ainda o caso emblemático da *Estátua amasonica*, peça bufa de Araújo Porto-Alegre que nos lança, entre outras coisas, uma luz sob a perspectiva da época em relação aos limites tecnológicos dos povos indígenas – então subjulgados por sua cultura material aparentemente mais simples e modesta.

Devemos reforçar também a percepção de que esses autores foram responsáveis por um apagamento simbólico dos povos originários, os quais tiveram suas exterioridades transmutadas em alegorias dos brancos, passando a ser considerados como um “problema superado”, ou, como prefiro dizer, um problema “arqueológico”. Um “assunto” a ser estudado e apropriado pelos escritores, bem como mantido numa distância histórica segura para o Estado. Como daria a entender Machado de Assis em sua *Notícia da atual literatura brasileira*, “a vida das tribos, vencidas há muito pela civilização, foi estudada nas memórias que nos deixaram os cronistas, e interrogadas dos poetas, tirando-lhes todos alguma coisa”¹⁹⁴. Por conseguinte, passado o entusiasmo dos primeiros anos de logro indianista, se fez necessário ao plano daqueles que almejavam por uma literatura “verdadeiramente nacional”, superar os temas indianos:

Compreendendo que não está na vida indiana todo patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do

¹⁹⁴ ASSIS, Machado de. **Notícia da literatura brasileira**. In: CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Do romantismo ao simbolismo*. DIFEL. 8ª ed. São Paulo – Rio de Janeiro. 1979, p. 111-114.

tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo (ASSIS, 1959 *apud* CANDIDO; CASTELLO, 1979, p. 114.).

Já em sua “*Crítica a ‘nova geração’*”, Machado de Assis tece um discreto (e oneroso) elogio dirigido à Afonso Celso Júnior (1860-1938) pelo modo como este transcreve a realidade de uma casa, “com seu tamborete manco, a mesa carunchosa, o registro e o espelho pregados na parede”¹⁹⁵. Coisa que, comparativamente, não acontece quando o mesmo aborda os escritos de Valentim Magalhães (1859-1903) dizendo: “O Sr. Valentim Magalhães deve atentar um pouco mais para a maneira de representar os objetos e as sensações; há uma certa unidade e equilíbrio de estilo que lhe falta”¹⁹⁶. Nesse sentido, podemos dizer que o crítico e escritor carioca conferia alguma tônica a representação dos objetos, considerando esse aspecto em seu julgamento artístico e literário.

Curiosamente, é interessante notar que aos olhos de alguns conterrâneos e críticos do autor de *Memórias póstumas de Brás Cuba* (1881), suas obras pecavam justamente no quesito descrição (opinião essa que foi categoricamente refutada por Roger Bastide em seu ensaio *Machado de Assis, paisagista*, de 1940). Ainda assim, a crítica machadiana a “nova geração” indica que o ato de representar com um certo esmero o “mundo das coisas”, se ainda não o fosse, estaria em vias de se tornar um requisito essencial à qualidade de uma obra estética.

Valeria a pena mencionar que o desenvolvimento da arqueologia e das sociedades de estudos folclóricos nos países europeus impulsionariam essas tendências externadas por Machado. Além disso, com a aceitação dos modelos explicativos europeus havia entre as classes intelectuais do além-mar e do aquém-mar o receio de que as manifestações indígenas e populares estivessem em risco eminente de desaparecimento. Disparam os letrados brasileiros na corrida pelo “registre antes que acabe”.

A respeito disso, Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala, nos informam que os artigos publicados pelo maranhense Celso de Magalhães (1849-1879), em jornais de Recife e de São Luís no ano de 1873, são considerados os primeiros estudos folclóricos do Brasil; seguidos das quatro cartas publicadas pelo cearense José de Alencar (1829-1877) em *O Globo*, do Rio de Janeiro, depois editadas em seu *Cancioneiro* (1875); e do intelectual e polemista sergipano Silvio Romero (1851-1914), com seus envios a *Revista Brasileira* a partir de 1879¹⁹⁷. De modo geral, a prática desses três pesquisadores tinha em comum o

¹⁹⁵ MACHADO, 1879.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ AYALA et NOVAIS AYALA, 1987, p. 11.

fato de procurarem em seus estudos o “típico” como fio condutor da identidade nacional; entretanto, enquanto Celso de Magalhães e Silvio Romero teorizavam sobre o estágio de “degradação” da poesia popular, para José de Alencar, a formação da poesia oral “especificamente brasileira” já estava em andamento e com certo grau de antiguidade, sendo tais transformações entendidas como positivas¹⁹⁸. Além disso, também é notável para estes folcloristas que a cultura popular se encontrava de modo mais presente e conservado no ambiente rural, onde os costumes rústicos se contrapunham mais efetivamente ao progresso e a “civilização”¹⁹⁹. Por isso, sustentava-se, por exemplo, que os jornais e a literatura impressa – cada vez mais abundante nos centros urbanos – estariam pondo em risco a literatura de cordel, tão presente nas províncias do Norte²⁰⁰. E o mesmo, quiçá, poderia ser dito das comodidades do luxo e dos objetos e utensílios de exportação europeia, que marcam a emergência dos hábitos burgueses nos crescentes assentamentos urbanos do Brasil²⁰¹. Contudo, há de se observar que o esforço desses folcloristas se concentra na compreensão quase exclusiva de aspectos da oralidade, deixando de lado a “cultura material”.

Ainda conforme as autoras mencionadas, valeria dizer que uma das principais críticas dirigidas aos três intelectuais precursores do folclore nacional – e somente formulada na década de 1920, por Amadeu Amaral – envolvia a observação de que a abordagem desses folcloristas carecia de maior documentação e “objetividade”, reduzindo-se, na maioria das vezes, a um “diletantismo erudito” e extravagante²⁰². No caso de José de Alencar, de quem iremos nos ocupar nas próximas páginas, o exercício de coleta e registro dos materiais populares parece se mesclar constantemente com seus ideais estéticos e literários, conhecidos, sobretudo, pela tendência à plasticidade e ao gosto pessoal²⁰³.

Em 1871, o clima nas assembléias gerais da Corte era caloroso. No auge das polêmicas que minavam o excessivo *poder pessoal* de d. Pedro II, e dos debates travados acerca do “elemento servil”, o escritor português José Feliciano de Castilho (1810-1879)

¹⁹⁸ Ibid, p. 13.

¹⁹⁹ Ibid, p. 15.

²⁰⁰ Ibid, p. 16.

²⁰¹ Sobre isso, ver o texto *Pratos e mais pratos* (1993), de Tania de Andrade Lima, onde são mencionadas as condições de inclusão dos aparatos do chá (louçarias e porcelanatos) no Rio de Janeiro do século XIX.

²⁰² Ibid, p. 17.

²⁰³ É sabido que José de Alencar, à exemplo do português Almeida Garrett, possuía o hábito de “corrigir” as expressões populares, algo criticado por Silvio Romero e Celso de Magalhães (AYALA, NOVAIS AYALA, 1987 p. 15-16).

fundaria o jornal *Questões do dia*, decidido a atacar a figura pública de José de Alencar. E não foi da noite para o dia que isso se sucedeu. A hostilidade assumida pelo então deputado cearense em relação a figura de d. Pedro II, que o havia preterido do cargo de senador no ano anterior; bem como a postura ironica e escravocrata do mesmo frente ao texto da comissão responsável pelo projeto da *Lei do Ventre Livre* – redigido pelo próprio Castilho – foram determinantes para colocar o escritor de *Iracema* numa posição acachapante de isolacionismo político²⁰⁴.

Não se sabe se, conhecendo ou não as desavenças entre os dois, Franklin Távora aceitaria o convite do amigo português para enviar de Recife à São Paulo uma série de cartas destinadas à crítica literaria das obras de José de Alencar. Tratava-se, como podemos presumir, das famosas *Cartas a Cincinato*, conjunto de epístolas escritas por Távora entre setembro de 1871 e fevereiro de 1872, e que tinham como alvo as qualidades artísticas do seu conterrâneo. Nas palavras de Antonio Candido, estas cartas, assinadas com o pseudonimo de Semprônio, foram um verdadeiro manifesto contra os aspectos arbitrários do idealismo romântico, a favor da fidelidade documentária e da orientação social definida²⁰⁵, representando assim um valioso registro da crítica brasileira. Nelas, veremos a imaginação literaria e a observação do meio assumirem uma inusitada oposição: como se fosse possível conceber literatura *sem invenção*, Távora ataca as obras de Alencar por seu excesso de idealismo na descrição dos costumes e das coisas, sem, quem sabe, perceber que ofender um texto literário por seu excesso criativo incorria numa atitude claramente contraditória. Talvez por isso, durante a escrita de suas cartas, tenha lhe sobrevivido “o tédio para a repetição das operações”. Isto é: parafrasear trechos de romances elegendo as suas inverossimilhanças. Nesse sentido, Távora agia confrontando as obras com dados históricos e arqueológicos, textos críticos e literários, além de é claro, da própria realidade observada²⁰⁶.

Daí que é interessante salientar que para esse autor, a função da imaginação estava indissociavelmente atrelada a reprodução de elementos observados, motivo pelo qual a sua crítica está repleta de metáforas em relação ao daguerreótipo e a fotografia. Não obstante, seguindo os passos da *Science du beau*, de Charles Lévêque²⁰⁷, para quem a arte era “uma interpretação da bela alma [...] por meio de seus sinais mais expressivos, isto é, por meio

²⁰⁴ TÁVORA, [1871-1872] 2011.

²⁰⁵ CANDIDO, A. **A Corte e a província**. P. 295.

²⁰⁶ MARTINS, 2011, p. 14. Apresentação das *Cartas a Cincinato*.

²⁰⁷ Conforme Martins, trata-se de “um extenso manual de estética, redigido em dois tomos e abarcando todas as artes que despertavam a atenção dos teóricos do século XIX: arquitetura e jardinagem, escultura, pintura, musica e dança, poesia e eloquência” (2011, p. 22).

de formas ideais”²⁰⁸, a “exatidão daguerreotípica” de Franklin Távora não implicava necessariamente em anotar todos os detalhes acerca de um dado ambiente ou período histórico, mas apreender e compor um quadro ideal. Razão pela qual censura Alencar por sua obra *O gaúcho*:

A imaginação atrofiada nas ciudades só pode procriar a mentira, a falsidade, quando quer estampar ações e figuras da vida florestal ou do deserto. Não é a leitura isolada, embora dos mais escolhidos modelos, que dará expressão fiel da natureza. É preciso contemplá-la [...] experimentar verdadeiramente todas as sensações da inspiração não fictícia, mas real (TÁVORA, [1872] 2011, p. 54).

Mas para termos uma distinção, quiçá, um pouco mais evidente entre os ideais estéticos e literários de Távora e Alencar, seria interessante trazer a discussão uma obra que se lançasse ao “mesmo” contexto. Em 1873, quando Alencar publica o seu “romance histórico” sobre as “alterações de Pernambuco”²⁰⁹, decidido a “satirizar o gabinete Rio Branco (1871-1875), as suas concepções estéticas se distanciam ainda mais das pretensões de rigor documentário que Távora apregoava como modelo literário. Em primeiro lugar, porque a escolha desse evento como pano de fundo, bem como as alegações do autor sobre a veracidade das informações prestadas (e supostamente retiradas de uma “papelada velha, descoberta de modo bem estúrdio”²¹⁰) acobertavam a sua intenção em retratar figuras notáveis de sua época. E em segundo, porque a função da sua literatura, ao menos em parte, era a de estabelecer a questão da mestiçagem entre indígenas, negros e brancos como sendo um traço natural e particular da nação brasileira.

Não por acaso, a nota de advertência que principia a segunda parte do romance, parece denunciar a fina ironia do autor, que chega a “contradizer” aqueles que “teimasse[m] em ver personagens contemporâneos disfarçados [naquelas] figuras de séculos passados”²¹¹, numa espécie de retórica que induz o leitor a sua própria auto-acusação. Já a questão da mestiçagem, surge na narrativa, entre outras descrições, através dos alimentos que compõem o banquete dos *mazongos*, no qual aparecem “entre [as] iguarias da culinária portuguesa [...] os novos quitutes brasileiros, primícias da nacionalidade”²¹²; e, ao lado dos “bons vinhos das Canárias e do Reino”, a presença do “mosto de jenipapo e a

²⁰⁸ LÉVÊQUE, 1862, t. II, p. 8 *apud* MARTINS, 2011, p. 22.

²⁰⁹ “Alterações de Pernambuco” foi como ficou conhecida o conflito bélico de 1710 entre a aristocracia decadente de Olinda e a classe comercial próspera de Recife, e que a partir da referida publicação de José de Alencar passou a ser chamada de “Guerra dos mascates” (MELLO *apud* SANTOS PIMENTEL, 2009, p. 150). In: **História, ficção e muitas embrechadas em ‘guerra dos mascates’, de José de Alencar**. 2009.

²¹⁰ ALENCAR, 2010 [1873], p. 19.

²¹¹ *Ibid*, p. 133.

²¹² *Ibid*, p. 112.

garapa”. Não apenas, destacavam-se na mesa a “fina louça de porcelana, com ramagens verdes e tarjas douradas²¹³” e o “serviço”, todo “de prata lavrada, com o brasão da casa”, que se avizinham às “lindas cestas de palha matizada, trabalho dos caboclos”²¹⁴. Como veremos mais a frente, essa tendência em misturar a artesanaria e a natureza nativa à artigos de importação européia, encenam o mesmo simbolismo mestiço que encontramos, por exemplo, no pano de boca elaborado por Jean-Baptiste Debret (1768-1848) em razão da coroação de d. Pedro I ²¹⁵. Isto é, retratam a nobreza olindense tal qual os ritos da corte portuguesa.

Além disso, importa destacar também que, semelhantemente ao binarismo que encontramos em *Facundo*, a *Guerra dos Mascates* de José de Alencar utiliza a representação de elementos materiais para potencializar o embate entre partidos políticos em franca oposição – sobretudo, através de um jogo de contrastes mobiliários e arquitetônicos. Nela, ressaltam-se, por exemplo, a nobreza residencial dos cenários olindenses, com casas e engenhos palacianos que são antitecos à cafonice dos edifícios da ainda jovem vila de Recife. Porém, ao contrário do que o ocorre no texto sarmientino, a ideia de “civilização” não estará vinculada aos mercadores europeus, mas aos habitantes de Olinda, descritos pelo narrador como uma “civilização [...] vestida à americana”²¹⁶. Tão pouco a região portuária será aquela à tornasse sinónimo de desenvolvimento econômico, senão um mero “ancoradouro comodo e seguro” [para aqueles] portugueses europeus, que deixavam a sua aldeia para tentarem fortuna no novo mundo”²¹⁷. Por conseguinte, podemos supor que, para Alencar, tanto a rivalidade entre mazongos e mascates, quanto as questões políticas que o retiraram do cargo de deputado provincial, podiam ser explicadas como uma simples questão de “bairrismo”.

Semelhantemente, a Olinda da *Guerra dos mascates* não é a vila pernambucana dos tempos coloniais, contexto supostamente contemplado pela obra, mas possui os atributos materiais característicos da sociedade de corte a qual Alencar conhecera de perto no período em que esteve no Rio de Janeiro. Por isso, seus ambientes trazem como símbolos do luxo, móveis de jacarandá “vernizados em charão da Índia”, utensílios de louça fina,

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ No mencionado pano de boca, o artista francês, encarregado de representar “a fidelidade geral da população brasileira”, condensa elementos fundamentais da nova identidade do Império, fundada sob o argumento da miscigenação e legitimada pela adesão dos “brasileiros” à monarquia constitucional. *Nasce um império nos trópicos*. In: Schwarcz, Lília Moritz. *As barbas do imperador*; D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²¹⁶ Ibid, p. 92.

²¹⁷ Ibid, p. 145.

casas com abobodas e tetos entalhados em estilo neoclássico, e nas quais os painéis, dispostos nas paredes, descrevem a história dos guerreiros da “descoberta de Olinda”. Desse modo, podemos dizer que, em relação à obra de Alencar, a casa de um capitão-mor olindense irá se aproximar muito mais a pujança de um palácio real do que das casas-grandes do século XVIII.

Vale assim a leitura de algumas passagens onde se destacam a estética da nobreza utilizada pelo escritor cearense para conferir legitimidade aos senhores de engenho de Olinda

De meia-volta em abóbada, era o teto pintado a fresco, com tarjas douradas que cercavam os vários painéis ovais dispostos em simetria pela precinta e representando episódios guerreiros da descoberta de Olinda, ou frutos e arvores de Pernambuco. No centro do teto, em obra de talha, via-se enroscada uma serpente, mastigando nas presas a corrente donde pendiam uma grande lâmpada de prata cinzelada com sete luzes, que bastavam para esclarecer o vasto aposento. De jacarandá preto, trabalhada a torno, e de sola vermelha com pregaria de metal amarelo, era toda a mobília. Nos espaldares das cadeiras coroadas por um elmo aberto em obra de talha, esculpira o destro artífice o escudo das armas do capitão-mor (ALENCAR, 2010 [1873], p. 105-6).

Em compensação, a casa do comerciante Sr. Ribas, “localizada” na insalubre vila do Recife, será, perto da primeira, uma obra tacanha em sua composição, sempre descrita de modo vexatório:

Larga e baixa, a casa terreira acaçapava-se entre o arvoredado do quintal que a beirava de um e outro lado, mas dava logo nas vistas pela especialidade da pintura extravagante com que a haviam lambuzado (ALENCAR, 2010 [1873], p. 34-5)

Situação que só piora pelo “mal gosto” deliberado e entranhado que Alencar vincula aos mascates:

[...] decidira a Sra. Rufina Ribas que a fachada fosse de uma cor farfante e para ver-se a léguas, lá do alto-mar. [...]. Nem por sombras ocorreu ao marido a ideia de opor-se a vontade de sua dona. Era um marido constitucional o Sr, Simão Ribas. [...] Dito e feito: no dia seguinte amanheceu a parede assanhada com uma crosta do mais coruscante vermelho. [...] e de rezinga em rezinga, chegou-se aquele espalhafato de todas as cores, onde o azul brigava com o encarnado, o verde com o vermelho, e o roxo-terra com o amarelo da oca. Era quase indescritível [...]. Por um mês não se falou no Recife doutra coisa (ALENCAR, 2010 [1873], p. 34-5).

Já se referindo a um sofá – móvel sob o qual se concentra grande parte dos diálogos da aristocracia rural pernambucana – o narrador parece alfinetar a majestade e “suas leis suntuárias”, dissimulando o seu ressentimento com a Monarquia, e colocando os olindenses em pé de igualdade com a corte:

[...] Não era qualquer sofá o da casa do capitão-mor, nem se parecia em nada com o móvel tão conhecido e corriqueiro, que hoje em dia trasteja a mais pobre das salas de visita [...]. Naquele tempo esse requinte de luxo oriental, que os portugueses trouxeram de seu comércio das Índias, poucos se animavam a gozá-lo [...] pela espécie de pompa real, que

tal uso comunicava ao aposento [...]. os ricos moradores ou fidalgos das capitâneas zombavam dos ciúmes da majestade e de suas leis suntuárias (ALENCAR, 2010 [1873], p. 107-8).

São essas as pequenas subversões que contrastam com as ideias de Távora, ainda que, enquanto recursos literários, as invenções “puramente ficcionais” e o anacronismo histórico, bem como a vinculação enganosa de certos objetos à determinados espaços, também estivessem à disposição do escritor baturitense.

Chegado o final deste ensaio, resta-nos fazer algumas observações sobre o que vimos nas trajetórias de Franklin Távora e Eduardo Gutiérrez. Talvez já esteja claro que o primeiro tenha sido alguém devidamente inserido no debate intelectual e literário de sua época. Afinal, o nacionalismo e as particularidades regionais não constituíam temas populares, mas da elite. Em compensação, o jornalista argentino, por sua vida militarmente mais agitada e sua vinculação mais errática a atividade periodista, se situou como alguém à margem da intelectualidade do seu tempo, isto é, como alguém da “prática”, mais próximo do público leitor interiorano e dos seus interesses. Contudo, seria fortuito lembrar que, do ponto de vista dos procedimentos de escrita literários debatidos no ensaio anterior – “o narrar ou descrever” – Távora seria um adepto da descrição, ao passo que Gutiérrez, daria mais ênfase ao aspecto narrativo. Como veremos a seguir, tais opções ou características podem ter contribuído para o modo como as obras discutidas seriam apropriadas ao longo do tempo.

3. FACA DO PASMADO E A DAGA DE MOREIRA: REPRESENTAÇÕES “ARTEFATUAIS” NOS ESCRITOS DE FRANKLIN TÁVORA E EDUARDO GUTIÉRREZ

Há pouco tempo, me lembro, assisti a um programa intitulado *Cangaço na Literatura*, apresentado pelo escritor sergipano Robério Santos. Na ocasião, o entusiasta e estudioso do banditismo nordestino realiza uma visita aos lugares mencionados em *O Cabeleira*, refazendo certos percursos que, embora escassamente documentados, motivaram o apresentador autônomo a viajar mais de quinhentos quilômetros só para conhecer os locais por onde o José Gomes histórico supostamente “passou”. Nisso, em um dos seus roteiros, que vai desde a antiga cadeia do centro de Recife (onde ficaram presos o mameluco e seu pai) até às ruas que levam à famosa praça das cinco pontas (onde foram enforcados), Santos, que aparenta estar movido por uma marcante curiosidade “arqueológica”, refaz obstinadamente o roteiro de execução do mameluco. Quase como uma paródia dos arqueólogos do passado, que seguindo as pistas de antigos mitos procuravam por túmulos pertencentes à reis e rainhas, Robério Santos conduz sua “expedição” ao encontro do sepulcro de Cabeleira. Entretanto, diferentemente dos primeiros, sua busca é por uma figura excluída e quase anônima. Me pergunto: e se os restos mortais de José Gomes fossem realmente encontrados pelo apresentador? O que seria feito? Pesquisas? Um memorial? Isso! Talvez, o seu crânio estivesse agora em alguma exposição, ou enfeitasse alguma sala fechada de um museu “oficial” – como ainda está, pelo que sei, o crânio de Juan Moreira, submetido a tutela do Museu Presidente Perón²¹⁸.

No caso do gaúcho argentino, no entanto, parece que após o já mencionado confronto com a partida do coronel Francisco Bosch, em *La Estrella*, o seu corpo ficou abandonado ao relento, sendo recolhido e enterrado dias depois pelos próprios moradores locais. Só mais tarde, cerca de três anos depois, seu sepulcro seria exumado pelo médico Eulogio del Mármol, o qual recolhera o crânio do *matón* para analisá-lo a luz da criminologia da época. Evidentemente, não encontrando o doutor nada de incomum na caveira – além, quiçá, das pavorosas fraturas dos embates que sustentou contra as autoridades – presenteou Marmol o objeto de sua curiosidade ao amigo Tomás Liberato Perón, que por sua vez, também o examinando sem sucesso laudatório, o enviaria como última alternativa ao dr.

²¹⁸ Localizado no partido bonaerense de Lobos.

Octavio Chavez²¹⁹. Nada adiantou. E a conclusão desse último, foi a mesma dos seus antecessores: "concibió por alcance propio, el derecho personal que lo asistía y repelió la fuerza con la fuerza, hasta que fue vencido por la fuerza"²²⁰.

Mas a trajetória póstuma do gaúcho não pararia por aí: sem nada de “cientificamente” relevante a se dizer, e ademais, regressada a caveira à família Perón, seria curiosa a anedota que conta que o pequeno Juan Domingo Perón (1895 – 1974) – mais tarde presidente da Argentina (1946 a 1955, e de 1973 a 1974) – teria a derrubado ao tentar assustar uma visita que passava por sua casa. Fato este que, aliás, teria provocado a quebra de alguns dos dentes de Moreira. Não bastasse, algum tempo depois, durante o período do Centenário – momento em que a novela de Gutiérrez ganhara novo fôlego no imaginário social dos argentinos – o crânio faria um novo percurso ao ser doado por Tomás Perón ao *Museu de Luján*²²¹, juntamente com duas adagas e um rebenque (também supostamente pertencentes ao *cuchillero*). De lá pra cá, a peça passou por um período de idas e vindas entre os *Museus de Luján* e Presidente Perón, até finalmente “descansar” neste último²²².



Figura 6 - Cranio e adagas de Juan Moreira ao lado do retrato de Eva Perón. Exposição permanente no Museo y biblioteca Juan Domingo Perón. Disponível em:

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g1202615-d7392045-i128056747-Museo_y_Biblioteca_Juan_Domingo_Peron-Lobos_Province_of_Buenos_Aires_Ce.html.

²¹⁹ Frenólogo muito respeitado na época.

²²⁰ Informações consultadas em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cabeza-juan-moreira-mitico-gaucha-renegado-nid2242865/>.

²²¹ Localizado na província homônima.

²²² Informações consultadas em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cabeza-juan-moreira-mitico-gaucha-renegado-nid2242865/>.

Realizar essas divagações tendo como base o crânio *en vitrine* de Juan Moreira e os restos mortais imaginados de José Gomes, nos servem de ponto de partida para compreensão dessas figuras além das obras literárias, e quem sabe, concebê-las de um ponto de vista mais concreto. Afinal, porque falar de textos tão recuados no tempo se os mesmos não fossem também objetos de significação no presente? Se os mesmos não continuassem reforçando um passado que se apresenta definido e sepultado.

Assim, antes de adentrar nas obras, seria importante passarmos ainda em alguns aspectos da trajetória dos famigerados José Gomes (17??-1786) e Juan Moreira (184?-1874), evitando assim a percepção equivocada de que elas teriam sido meras histórias. Na verdade, ambos se trataram de personagens históricos e reais, e que imprimiram suas marcas nas figuras memoráveis do *sertanejo* e do *gaucho*, tipos essenciais do meio rural argentino e brasileiro. E, nesse sentido, nada mais razoável do que falar dos protagonistas das novelas homônimas de Franklin Távora e Eduardo Gutiérrez. Entretanto, o que seria necessariamente falar desses personagens? E especialmente, o que seria falar deles para além das obras que lhes eternizou?

Se por um lado as versões posteriores (adaptadas ao teatro, radionovela, cinema e a história em quadrinhos) são pouco condizentes ao fundo histórico originalmente retratados nos folhetins; por outro, recorrer às fontes documentais da época ou às suas “evidências arqueológicas” também não nos renderia imagens tão ricas e vivazes como as que nos legam a literatura – independentemente dos méritos artísticos de seus escritores. Corroboram com esta hipótese, a escassez de registros sobre a vida dos dois “foras da lei” e a amarração mais ou menos fidedigna entre acontecimentos históricos e literários nas narrativas de Távora e Gutiérrez, tornando a separação entre o que é “real” e o que é “ficcional” um desafio inglório. Não por acaso, grande parte dos materiais encontrados sobre as biografias de Gomes e Moreira reproduzem de modo quase inteiramente coincidente as suas versões folhetinescas. São exemplos disso, os trabalhos seminais do historiador argentino Hugo Chumbita e do historiador brasileiro Frederico Pernambucano de Melo, os quais, embora nos tragam importantes elucidações quanto a origem mítica dos personagens, e até mesmo, sobre a motivação dos seus divulgadores, não chegam a produzir panoramas muito divergentes daqueles que encontramos na ficção.

A começar pelo bandoleiro brasílico, à princípio, popularizado pelos cantadores e poetas do “Norte” com versos como “feche a porta, gente / Cabeleira aí vem / matando mulheres / meninos também”; conta-se que este, juntamente com seu pai, Joaquim Gomes

e outro comparsa de empreitadas (o Teodósio), aterrorizaram as populações de Recife e do interior da capitania pernambucana durante as décadas de 1770 e 1780²²³. Entretanto, no que compete ao folhetim, a figura de José Gomes surge como vítima do contexto social. Sua infância, na antiga vila de Vitória do Santo Antão-PE, parece justificar a sua entrada no “cangaço” pelo fato de estar comprometida pelas secas e epidemias, além de um ambiente familiar ruinoso, dividido, nas palavras de Souza (2007), “entre a fé cega e a faca amolada”. De um lado, sua mãe, Joana, transmitia ao seu filho os ensinamentos da fé cristã, por outro, seu pai, Joaquim, o ensinava a ser um “homem”. E é o pai quem nesse imbróglio obtém triunfo quanto aos rumos do filho, o arrastando ainda pequeno para morar na “mata virgem” e lhe auxiliar na vida do cangaço.

A história, contudo, não segue um percurso linear, iniciando-se com o Cabeleira já em sua fase adulta e criminosa. E nesse sentido, é o momento do audacioso ataque do seu bando à cidade do Recife que dá ao leitor as suas primeiras impressões negativas sobre o mameluco. Pintado de forma inescrupulosa (por se passar durante as festividades religiosas da vila), esse ataque é o primeiro dos muitos que farão enxerto à narrativa, e enfatiza, tal como nas investidas seguintes, a selvageria do grupo. A atitude profana dos personagens, que chegam a saquear os objetos litúrgicos do aposento episcopal e as esmolas reunidas pelo bispo da paróquia para ajuda dos mais necessitados – e diga-se de passagem, num momento marcado pelas secas e epidemias de varíola – põe em xeque a imagem romântica do “bandido nobre” ou robin-woodiano mencionado por Eric Hobsbawn como um dos dos três tipos de “bandidos sociais”²²⁴.

Na sequência do atentado, o grupo foge para o agreste pernambucano, onde conseguem se esconder com a ajuda de Timóteo (coiteiro *pícaro* e taverneiro português que comprava os produtos e mercadorias roubadas pelo bando). Não obstante, as notícias do ataque à cidade de Recife chegam até o governador João Cesar de Menezes, que logo ordena a formação de uma tropa miliciano para captura dos foragidos. Nisso, um negro chamado Gabriel, decidido a ajudar os fascínoras por medo de sofrer em suas mãos, vai

²²³ Já aqui faço a primeira ressalva: conforme os documentos coloniais do *Arquivo ultramarino português*, analisados por Melo (2011), o “bando”, ou melhor dizendo, o trio que compunha Zé Gomes, não era integrado por ele e outros dois homens, tal como relatado no folhetim, mas sim por uma “mulata”, amasia do Cabeleira, e pelo seu pai (que na verdade se chamava Eugenio, e não Joaquim). Essa Informação, embora não contemple os objetivos específicos dessa dissertação, é para nós singular e relevante, especialmente quando entendemos que a literatura sobre o banditismo nordestino tradicionalmente situa a presença feminina no “movimento” a partir do “cangaço lampionico”, isto é, apenas em meados da década de 1920.

²²⁴ As três formas principais de banditismo campesino identificadas pelo autor são “o ladrão nobre, ou Robin Hood, o combatente primitivo pela resistência ou a unidade de guerrilheiros formada por aqueles que chamarei de haiduks e, possivelmente, também o vingador que semeia o terror”. Hobsbawn, E. Bandidos. 1976.

até a taverna de Timóteo informar sobre a aproximação das forças volantes. E para sua surpresa, os criminosos para quem havia sido informante, decidiram na hora da fuga roubar o seu cavalo. Gabriel então é forçado a se voltar contra o bando na tentativa de impedir que lhe roubassem o seu único bem. Porém, quem se levanta para enfrentar o negro, que era também, bom no arremesso de faca, é o Cabeleira, dando início a um duelo de armas brancas descrito de maneira fantástica. A luta é bastante acirrada, e só ganha fim com a aparição repentina de Joaquim, o qual com um tiro de bacamarte pelas costas arranca a vida de Gabriel.

Mais uma vez, o bando logra em fugir, partindo agora, e mais uma vez, para a mata virgem. Lá, “por ironia do destino”, se assentam nas proximidades da engenhoca de Liberato, que era irmão de Gabriel. Liberato e sua família, apesar de negros, viviam bem em suas terras, próximas ao monte das tabocas. Estas, eram além de tudo, produtivas, e garantinham a família algum sustento e proveito. Entretanto, a notícia do assassinato de Gabriel perturbara o sossego do patriarca, que se juntando a um genro e um cunhado, decide se embrenhar na mata para se vingar pelo irmão. O trio, todavia, dedurado por um morador local, é levado a uma emboscada na qual acabam morrendo pelas mãos de Joaquim, que não satisfeito, reúne outros criminosos para o seu bando antes de ir até a engenhoca da família de Liberato para roubar as mulheres da casa.

Ao mesmo tempo, às margens do Capibaribe, e enchendo potes de água, estava a solitária figura de Luisinha (amor de infância de Cabeleira). E que percebe naquelas paragens remotas a aproximação de um estranho. Com medo da situação, Luisa implora ao sujeito que não a faça mal, até que aparece Cabeleira, tomado de espanto pelo reencontro que acabara de acontecer. A garota, no entanto, não o reconhece, e continua a implorar que o desconhecido não a machuque. José Gomes, por sua vez, tenta explicar que não a fará mal, quando é então interrompido pela aparição de Florinda (curiboca e mãe adotiva de Luisinha). Esta, sendo trabalhadora dos serviços da lavoura, e ademais, conhecida como a mulher mais forte daquela rendondeza, ao ver que Luisa parecia em risco diante do estranho, parte para cima do Cabeleira trazendo nas mãos um facão e um cacete. No entanto, a força de Florinda nada adianta perto do mameluco, que a deixa inconsciente com apenas um golpe da coroa de sua arma.

Vindo de longe, o som de um tiroteio chama atenção de Gomes, que num gesto súbito se despede de Luisinha para ir acudir ao seu bando. Eram aqueles os disparos do confronto entre os fascínoras e o grupo chefiado por Liberato, que em pouco tempo cairia

morto. Já Luisinha, aproveitando que o Cabeleira havia lhe deixado, decide carregar sua mãe até alguma fazenda próxima, encontrando, por acaso, a engenhoca de Liberato. Luisa e Florinda são abrigadas por Rosalinda (esposa de Liberato), que naquele momento esperava impaciente a chegada do marido rezando em seu oratório.

Passadas algumas horas em meio a toda aquela aflição, os cachorros que estavam no terreiro da engenhoca começam a latir, fazendo Rosalinda pensar que se tratava finalmente da chegada do grupo que estava com Liberato. No entanto, para seu desespero, era o bando de Joaquim que se aproximava para sequestrá-la junto a suas filhas. Percebendo o perigo que se apresentava, Rosalinda decide permanecer trancada na residência, enquanto os fascínoras, buscando convencê-la a sair, ameaçam atear fogo a casa caso ela não saísse. Mesmo assim, num ato de fé e heroísmo, Rosalina decide continuar rezando em seu santuário, fazendo com que os bandidos apelem ao incêndio criminoso. Somente Luisa, carregando sua mãe já morta em seus braços, reúne forças para saltar da casa em chamas, sendo então capturada pelos cangaceiros.

É quando, por conta de uma desavença entre Zé Gomes e seu pai (que queria desposar Luisinha), o grupo se separa, principiando à fuga solitária do casal protagonista. Luisinha, que estava ferida pelas chamas do incêndio vem a falecer pouco tempo depois da escapada, dando início ao sofrimento do herói-bandido que, naquele momento, já havia tangido o seu bacamarte no rio Capibaribe num gesto romântico de redenção.

Como contraponto aos bandidos, a história passa então a narrar os esforços do governador José César de Meneses e do sargento-mor da capitania para captura do Cabeleira, a qual contara, para isso, com a ajuda dos moradores locais (verdadeiros exemplos do instinto de valentia que o narrador projeta sob os habitantes do “Norte”). É isso o que ocorre, por exemplo, com o negro Marcolino, que após ter dado aos compadres a “palavra” de que capturaria Cabeleira, dá cabo do prometido, conduzindo as tropas ao cerco que finalmente prenderia o famigerado.

Aproximamo-nos do desfecho da novela, e a condução soldadesca do mameluco até a cadeia do Recife, vai sendo acompanhada por uma multidão de moradores apiedados pela desventura do jovem. Sua mãe segue o comboio, triste e maltrapida. E assiste ao julgamento que o sentencia a forca na Praça das Cinco pontas. Despedindo-se, o narrador argumenta o seu posicionamento contrário a pena de morte, distanciando-se do passado colonial que condenara um pobre garoto. Alega ainda que os crimes daquele facínora não

foram uma prova de sua má índole, senão, o resultado de uma época onde a justiça era ainda uma entidade desconhecida ao norte do Império.

Já Juan Moreira, que também figurava entre as canções populares de sua época, começa a sua história naquela ambiência de bonança e felicidade que costuma preceder às tragédias. Não que não houvessem desafios em sua vida, como foi a sua união com sua esposa Vicenta, e a conquista do seu pequeno rancho; mas é que a tônica de sua trajetória é a de quem está fadado a perder tudo o que possui. É o choque brutal entre a tradição e o ostentoso progresso, amparado na predileção das autoridades pela força de trabalho estrangeira e a “inevitável” exclusão social que acometia aos *gauchos*. Assim, a trama, que tem início nos anos dourados do protagonista, se desenrola a partir dos infortúnios que o levam ao declínio: o interesse do tenente da partida por sua esposa e o golpe que lhe aplica o gringo Sardetti, que se nega a pagar o dinheiro que havia recebido emprestado do gaúcho.

Por não depender nem acreditar nos documentos, mas somente em sua própria palavra, Moreira havia sim emprestado suas economias ao *pulpero* italiano sem nenhuma garantia ou comprovação da concessão. O que o leva a ser enganado pelo pícaro. Assim, depois das cobranças malsucedidas feitas a Sardetti, o gaúcho decide denunciá-lo à justiça, a qual, estando representada pela figura de Francisco (o tenente que nutria interesses por sua esposa Vicenta), não leva em consideração as acusações de Moreira em relação ao gringo. Tal percalço serve para que o agente do governo tenha para si o pretexto ideal para enviar Moreira ao “cepo”, uma vez que sem o recibo do empréstimo sua acusação contra Sardetti não poderia ser comprovada. Diante disso, vendo-se desacreditado de sua palavra, e condenado a prisão injustamente, Juan sente o seu ódio pela “justiça” crescer. Poderia, então, matar facilmente seus dois algozes com as próprias mãos, mas por medo de perder a Juancito (seu filho) e a vicenta, acaba aceitando calado a sentença.

Algum tempo depois, ao retornar para casa, percebe que Francisco estava pretendendo o prejudicar, pois, de uma hora para outra, o tenente havia começado a lhe aplicar multas e mais multas sem nenhuma justificativa. Dessa vez, Moreira tenta confrontar a autoridade pelas dívidas que havia contráido indevidamente, no que Francisco, julgando-se desacatado pelo camponês, decidiu lhe enviar ao cepo novamente. É quando, sentindo-se desonrado pelo amigo gringo a quem outrora ajudara, e perseguido pela “justiça” (que chega a confiscar suas terras e animais), Moreira toma uma atitude sem retorno: matar a

Sardetti e a Francisco. O feito, embora o vingue, obriga o miserável a viver se arredando de estancia em estancia, refugiando-se pelas *tolderias*.

Passado-se alguns anos, onde esteve em convívio como os índios do cacique Coliqueo, Moreira decide retornar a sua casa, na esperança de encontrar a Vicenta e Juancito. No entanto, tudo o que encontra é o seu rancho abandonado, e a descoberta de que Vicenta estava agora sob os cuidados de Giménez, um velho amigo. A princípio, o protagonista pensa em se vingar. Fato que o faz tentar matar o homem que desposara sua mulher. Entretanto, Moreira acaba por se entregar a vida errante, habitando com frequência nas pulperias onde canta aos estalos dos copos com ginebra todas as suas dores. Seu prazer torna-se pelejar contra as partidas policiais, afugentando os soldados e paisanos que lhe aparece. Mais tarde, mudando-se para o partido de Salto, Moreira assume a identidade falsa del guapo Juan Blanco, servindo como agente da guarda nacional até o momento em que agride ao tenente alcaide, e precisa novamente fugir.

Deposi, durante as eleições de 1874, Moreira passa a integrar o partido de Bartolomé Mitre, que com a ajuda de sua coersão, vence as disputas. Seu envolvimento no assassinato do gaúcho Leguizamón, que defendia o partido oposto, bem como as calúnias dos adversários políticos de Mitre, fazem com que Mariano Acosta, então governador da província, formasse um grupo de *cuatros* liderados pelo comandante Francisco Bosch para sua captura imediata. Moreira, que como de costume, se dirigia ao prostíbulo conhecido como *La estrella*, tem o seu paradeiro dedurado por um conhecido, que conduz a partida de Francisco Bosch até o cerco em que o gaúcho lutaria até a morte.

Mal haviam se completado dez anos da morte de Juan Moreira e o seu mito já inspirava aos habitantes do Rio de La Plata. Por lá, pelo idos de 1880, tornou-se comum nos desfiles carnavalescos de máscaras a presença de foliões fantasiados, encenando à *la Moreira* certos trejeitos caricatos. Nesses dias, as principais ruas de Buenos Aires, antes repletas de passantes em *trajes de pueblo*, eram tomadas de paisanos ostentando bombachas, chiripás, sombreiros e camisas brancas alvíssimas; quando não montados em *cavallitos bayos* e munidos de um espeto à mão ou de qualquer coisa que pudesse ser confundida com uma “terrible daga”. Essa prática, amplamente documentada pelo serviço fotográfico dos diários da época, perduraria viva no decorrer das décadas seguintes de tal modo que, em 1896, o periodista e escritor Rubén Darío escreveria em *Psicologías Carnavalescas* que

Moreira no había de faltar: allí viene Moraira (sic) !Pobre visión de una leyenda que desaparece!. [...] Ese es el hombre que 'pelea' a la autoridad, el gaucho barbudo, de larga y copiosa cabellera [...] Ese es Moreira; el compadrito disfrazado de otra cosa (PRIETO, 2008, p. 151 *apud* Dário).

Em outra crônica, essa escrita por Miguel Jaunsarás para o célebre semanário *Caras y Caretas*, em fevereiro de 1904, se descreve a cena pitoresca de um velho *criollo* aficionado pelo “moreirismo”. Na ocasião, mesmo sem os trajes e artigos ideais para se vestir como “un verdadero Moreira”, emprega o *paisando* toda sua criatividade na tentativa de compor a fantasia

Los pesitos que tenía ahorrados los gastó en una peluca y en un chambergo; de un manto negro de su mujer improvisó un chiripá; la carencia de calzoncillos cribados fue subsanada por un par de fundas; el tirador se lo prestó el lechero y la daga provino de una conveniente transformación que sufrió el cuchillo de la cocina. [...] Dame aura la guitarra... Decime si no tengo la facha de un verdadero Moreira (PRIETO, 2008, p. 152 *apud* Jaunsarás).

De certo modo, o imprevisto da cena parece sugerir que os objetos tradicionais de uso gaucho, ao menos em Buenos Aires, já não eram comuns na paisagem urbana, mas algo presente nos dias festivos e nos centros *criollos* onde se reuniam e concorriam os “grupos gauchescos”²²⁵. Seja como for, mesmo os recém-chegados do estrangeiro embarcavam na brincadeira, e arriscavam-se a desfilar pelas ruas da *Plaza de la Victoria* ostentando os trejeitos já mencionados. “Sarta de gringos que se largan de Moreiras”²²⁶ – resmunga o *velho criollo* descrito por Jaunsarás ao ver que um italiano também procura se exhibir como o seu “herói”. E naturalmente, pois, por certo, esse *ar imitativo* dos forasteiros provocava o riso e a zombaria dos nativos, que achavam tomar para si o que era “seu” num exemplo de genuína concorrência por espaço e prestígio social²²⁷. Era aquela a Buenos Aires das multidões. E quiçá, entre o *velho criollo* e o gringo, a disputa por auto identificação encontrasse nos desfiles carnavalescos o julgo e a legitimação necessária. Fato é que a ficção havia saído para as ruas sob a forma de uma máscara ou fantasia identitária e que o mito moreirista ganharia ainda mais força com o passar dos anos.

Para se ter dimensão, o sucesso do folhetim de Gutiérrez seria tão grande que, em 1884, em um vestiário do *Teatro Politeama*, o representante da *compania de los Hermanos Carlo*, Alfredo Cattaneo, faria a Gutiérrez uma proposta para que ele fizesse a adaptação

²²⁵ Conforme Pietro, eram “grupos de jóvenes de ambos sexos y de origen étnica diversa [que] se reunían en estos centros para reproducir una atmosfera rural que parecía garantizar, por sí misma, la adquisición del sentimiento de nacionalidad” (2008, p. 145).

²²⁶ *Ibid*, p. 152.

²²⁷ Ainda segundo Prieto, o “moreirismo” tornou-se para parte dos argentinos de fins do século XIX um modo de reforçar o seu pertencimento a nação, em um momento em que a política de Estado dava preferência aos estrangeiros que, por sua vez, viam na figura literária do *gaucho* um modo de serem, também, “argentinos”. N (2008, p. 152).

de sua novela para o mimodrama, antes que a dita *compañia* partisse de Buenos Aires para uma turnê no Brasil²²⁸. Proposta logo aceita pelo escritor portenho resguardada a condição de que o papel de Juan Moreira fosse protagonizado pelo ator uruguaio José Podestá (que na época fazia fama com o seu personagem circense “Pepino el 88”). Tudo acertado, a apresentação pantomímica de Podestá se revelara exitosa, rendendo entre os envolvidos o acordo de que a peça fosse encenada novamente após o retorno da trupe de sua viagem ao Brasil²²⁹. O espetáculo, apenas estreado em 10 de abril de 1886 no modesto *El Pabellón Argentino*, em Chivilcoy (ver figura 7), ganhou dialogo, ficando conhecido como drama fundador do *teatro criollo*. Sobre isso, é interessante citar o recorde de Podestá a respeito da recepção do evento:

El público, acostumbrado a ver pantomimas a base de vejijazos, y sainetes con finales en que el garrote de paja resolvía todas las intrigas, se halló de buenas a primeras con algo que no esperaba, y, de sorpresa, en sorpresa, pasó al más vivo interés y de éste al entusiasmo demostrado al final de una gran ovación (Noguera; Forgnone, 2018, p. 87).



Figura 7 – Apresentação da versão teatral de Juan Moreira no circo El Pabellón Argentino. 1886. Disponível em: <http://www.archivoliterariochivilcoy.com/nacimiento-del-teatro-nacional-chivilcoy-la-representacion-del-juan-moreira/>.

Estes logros do entretenimento argentino tiveram uma importante contribuição na integração pacífica dos estrangeiros, sendo para muitos deles a porta de entrada na cultura local. E assim, trajes e hábitos tradicionais parecem passar por um processo exitoso e “literário” de assimilação desses novos argentinos. Nesse sentido, chama a atenção que a sua caracterização do “gaucho”, marcada pelo recorte jornalístico e fortuito dos aspectos

²²⁸ Noguera, L., & Forgnone, J. C. **Juan Moreira (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá.** *Teatro XXI*, (34). 2018, p. 83-93. Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/5117>. Acessado em 10 de out. de 2022.

²²⁹ Ibid, p.

mais superficiais e comerciáveis do mundo rural e campesino (como os tiradores e rebenques adornados, o poncho, o chiripá, etc), acaba por operar uma substituição no imaginário da época: o “gaucho verdadeiro”, espécie de trabalhador nômade do campo, cede lugar ao “gaucho folhetinesco”, sendo *Juan Moreira* o arquétipo escolhido. É este último aquele que seria fervorosamente cultuado nos mencionados *centros criollos*, garantindo um sentimento de nacionalidade nutrido a base da invenção.

Mas não sem acarretar determinadas implicações políticas, pois, se o folhetim de Gutiérrez havia conquistado notável sucesso nas fantasias de carnaval, no circo e no teatro; abarcando uma parcela considerável da população argentina; insatisfeitos ficavam alguns críticos e conservadores que viam na sua obra uma vulgarização da *gauchesca*²³⁰. Além disso, não é possível deixar de lado que, desde a sua publicação, *Juan Moreira* havia se tornado um símbolo da delinquência que resistia aos intuitos disciplinares das classes governantes. A excitação que a novela provocava entre os jovens a fazia ser compreendida como uma espécie de “loucura alimentada pelos libros”²³¹, estimulando entre as novas gerações (das quais se assomavam os filhos e filhas de estrangeiros) o ódio aos ricos e afortunados²³². Isso foi suficiente para que um dos seus críticos mais duros, o poeta Rafael Obligado (1851-1920), considerasse o texto um “perigo”²³³, ao passo que o advogado Ernesto Quesada (1858-1934) se lamentaria pelos imigrantes desgraçadamente “acriollados” e, para ele, vítimas da “subversion de valores formatados por esa literatura”²³⁴.

Ademais, o próprio “vocabulário gaucho” do texto de Gutiérrez, descreditado pela crítica, entre outros motivos, pela falta de métodos e recursos científicos de sua inventariação (além da sua experiência errática enquanto periodista), parecia também ofender aos admiradores da saga de *Martin Fierro*, considerada um “monumento da literatura nacional”.

Daí que o compilado de expressões e termos “gauchos” trazidos pelo escritor rioplatense fosse considerado por alguns como sendo apenas um compilado de palavras grotescas recolhidas em meio aos detentos com quem Gutiérrez havia convivido no período em que trabalhou para *Revista Criminal*, ou ainda como produtos da sua invenção e/ou adaptação. O próprio Gutiérrez, em uma de suas trocas de correspondência com o escritor

²³⁰ Como diria o crítico Martín García Mérou: “Santos Veja igualado à Moreira [...] es la prueba mas pobre que puede dar un escritor”. PRIETTO, 2008, p. 101.

²³¹ Ibid, p. 155.

²³² Ibid, p. 174.

²³³ Ibid, p. 159.

²³⁴ Ibid, p. 174.

e amigo Miguel Cané – na qual este lhe reclama o fato de não receber dele exemplares dos seus textos – reconheceria as “insuficiências” estéticas de sua obra: “No le he mandado esos porque no son para usted, ni para la gente como usted. Le ruego para que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal”.²³⁵

Seja como for, podemos dizer que *Juan Moreira*, ainda em fins do século XIX, se torna uma “verdadeira febre” entre os argentinos. Literalmente, sua figura seria estampada em produtos²³⁶ como marca daqueles que, agora se utilizavam da sua imagem, aglutinadora de um público tão nativo, quanto imigrante, e que se situavam em diferentes graduações de proximidade com o mundo rural. Não por acaso, resulta curioso que o personagem que amedrontava as elites tivesse os seus pertences (e o próprio crânio) musealizados em uma instituição oficial, como mencionamos há pouco. Era preciso deter o vulto do moreirismo e, de um modo seguro, garantir que o seu mal estava vencido e encerrado numa vitrine – tal como havia acontecido com os indígenas das *Campanhas do Deserto*. Algo sem dúvida muito distante das possibilidades do personagem eternizado por Franklin Távora, para quem temos uma outra história.

Olhando para algumas cenas das adaptações teatrais e cinematográficas do folhetim de Eduardo Gutiérrez (ver figuras 8), a repetição e coincidência de certos elementos artefatuais, especialmente em torno da indumentária, acenam para a permanência de um imaginário bem definido em relação à aparência do “gaucho”. É “mais do mesmo” daquilo que encontramos, por exemplo, nas pinturas costumbristas argentinas do século XIX. Cristalizados, dois campesinos bem trajados calçam botas com esporas e trazem lenços atados aos pescoços. Podem ou não usar chapéus de feltro, mas precisam dos chiripás.

²³⁵ Ibid, p. 103.

²³⁶ Como menciona um *suelto* do jornal *La Nación*, de 1891, a respeito da impressão da efígie de Juan Moreira em caixas de fósforo (PRIETTO, 2008, p. 153).



Figura 8 - À esquerda, cena teatral do espetáculo *Juan Moreira*, protagonizada por José Podestá. Disponível em: <http://www.archivoliterariochivilcoy.com/nacimiento-del-teatro-nacional-chivilcoy-la-representacion-del-juan-moreira/>. À direita, a cena respectiva, em *El último centauro - La epopeya de Juan Moreira* (1924). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyFT3Yw8ALw>.

Indo além, uma mirada mais atenta às adaptações posteriores sugere ainda, não apenas a permanência desses elementos, mas, também, a *singularização* da figura de Moreira, a qual, coincidentemente ou não, teve os seus vestígios materiais musealizados por instituições oficiais. Nesse sentido, as reverberações do folhetim de Gutiérrez ritualizam um imaginário que aparenta permanecer cada vez mais fidedigno à novela argentina – embora não necessariamente mais fidedigno ao personagem histórico retratado por ela. E, curiosamente é a sua “terrible daga”, “regalo electoral” do político Adolfo Alsina, que surge como importante símbolo deste rito de rememoração do passado gaúcho (ver figuras 9 e 10).



Figura 9- Réplica da daga de Moreira em captura de tela da película de Leonardo Fávio (1973). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hDM3Fm9VJNc>.



Figura 10- Quadrinho Juan Moreira, pelo historietista José Massaroli. Disponível em: <http://jose-massaroli.blogspot.com/p/juan-moreira.html>.

Nessas representações, a figura de Moreira é novamente recuperada por seus laços partidários, favoráveis, por conseguinte, a destacados personagens argentinos; e nos lembram da submissão dos gauchos aos usos políticos e militares do governo. Primeiro com Mitre, depois com Alsina, e finalmente com Perón. Os motivos que subsidiam a cristalização de uma imagem “oficial” de Moreira – como se ela pudesse estagnar no tempo – não derivam da pujância nos acabamentos em ouro e prata da sua daga, nem da sua admirável aptidão para esgrima, mas, possivelmente, dos seus vínculos (póstumos ou não) com as elites criollas. Ademais, enquanto na película de Leonardo Fávio apenas a daga condiz com o arsenal presente no folhetim, na historieta de Massaroli (produzido com uma diferença de mais de três décadas e num momento de maior disponibilidade documental e artefactual em torno das representações de Moreira) vemos o desenho de outros objetos musealizados, como as *pistolas lefacheux* e os *trabucazos de bronze*, num esforço considerável de recomposição da cultura material mencionada por Eduardo Gutiérrez. Como bem aponta Sosa (2013):

En líneas generales, la versión que ofrece Massaroli se presenta como una adaptación muy fiel del relato de Gutiérrez, en cuanto a la caracterización idealizada y maniquea de los personajes, los insistentes vaivenes de la intriga y el controvertido tono de denuncia social, cuyas fisuras ideológicas, especialmente en la constitución moral de Moreira, la historieta respeta. Por este motivo, muchos pasajes del folletín son retomados, y prácticamente citados, a lo largo de las intervenciones verbales de los personajes (SOSA, 2013, p. 92).

Mas quanto ao Cabeleira, cuja existência não deixaria nada à posteridade para além de algumas menções em documentos coloniais e da própria novela objeto desse estudo? Para este, ao que parece, temos a situação de um “personagem menor”, seja pela sua pouca importância enquanto símbolo de uma identidade nacional – se o comparamos a Moreira –, seja pela falta de “vestígios” que “materializem” a sua biografia – no sentido da carência de objetos relacionados a sua figura. O José Gomes da poesia oral e do romance regionalista não deixou ritos, nem fantasias de carnaval. Não foi ovacionado nem fez fama

no teatro. Assim como também não parou nas vitrines de um museu. É um personagem “sem corpo” e caráter próprio. Sua lembrança é a sombra de outras pessoas, coisas, tempos e lugares. Motivo pelo qual o seu nome, embora entre os marcos da literatura e do banditismo nordestino, já não é conhecidamente “popular”. Ao menos é isso o que parecem sugerir algumas das produções culturais que posteriormente foram inspiradas na novela de Franklin Távora, onde a preferência por certas estéticas e atributos étnicos (a despeito dos dados históricos e literários de que dispomos sob o personagem) são exemplos marcantes, observáveis nas adaptações tanto do cinema, quanto do universo HQ. Assim, no filme *O Cabeleira* (1963), dirigido por Milton Amaral (ver figura 11) vemos que os figurinos e as demais tralhas que acompanham as personagens e paisagens sertanejas estão assentadas numa releitura estética do cangaço lampiônico (ver figura 12), como evidenciam a presença marcante dos chapéus de “aba quebrada” ou “aberta”, ornados com a estrela de Salomão ou com motivos florais; e as armas, notoriamente de modelos mais modernos do que os que haviam em meados do séc. XVIII.



Figura 11 - Cenas do filme *O Cabeleira* (1963), de Amilton Amaral. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fortos/830482>.



Figura 12 – Lampião e seu bando. Fotografia de Benjamin Abrahão. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5247>.

E o mesmo ocorre na versão em quadrinhos de Allan Alex, Leandro Assis e Hiroshi Maeda (2008) (ver figura 13), na qual o cabeleira (que na narrativa de Távora era um mameleuco com traços artefatuais e fenotípicos mais próximos aos indígenas) é descrito como de ascendência holandesa – razão pela qual o seu “nariz pouco desenvolvido”²³⁷, mencionado ao início do folhetim, é convertido pelos quadrinistas numa deformidade física do personagem originada durante uma briga de infância²³⁸. Além disso, se por um lado podemos dizer que o *HQ* entra em conformidade com a novela ao trazer objetos coincidentes (tais como o rosário, o bacamarte e os chapéus de palha que delineiam o protagonista); por outro, a ausência de artefatos como a “faca do pasmado”, ou as “facas parnaybas” (quicá, os exemplares mais particulares mencionados por Távora) aparece substituída por uma faca ou facão comum. De modo que podemos concluir que também para o caso do *HQ* existe um certo processo de descaracterização do José Gomes folhetinesco e histórico.



Figura 13 - Folha de rosto do quadrinho *O Cabeleira* (2008). Fotografia do autor. Outubro de 2022.

Todos esses elementos corroboram a hipótese de que existe um processo de *des-caracterização* do personagem histórico eternizado por Franklin Távora. Daí que, como veremos mais adiante, as narrativas museais tendem a apresentar José Gomes como um mero expoente do cangaceirismo que se notabilizara à sombra de Lampião, e não em sua dimensão histórica particular, isto é, em um contexto à parte. De fato, não sobram dúvidas de que, no Brasil, somente nomes como os de Antonio Silvino e Virgulino Ferreira de Souza (vulgo Lampião) poderiam ser considerados uma figura “equivalente” à do protagonista de

²³⁷ TÁVORA, 2014, p. 29.

²³⁸ ALLAN ALEX et al, 2008, p. 48-9.

Gutiérrez. Razão pela qual a celebração da sua memória parece estender um manto sob a recordação do Cabeleira.

Mas, para que não fiquemos apenas nas menções, façamos um *tour* pelos museus do Cangaço de Serra Talhada-PE e de Piranhas-AL na tentativa de compreender quais discursos e narrativas materiais são apresentados como relativos ao passado das comunidades sertanejas do Nordeste brasileiro, e se tais representações podem ou não se relacionar com os objetos mencionados em *O Cabeleira*.

Eram 10 da manhã de um dia claro de novembro, 2021. E os paralelepípedos que irradiavam a luz do sol estralavam do chão o mormaço de um céu azul e intenso. Eu, que ia a pé ao museu do cangaço de Serra Talhada-PE, quando cheguei em sua rua, não pude deixar de notar as anilhas que, de um esgoto assoreado, acenavam na direção de um *shopping* recentemente inaugurado na cidade. “Aquele templo do consumo” – pensei – havia se instalado à vista direita do museu fazendo daquela paisagem semiárida um encontro de opostos.



Figura 14 - Vista direita do Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Ao fundo o edifício onde se encontra o shopping Serra Talhada. Fotografia do autor. Novembro de 2021.

De um lado, no salão de uma antiga estação ferroviária, as “coisas do passado” iam sendo dispostas na tentativa de alegorizar a “memória sertaneja” destacada na rusticidade dos saberes invitrinados; do outro, num edifício alto e quadrado, as “coisas do presente” (também conhecidas como mercadoria) anunciam e multiplicam os desejos de um mundo artificial, onde o calor de 38° é “magicamente” suprimido pelo ar condicionado. Perto dele, o Museu é menor e mais simples. E as estátuas cinzentas que homenageiam da entrada os cangaceiros Lampião, Maria Bonita e Zabelê, são, pela rudeza da expressão, pouco convidativas. Ademais, seus objetos já não parecem servir diante das facilidades do mundo atual. É como o abano de palha exposto ao lado de um ventilador de parede que gira de um lado para outro soprando um ar quente e abafado. Ou como um candeeiro, lâmpada a querosene que agora resta iluminada pela luz branca do teto. O *shopping*, por outro lado, é um oásis no sertão. Uma miragem que se oferece sem grandes dificuldades. E se não fosse, suas portas não se abririam sempre que alguém se aproxima. O *shopping* representava em minha cena a sedução do consumo desenfreado, a edificação da relação doentia que desenvolvemos com a terra²³⁹. O esgoto a céu aberto é sua “extensão”.

Para ser justo, é bom dizer que nem sempre o armazém simples onde hoje se encontra aquele museu foi visto como um lugar das “coisas do passado”. Na verdade, estações ferroviárias como aquela remetem a mudanças muito profundas no que tange a paisagem nordestina, principalmente pelo que veio a se configurar como expressão do moderno. Daí talvez a maior contradição que encontrei diante do espaço do museu: o “moderno”. E o “moderno” estava por todos os lados. Não apenas no *shopping* que ficava ao lado. Era a própria estação. Pois, se como dizia um renomado estudioso do assunto, “a ‘modernização’ priva qualquer banditismo, inclusive o social, das condições nas quais floresce”²⁴⁰, como poderia o museu do cangaço estar situado naquele espaço, outrora responsável pelo extermínio do próprio fenômeno que acolhe? Achei duvidoso. Mas entrei.

²³⁹ KOPENAWA, Davi et ALBERT, Albert. A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami.

²⁴⁰ HOBBSBAWN Eric. Bandidos. 2009, p. 38.



Figura 15 - Vista lateral do Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Estátuas de Lampião, Maria Bonita e Zabelê. Fotografia do autor. Novembro de 2021.

E de dentro pude perceber como o local era agradável. Não era somente um lugar onde coisas antigas eram dispostas tematicamente. Tinha um ar sério de comprometimento com a memória dos grupos subalternos que era visível nos educadores. Contava com uma entrada de “bilheteria”, um salão interno, uma sala de vídeo (que era também uma biblioteca) e o pátio externo. Um grupo local de xaxado ensaiava por lá. Quanto aos educadores, eram na maioria muito jovens (alguns vestiam uniformes escolares) e aparentavam saber de cor qualquer assunto que por acaso eu lhes perguntasse. Assisti um documentário, uma encenação da trajetória de Lampião (que nasceu na mesma Serra Talhada-PE), e consultei alguns livros e documentos que estavam na sala de leitura antes de me concentrar nos objetos que estavam em exposição.

Era um acervo considerável, a começar pelas armas de fogo, que estavam em bom número, mesclando desde rifles, espingardas e pistolas importadas a armas de fabricação local e caseira. A engenhosidade dessas últimas era evidente. Mas não eram tão superiores às das *facas de ponta nordestina*, sempre muito requintadas. Seguindo com o passeio, objetos de uso mais cotidiano se distribuíam pelo salão. Sem que com isso se perdessem num excesso de tipologias. Dá-se, por exemplo, uma certa mistura em uma das vitrines de mesa que acomoda desde chaves antigas a munições, tesoura, roqueira, navalha, acordeon, colheres, facas e garfos de prata. Pelo chão, encostadas na parede, algumas botijas e potes cerâmicos se enfileiravam ao lado de um pilão de madeira e das arupembas. Somando-se a estes os materiais construtivos, tais como telhas, tijolos e pisos cerâmicos, e

até mesmo uma “linha” (viga de madeira) de uma casa incendiada por Lampião. A *religiosidade do cangaço* é trazida através de objetos como terços, imagens sacras, pequenos oratórios, velas e ex-votos, todos professando a fé católica como crença distinta do movimento. E ainda, no contraste sutil entre o “sagrado” e o “profano” que se evidencia na exposição da “cruz de pau” de uma capela (que marcava “o local onde [o cangaceiro] Sinhô Pereira matou um sargento e oito soldados num longo tiroteio”²⁴¹). Mais “profano”, talvez, somente a sessão sobre a “medicina do cangaço”, na qual constam uma grande variedade de ervas medicinais atribuídas a função salutar de diversos problemas, sugerindo o “lado” curandeiro dos sertanejos. Por fim, e num quadro escrito *Sociedade encourada*, um conjunto completo das vésias de vaqueiro, com gibão, calça, perneiras, chapéu e sela de montaria.

Mas, e o Cabeleira? Onde estariam as tralhas do seu tempo? As menções sobre sua vida? Em nenhum dos espaços constava seu nome. Estando o acervo em sua maior parte atrelado a um período que vai mais ou menos de 1914 a 1938, isto é, o período do cangaço lampiônico. Aliás, de Lampião, além dos óculos e algumas armas, constavam fotografias, cartas e duas máquinas de costura – símbolos da revolução estética que seu bando logrou. E de Sinhô Pereira, seu antigo chefe, um cantil metálico deixado ao lado da camisa que vestia ao momento de sua morte, além de um par de óculos (de graus e escuro) e uma caixa com seringa para aplicação de injeção. Já da cangaceira Dadá, apenas um bernal; e de Zabelê, uma carteira do Sindicato de Trabalhadores Rurais. Até Zé Saturnino, oficial volante conhecido por ser o “primeiro inimigo de Lampião”, se via representado com suas certidões de nascimento e óbito. Porém, nada havia sobre o Cabeleira.



²⁴¹ Texto de apresentação do artefato. *Museu do Cangaço de Serra Talhada-SE*.

Figura 16 - "Armas do cangaço", óculos e fotografia de Lampião ao lado de Corisco, seu "braço direito". Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Novembro de 2021.



Figura 17 - Armas do cangaço. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Novembro de 2021.



Figura 18 - Fojo. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Novembro de 2021.



Figura 19 - Vitrine om fechadura e conjunto de chaves antigas, acordeon, talheres em prata, cravo, relógio de algibeira, canivete e roqueira. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Novembro de 2021.



Figura 20 - Potes, botijas e panelas cerâmicas, pequena ancorreta, abanos de palha e arupemba. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Novembro de 2021.



Figura 21 - Gibão, calça, perneira, bernal e bainhas e chapéus de couro; cabaças com alças em couro. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE. Novembro de 2021.



Figura 22 – Salão interno do Museu do cangaço de Serra Talhada-PE. Fotografia do autor. 2021.

Dias depois dessa visita, parti em direção a cidade de Piranhas-AL, na intenção de visitar o seu museu do cangaço (ver figura 23), e verificar possíveis pontos de contato (ou rupturas) que aquela instituição poderia ter em relação a obra de Franklin Távora, ou mesmo, ao próprio museu de Serra Talhada-PE.



Figura 23 – Rua em frente ao Museu do Cangaço de Piranhas-AL. Fotografia do autor. Dezembro de 2021.

E a primeira “coincidência” entre os museus foi o fato do meu segundo destino também estar localizado numa antiga estação ferroviária – o que demonstra que a instalação desses museus rurais em ambas as localidades obedece a uma mesma lógica: elas trazem o fenômeno insurgente do banditismo para o espaço simbólico e modernizante das ferrovias, num ato que enfatiza a convivência neutralizante entre o passado subalterno e a história oficial. Ou em outras palavras, num gesto representativo que disfarça o conflito violento entre o estado e os cangaceiros nordestinos. Não por acaso, essa ideologia dominante pode ser lida nos painéis explicativos que informatizam o espaço. Por exemplo: na exposição das manchetes de jornais que destacam o selamento da paz entre integrantes do cangaço e das forças volantes; no encontro amistoso dum e doutro (ver figura 24).



Figura 24 – Fotografias dos painéis em exposição no Museu do Cangaço de Piranhas-Al onde se destacam duas matérias da folha de S. Paulo de julho de 1996 com os títulos “Policia e cangaceiro se encontram 58 anos depois” e “Personagens do cangaço selam paz após 58 anos”. Fotografia do autor. Dezembro de 2021.

Amenizar o conflito traumático que se passou ainda em pleno desenvolvimento do Estado do Novo, e que estiveram em torno de disputas pelo monopólio da violência na região não favorece outra ideia que não a de um “passado resolvido”. Motivo pelo qual essa prerrogativa parece ir na direção contrária aquilo que esperamos de um museu assentado sobre o lugar do “rural”. Como bem salienta Poggi e Arce (2017), “Los museos rurales son espacios singulares y con un espíritu distintivo, si nos permitimos compararlos con los grandes museos nacionales”. Isto é, eles deveriam suscitar o pensamento crítico dos visitantes, e não acobertar certas tensões históricas que ainda se revelam presentes. Continuando com as autoras, desta vez em acepção mais ampla: “Hoy, los objetos y los textos deben interpelar y cuestionar, llevar a la reflexión y a confrontar a la historia “oficial” a partir de la

cotidianeidad y el devenir de la gente del pasado”²⁴². Como alternativa, deveríamos, quiçá, olhar as fotos da matéria da *folha de S. Paulo* e perceber que os três senhores envolvidos, e vestidos em trajes muito semelhantes (chapéus de feltro e camisa social de botão), foram postos de lados contrários pela mesma ideologia que hoje, mais de 84 anos após o cerco do angico, os expõe num simbólico “selamento de paz”.

No que se refere ao acervo, temos para o caso do museu piranhense um número de artefatos significativamente menor, ainda que, não necessariamente menos “representativo”. A repetição dos mesmos objetos e categorias artefatuais apontadas na instituição anterior, dão conta da narrativa estetizante do mundo rural, e asseguram uma visão mais ou menos cristalizada desse meio. Não são objetos para uso laboral ou cerimonial (embora ainda possam ser utilizados por algumas comunidades “tradicionais”), mas sim para serem contemplados como expressão de um passado distante e vazio.



Figura 25 – “Objetos que pertenceram a Lampião”. (Cantil, rifle “papo amarelo”, cigarreira metálica, punhais

²⁴² POGGI et ARCE, 2017, p. 322.

e cartas). Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Piranhas-AL. Dezembro de 2021.



Figura 26- Conjunto encourado de selas, bornais, arreios, perneiras gibão e chapéu. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Piranhas-AL. Dezembro de 2021.



Figura 27 - Cangalha com caçuás em cestaria. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Piranhas-AL. Dezembro de 2021.



Figura 28 – Cabaça, pilão de madeira, pote cerâmico e “latas para carregar água”. Fotografia do autor. Museu do Cangaço de Piranhas-AL. Dezembro de 2021.



Figura 29 – Sala interna do Museu do cangaço de Piranhas-AL. Fotografia do autor. Dezembro de 2021.

Como demonstrado ao longo dessas ultimas páginas, existem diferenças substanciais nas várias formas de apropriação artística e institucional das figuras de José Gomes e Juan Moreira. Tanto no que se refere às produções folhetinescas, quanto às suas reverberações posteriores, percebemos que os usos do passado em relação aos dois personagens, muito embora possuam uma função pedagógica e expositiva semelhante (o monopólio da

violência estatal e a narração mítica da vida de dois marginais campestres, por exemplo), se dão por caminhos distintos. Daí que, como temos salientado, a representação dos objetos da novela argentina tenderá a se “conservar no tempo” através dos mesmos elementos, formalizando uma certa visão acerca do campesinato bonaerense; ao passo em que, para a novela brasileira, haverá a atualização do contexto histórico do Cabeleira para o período do cangaço lampiônico. Resta-nos então abordar as obras de Távora e Gutiérrez mediante um estudo essencialmente literário das representações da “cultura material”.

O primeiro ponto a ser destacado sobre as representações artefatuais que compõem as obras de Távora e Gutiérrez chega a ser uma constatação quase de um todo evidente: se Gomes e Moreira foram retratados de modo valorativo distinto, sendo o primeiro dono de um caráter consideravelmente mais repulsivo que o segundo, é natural que seus pertences também incorporem tais dissemelhanças. Algo mais facilmente demonstrável ao compará-los através da posse e da condição de determinadas roupas e acessórios, traços fundamentais para identificação das estratégias discursivas dos autores aqui estudados²⁴³. Nesse sentido, é interessante observar a pujança atrelada ao personagem argentino por meio da sua elegante indumentária tradicional: “*blanquíssima camisa*”, “*calzoncillo cribado*”, “*chiripá*”, “*tirador [guaiaca] cubierto de monedas de plata*”, “*poncho [manta] de vicuña*” ou “*crespón*”, “*bota militar flamante, adornada con espuelas de plata*”, “*anel brilhante de grande valor*” (colocado no dedo mindinho), “*gruesa cadena de oro con un relojio remontoir*”, “*sombrero*” e “*pañuelo de seda*”. Quadro esse que é exatamente o inverso do que ocorre com o personagem brasileiro, o qual, muito embora também esteja vestido em um traje tradicional “equivalente” (véstia de couro ou gibão), é descrito com peças notoriamente mais modestas e ordinárias: camisa, calça e chapéu de palha de pindoba.

Além disso, as roupas na narrativa de Gutiérrez assumem de maneira mais acentuada e numerosa que na de Távora o papel de “marcadores sociais”, visto que a indumentária é a expressão da cultura material mais abordada pelo argentino. Nesse sentido, em diversos momentos de *Juan Moreira* elas sugerem um certo sentido de vaidade e *status* presente no modo como os *paisanos* se reconhecem, ao passo que em *O Cabeleira*, este é um traço de menor valor. Um bom exemplo disso pode ser lido no capítulo XIII, quando o

²⁴³ Essa noção encontrasse bem desenvolvida nos trabalhos da socióloga e crítica literária brasileira Gilda de Mello e Souza. Ver seu ensaio *Marcelo, Alencar, Machado e as roupas*. In: **A idéia e o figurado**. 2005, p. 73-90.

foragido Juan Moreira chega disfarçado ao partido de Salta depois de ter assumido a identidade *del guapo* Juan Blanco. Nessa passagem, aclimatada pela descrição lacônica do “desconhecido” – dado que o leitor, a princípio, ainda não sabe que Blanco e Moreira são a mesma pessoa – é intrigante a aparição de uma indumentária ainda mais luxuosa que a anterior:

[...] rica bota granadera, de cuero de lobo, [...] con una lujosa espuela de plata con incrustaciones de oro; [...] bombacha de casimir negro, sujeta a la cintura por un tirador de charol, abotonado con monedas de oro y adornado con pequeñas modenas de plata, en una cantidad tal, que apenas se podía adivinar, por los pequeños claros; [...] chaqueta de casimir azul oscuro y un sombrero de anchas alas (GUTIÉRREZ, 1879, p. 94).

Note-se ainda que algumas das matérias primas contidas no fragmento acima, tais como o couro de lobo, o *charol*²⁴⁴ e a fina lã oriental de caxemira, fazem parte das mercadorias exóticas comercializadas ao longo do século XIX, atestando a postura do autor em conferir luxuosidade ao vestuário do personagem campesino. Não obstante, uma das estratégias utilizadas por Eduardo Gutiérrez nesse trecho parece ser a de provocar no leitor a dúvida quanto à procedência de Juan Blanco, cujas semelhanças com Moreira vão surgindo gradativamente e ... sempre por meio de pistas – de repente, um personagem com atributos tão estimáveis quanto a figura central da história passa a integra-la. A dedução é simples. Somente o mítico gaúcho poderia se vestir com adereços tão pujantes. De forma que *habla* Moreira: “La partida no há de salir a buscarme – dijo insolentemente Juan Blanco –, porque los hombres se conocen en el pelo de la ropa”.

Ainda sobre esse trecho, o já mencionado Prietto, observa a passagem onde Gutiérrez comenta que o traje de Juan Blanco “*no era de ciudad, ni de campo, siendo mezcla de los dos*”²⁴⁵, o que para o autor favorecia uma relação mais próxima entre o narrador e o seu público (uma vez que encarnava as recentes mudanças e conflitos que operavam na sociedade argentina da época²⁴⁶).

Entretanto, seria um erro considerar a imagem novelesca de Juan Moreira como inteiramente “positiva”, ainda que reconheçamos que ela, à diferença do que ocorre com José Gomes, seja mais vistosa. O gaúcho de Gutiérrez é tanto quanto o sertanejo de Távora um empecilho à modernidade, e por mais que usufrua das suas mercadorias, sirva ao estado

²⁴⁴ Couro invernizado.

²⁴⁵ PRIETTO, 2008, p. 91-2 *apud* GUTIÉRREZ, 1879.

²⁴⁶ Prietto também salienta a diferença desse cenário em relação a segunda parte da saga de Martín Fierro, a qual apesar de ter sido publicada apenas alguns meses antes do texto de Gutiérrez, apresenta uma paisagem arcaizante e talvez um pouco inusitada para os leitores da época. *Ibid.*

como soldado das linhas de fronteira ou transportando gado para as linhas mercantis²⁴⁷, não possuía, em todo caso, um lugar reservado no plano de desenvolvimento do governo argentino (ponto chave do folhetim). De semelhante modo, tão pouco podemos dizer que a representação do Cabeleira é somente “negativa”²⁴⁸, pois, apesar de sua tralha ser manifestadamente mais discreta e andrajosa, suas más ações foram, no discurso de Távora, relativizadas pelas raízes de sua perversão, isto é, pela influência paterna, social e ambiental²⁴⁹. Nesse sentido, vale destacar que a “redenção”²⁵⁰ desse personagem não se expressa por meio de suas posses e vestimentas – tal como aparenta ocorrer com Moreira, dignificado pela indumentária e os ornamentos do seu cavalo – senão na análise propriamente psicológica de Távora, que apela, por um lado, ao sentimentalismo romântico (o amor de Luisinha), e por outro, à conversão religiosa (o perdão dos pecados) como fatores que farão Cabeleira se arrepender de seus crimes.

Curiosamente, o único personagem de Távora a receber adereços tão prestigiosos quanto Juan Moreira é a figura do Marchante, a qual aparece inicialmente de forma póstuma no capítulo XIV, representado sob a insígnia de uma “tosca cruz de pau cravada na terra”²⁵¹. Todavia, e para que esse dado não seja somente mais um, é importante indagar por que o personagem de maior requinte (pelo menos em termos de vestuário) é representado já sem vida na narrativa do escritor cearense. Recordemos que no século XVIII, com a falta de estradas e de possibilidades de controle ao banditismo, os caminhos percorridos por tropeiros, mascates e marchantes eram rodeados pelo perigo constante de roubos e assassinatos. Na verdade, nem mesmo as regiões litorâneas ou os tímidos núcleos urbanos estavam assegurados contra a investida de bandos armados como o do histórico Cabeleira. Assim, uma alternativa lógica à questão do Marchante é a de que Távora “joga sobre os ombros” do seu protagonista (máximo representante das deficiências do passado colonial), *a culpa pela falta segurança e prosperidade desse contexto histórico*. Posto isso, a prisão e a execução do mameluco ao fim da novela nada mais são do que o mérito das lideranças

²⁴⁷ GUTIÉRREZ, 1879, p. 3-4.

²⁴⁸ Os termos “positivo” e “negativo” utilizados aqui para interpretação das obras, são recursos meramente elucidativos, e não decorrem da percepção valorativa de que determinado aspecto seja realmente superior ao outro.

²⁴⁹ Sabe-se que Távora torna-se ao longo da década de 1870 um adepto da filosofia positivista de Augusto Comte, notadamente sob a influência da *intelligentsia* da Escola do Recife. *O Cabeleira*. Prefácio de Cristina Betioli Ribeiro. 2014, p. 7.

²⁵⁰ O termo “redenção”, utilizado entre aspas indica a forma pela qual os autores buscaram construir laços de empatia entre os protagonistas e os/as leitores/as. Esse traço é mais evidente nos momentos em que um e outro procuram justificar o caminho criminoso dos malfeitores. Em Juan Moreira, esse aspecto é mais marcado pela indumentária, sempre bem acolhida pelos personagens secundários. Ver por exemplo a justificativa de Gutiérrez em relação ao modo como os índios do Cacique Coliqueo são cativados por Moreira (GUTIÉRREZ, 1879, p. 72).

²⁵¹ Refiro-me aqui ao encontro do Cabeleira com o tumulo de uma antiga vítima (o Marchante) e a sua posterior lembrança desse acontecimento. TÁVORA, 2014, p. 157.

políticas da capitania de Pernambuco na contenção aos surtos de banditismo da época²⁵². Não somente, podemos ainda inferir que a retórica de Távora visa induzir a separação simbólica entre um momento anterior da história nortista (assolado pelas secas, epidemias e surtos de salteadores); e o momento presente (aquele do autor), onde a “modernidade” se fazia visível e até defensável – inclusive sob a forma de monopólio estatal da violência. Por isso, se o *Cabeleira* é uma obra que, do ponto de vista histórico, celebra o auge da economia açucareira no Brasil²⁵³, o seu protagonista é somente um mártir, a lembrança do que foi necessário extinguir para que o marchante, montado em seu cavalo gordo e passeiro, pudesse viver em paz e segurança com os seus bens.

Entretanto, existem também outras conotações possíveis para o capítulo XIV e que podem ser também interessantes à discussão. Olhando mais de perto a cena mencionada, só depois de avistar a cruz lúgubre do boiadeiro (e de se sentir assombrado pelo fantasma dele) é que o Cabeleira confessa a Luisinha ter cometido o assassinato do Marchante – o que sem dúvida dá um ar confessional e religioso à passagem²⁵⁴. Por outro lado, é justamente a recordação do mameluco a respeito da indumentária do passante que reforça o seu comportamento predatório, como fica claro em seu cobiçoso comentário:

Se fosse um homem que trouxesse dinheiro – pensei eu – estava muito bem. Neste momento, o cavaleiro passou diante de mim. Trazia chapéu novo, um gibão de pano fino azul, botas lustrosas e esporas de prata; montava um cavalo ruço-pombo, gordo e passeiro. Conheci logo que era um marchante²⁵⁵.

Já na sequência da confissão, após recordar o disparo de bacamarte efetuado contra o rosto de sua vítima (cena das mais horrendas do folhetim), revela o Cabeleira os pertences que recolheu do corpo desfigurado: “Tirei-lhe um maço de patações que trazia no bolso do gibão, o punhal aparelhado de prata, os botões de ouro, o relógio e as esporas; e meti-me no mato virgem”²⁵⁶. O que faria o mameluco com toda essa tralha? Chama a atenção o fato de que a posse dos objetos furtados está longe de atribuir uma melhora em relação a sua aparência esfarrapada, visto que nenhum deles se constituirá em itens de seu *usufruto*.

²⁵² Também é interessante destacar que a primeira fase da historiografia brasileira se deteve especialmente sobre a biografia de personalidades ilustres do “passado nacional”, ao que as menções lisonjeiras de Franklin Távora em relação ao governador José Cunha de Menezes (a quem o autor atribui os esforços pela captura de Cabeleira) tendem a consagrá-lo como um notório administrador colonial. Embora admita mais à frente o despotismo do governador Ver: **O espetáculo das raças**. Lilian Schwarcz. 1993, p. 113. Ver também: **A primeira fase da historiografia latino-americana e a construção da identidade das novas nações**. Claudia Wasserman. História da historiografia. Ouro preto. Número 7. nov./dez. 2011. 94-115.

²⁵³ *O Cabeleira*. Prefácio de Cristina Betioli Ribeiro. 2014, p. 10.

²⁵⁴ Como salientarei a seguir, este é o capítulo “responsável” pela conversão do Cabeleira.

²⁵⁵ TÁVORA, 2014, p. 158.

²⁵⁶ Ibid.

Desse modo, é importante ressaltar que o motivo da crueldade do bandido não reside no interesse vaidoso de ornarse, isto é, de possuir um “relógio”, “botas lustrosas” ou mesmo os “botões de ouro” em seu gibão esgarçado, mas no pressuposto de que ele “estava com fome, e não tinha dinheiro nenhum”²⁵⁷, necessidades notoriamente mais vitais e apelativas. Assim, é possível identificar nesse fragmento uma posição dúbia do narrador: ao mesmo tempo em que Cabeleira representa o pior de sua época, já flagelada pelas secas e epidemias, ele é também a própria vítima das mazelas históricas que afligiram o “Norte”.

Se concordarmos com o exposto acima, podemos inferir que uma das funções cumpridas pelo capítulo dentro da sequência narrativa de Távora é a de dar espaço a uma reviravolta. É a partir dele que o narrador migrará do seu papel de “acusador” para uma postura mais compreensiva, tornando-se o “intercessor” de Zé Gomes. Ou em outros termos, é a partir daí que veremos a Távora humanizando ao bandido, “defendendo” o desafortunado jovem até o momento de sua execução. Finalmente, temos de reconhecer que o capítulo também opera como pressuposto para que o narrador outorgue ao personagem uma romântica conversão religiosa, como realmente o faz ao recauchuta-lo “diante da solene indiferença dos símbolos religiosos”²⁵⁸ e das preces e orações de Luisinha: “Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira”²⁵⁹.

Em ambas as narrativas as representações da cultura material estão associadas majoritariamente a itens bélicos, algo que é de certo modo esperado, uma vez que se trata de duas “novelas de bandido”. Entretanto, a proximidade dos autores em relação aos contextos retratados parece ter influído de maneira relevante sob a composição desses arsenais. Motivo pelo qual o escritor cearense parece indeciso quanto a escolha lexical das armas que irão compor sua narrativa, variando entre tecnologias anacrônicas e diferentes entre si, tais como “bacamarte”²⁶⁰, “espingarda”²⁶¹, “fuzil”²⁶² e “clavinote”²⁶³. Ao contrário do que acontece com o escritor rioplatense, cuja escrita recai sobre uma figura conhecida pelo

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Refiro-me novamente a cruz e ao tumulto do Marchante.

²⁵⁹ TÁVORA, 2014, p. 160.

²⁶⁰ TÁVORA, 2014, p. 19.

²⁶¹ TÁVORA, 2014, p. 42.

²⁶² TÁVORA, 2014, p. 153.

²⁶³ TÁVORA, 2014, p. 157.

autor²⁶⁴, e cujos pertences, registrados em sumulas policiais, podiam ser facilmente acessados. Além disso, os/as leitores/as irão recordar que o biógrafo da *Revista Criminal* também entrevista à Julián Andrade, amigo próximo de Moreira, conseguindo, desta forma, reunir informações de modo privilegiado acerca dos eventos e dos objetos que utiliza em seu texto. Se bem que... essa posição mais privilegiada nem sempre irá se traduzir em uma posição mais fidedigna. Por exemplo: em relação aos “*regalos electorales*”²⁶⁵ do político e militar Adolfo Alsina, dados em agradecimento aos serviços prestados por Moreira à sua proteção, identificamos algumas “lacunas” ou “contradições” que nos parecem interessante frizar.

Assim, comparando o folhetim de Gutiérrez aos apontamentos realizados pelo historiador Hugo Chumbita, onde se mencionam, entre os *regalos electorales* de Alsina, apenas uma daga e um cavalo bayo, poderíamos fazer a seguinte pergunta: de onde viriam então os dois trabucos? Invenção do autor ou algo para além dos registros documentais analisados pelo historiador?

Se atentássemos ao modo inusitado como Gutiérrez descreve Moreira, ostentando consigo um “*par de hermosas pistolas Lefauchaux*”²⁶⁶, uma “daga” e um “*facón*”²⁶⁷, além dos dois enormes trabucos de bronze suspensos na parte frontal do cinto, perceberíamos algo não só inverossímil, como caricatural em sua descrição. Algo talvez próximo daquilo que costumamos ver estampando aos cartazes de filmes de ação hollywoodianos. Além da opção por essa composição estereotipada e excessivamente belicosa do personagem, também é notório que alguns dos seus itens podem ser encontrados em outros textos da literatura, sobretudo os de temática bandoleira²⁶⁸.

Seja como for, podemos antecipar que essa imagem excessivamente militarizada de Juan Moreira destoa consideravelmente das narrativas gauchescas que à antecederam. Autores como Hidalgo, Hernández e Sarmiento, malgrado enfatizassem a valentia e os habituais triunfos da gauchada diante das empreitadas belicosas, não necessitaram recorrer

²⁶⁴ Conforme noticiado por Gutiérrez em sua primeira entrega do folhetim: “Hemos hablado una sola vez con Moreira, em el año 74, y el timbre de su voz ha quedado gravado en nuestra memoria” (PRIETO, 2006, p. 93 *apud* GUTIÉRREZ, 1879).

²⁶⁵ Refiro-me aos dois “magníficos trabucos de bronze” e a “daga de ancha e filosa hoja” (GUTIÉRREZ, 179, p. 38 e 156).

²⁶⁶ GUTIÉRREZ, p. 27.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Por exemplo: sabe-se que os trabucos foram armas comuns a diversos bandoleiros legendários, e em especial, aqueles que atuaram na Espanha dos séculos XVIII e XIX. Informação substantiada através do cervo do *Museo bandolero de Ronda*, disponível em: <https://museobandolero.com/armas-y-testimonios-escritos>. Acessado em 20 de junho de 2022.

a exageros tão ingênuos, tal como observamos no folhetim de Gutiérrez. Assim, é presumível que, de imediato, a caracterização bélica de Moreira estivesse comprometida, ou melhor, “descomprometida” com o “real”, restando a nós a compreensão mais simplista de que o autor forjou tais artefatos – talvez como tentativa de espetacularizar os feitos do gaúcho e de assinalar de forma romanesca a sua força descomunal, algo comum em diversas sagas de herói.

Contudo, o que temos é uma situação pouco menos previsível, e sabemos hoje que, no já citado *Museu Presidente Perón*, em Lobos, havia realmente um *trabuco najanrero* que supostamente teria pertencido a Moreira, e que foi furtado por um possível colecionador em meados de 2003²⁶⁹.

Outras perguntas começam a surgir: então os trabucos existiram de fato? Eram realmente dois? Onde está o segundo? Perguntas certamente difíceis de serem respondidas, mas, ainda assim, fortuitas pela tensão gerada entre os artefatos ficcionais da novela e o objeto outrora exposto nas vitrines do museu. Seria um disparate entre folhetim, historiografia e os objetos musealizados?

Além das menções factuais ou não aos presentes de Alsina, Gutiérrez também nos legou um breve estudo intitulado *La daga de Moreira*, que mais tarde, na segunda edição da novela, seria convertido em penúltimo capítulo do folhetim. Nele, a legitimidade dos pertences do seu protagonista (enquanto objetos de musealização) já aparece assinalado pelo autor, que logo na abertura do artigo alude

Concluida la historia de Moreira con que adornamos nuestros folletines, vino a nuestro poder la daga de aquel paisano legendario, que conservaba el señor Melitón Rodríguez como una verdadera pieza de museo (GUTIÉRREZ, 1879, p. 124).

Não por acaso, o trecho soa como retórica de cunho eminentemente patrimonialista, anunciando o aparente assombro do repórter perante a imponência da arma de pouco menos de um quilo, e cuja descrição ele fará com uma interessante riqueza de detalhes:

Esta arma, cuya hoja es de un completo temple toledano, está entre la daga y el sable: mide ochenta y cuatro centímetros de largo, contando su empuñadura, y sesenta y tres centímetros su hoja sola. [...] El ancho de la hoja tiene cerca de la empuñadura como cuatro centímetros y disminuye gradualmente a medida que se aproxima a la punta, hecha, como su filo destruido

²⁶⁹ Informação retira em <https://www.lanacion.com.ar/cultura/robaron-un-arma-que-pertenecio-a-juan-moreira-nid518671/>. Acessado em 23 de julho de 2021.

ya, con una lima. La empuñadura de plata maciza, con algunas incrustaciones de oro y llena de delicada obra de cincel, pesa 25 onzas. (GUTIÉRREZ, 1879, p. 124).

A novidade aqui é que Gutierrez não economiza em suas descrições, atitude essa que esteve praticamente ausente em toda novela e que nos habilita a dizer que o contato do autor com a daga “real” de Moreira dá a narrativa um outro tom: um tom de veracidade, e que a aproxima mais do texto jornalístico do que do ficcional. Ela é o ponto máximo da sua história, a “prova material” da grandeza do lendário bandoleiro. E, se pensarmos no impacto político da obra, não seria de se estranhar também que o artefato tenha conferido uma importância simbólica ao folhetim (como sugere a musealização da adaga de Moreira algumas décadas depois e o fabrico de réplicas da mesma após mais de um século do texto²⁷⁰). Com efeito, ao atribuir peso, tamanho, “tipologia” e certa profusão de detalhes, Gutiérrez nos lega uma interessante tensão entre um objeto real e outro literariamente representado. Um, não pode existir sem o outro, sob a pena de perder o seu valor histórico.

Evidentemente a daga mencionada é realmente um artefato notável, ainda que nem tanto pela dimensão opulenta ou pela empunhadura ricamente adornada, mas também pela sua funcionalidade. Aliás, é justamente a descrição meritosa e lisonjeira apresentada no discurso do “perito” (ao descrever as modificações realizadas por Moreira no objeto) que faz o texto atuar como se respaldasse os êxitos e façanhas do personagem: “la forma de esta empuñadura es digna de estudio, pues a ella sin duda debe Moreira la rara suerte de no haber sido herido nunca de hacha”²⁷¹. Gutiérrez parece atribuir os êxitos militares do gaúcho à forma da sua daga, supostamente adaptada para evitar que os golpes alheios resvalassem na mão do seu portador.

Mas devia Moreira a sua sorte ao objeto, ou foi o objeto um mérito de sua inventividade? Logo na sequência, o mito do gaúcho que pelejava sozinho com partidas de mais de 50 homens deixa de ser o resultado da eficiência do seu arsenal, tornando-se, antes, a prova de sua perspicácia:

La S con que los paisanos adornan las empuñaduras de sus dagas, les sirve para proteger su mano derecha de los golpes de hacha que con tanta maestría barajan. Esta S hace converger todos los golpes de hacha en su parte saliente, pero en su parte entrante es fácil, muy fácil, que los hachazos resbalen, yendo a herir el pecho del que la esgrime. Moreira había corregido este defecto con increíble suspicacia, colocando en su daga una gran U, en vez de la S vulgar. De este modo había resuelto el problema de hacer converger a la curva de la U todos los golpes de hacha, sin riesgo de su cabeza, de su pecho y de su mano, aunque

²⁷⁰ Uma simples busca na internet pela “daga de Moreira” nos coloca diante da venda de réplicas desse artefato, muito provavelmente direcionadas tanto aos colecionadores de artigos de cutelaria quanto aos admiradores do texto de Gutiérrez.

²⁷¹ GUTIERREZ, 1879, p. 124.

exponiendo a la fuerza de los mismos hachazos a la U, que se ve rota y soldada en varios puntos.

A daga do gaúcho de Gutiérrez é um exemplar do “passado”. Já superado pelo estado argentino. Ela contraria o seu espaço narrativo moderno, marcado pela presença dos trens e *ferrocarriles* que dão enxerto ao vazio descritivo e geográfico da pampa. Talvez por isso, o jornalista, ávido espetacularizador do crime, vincule a arma a um artefato de mais de 1000 anos de diferença, como vemos através da menção a lenda medieval de *Cid, el campeador*, e onde novamente observamos um apelo a musealização da arma de Moreira: “La daga de Moreira es digna de figurar en un museo al lado de la espada del Cid o cualquiera otra arma histórica que simbolice un brazo de extraordinaria pujanza y un corazón de un temple espartano”²⁷². Por conseguinte, a imagem pintada por Gutiérrez a respeito do gaúcho, é “equivalente” ou “superior” à imagem de um cavaleiro medieval (e neste caso, do lendário *El Cid*), ainda que ele não traga “vistuário de fierro y pelée con diez adagas”²⁷³.

Franklin Távora, a sua vez, ainda que sem o contato direto com os objetos do Cabeleira e com menos precisão de detalhes do que Gutiérrez, também confere alguma tônica às armas brancas de seu folhetim. Mais precisamente no episódio em que Cabeleira está prestes a matar a bofetadas a personagem Chica (companheira do Taverneiro Timóteo), vemos surgir a menção a faca do Pasmado.

Quis Timóteo acudir à companheira na apertada conjuntura que lhe desenhara aos olhos com as negras cores de um desastre, ou vergonha para o lar e bodega onde nunca sofrera afronta igual ou que com esta se parecesse. Mas quando apercebia o ânimo para dar o arriscado passo, descobriu na mão de José uma faca do Pasmado que o reteve à respeitosa distancia (TÁVORA, 2014, p. 41).

Na cena, onde o taverneiro português dá mostras de que irá se aventurar em defesa da mameluca, mas rapidamente se constrange pela imponência da arma (ver figura 30), não se destaca nenhum elemento elogioso ao objeto para além do medo e da violência implicada no artefato. Sua função na narrativa parece estar mais vinculada a uma questão de toponímia (a aldeia do pasmado, localizada na cidade de Goiana-PE, e também, lugar onde residira o autor durante a infância). Nesse sentido, a valoração do artefato, mais do que um atributo que visa mitificar ao protagonista da novela (tal como verificamos com Moreira e sua “terrible daga”), tende ao ufanismo da província nortista – atitude que se repetiria no capítulo XVIII, quando o autor tece diversos elogios ao lugarejo.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid, p. 63.



Figura 30 - Faca do Pasmado. In: *Os punhais do Cangaço* (CARVALHO, 2016, p. 8).

Por isso, anteriormente a cena supracitada, Chica havia posto em José Gomes a alcunha de *amarelo de goiana*, o que já indicaria de antemão que a personagem “avistava” a presença ou notoriedade de algum elemento vinculado à cidade referida, e que nesse caso, seria a faca de Pasmado. Ainda sobre este objeto, valeria dizer que o registro feito por Távora, embora ficcional, se destaca por ser a menção a este artefato que o situa mais recuado no tempo.

Relatos do Padre Manoel Aires Casal, e datados de 1781, remetem a produção em larga escala das *facas de ponta* no litoral Pernambucano, justamente nas proximidades do aldeamento do Pasmado (que aliás fora habitada por um grande número de serralheiros). Isso leva a crer que essas lâminas tiveram considerável fama por essa época, sendo provavelmente produzidas até meados do séc. XIX²⁷⁴. Já Henri Koster, durante sua viagem à Pernambuco, em 1816, relata que era possível ouvir à certa distância da dita aldeia o som dos golpes de martelo e bigorna que emanavam das tendas de ferreiro²⁷⁵. E parece que Távora havia lido o cronista luso-brasileiro, já que encontramos em *O Matuto*, uma menção muito semelhante. Vejamos a descrição da povoação do Pasmado:

Pasmado é uma velha povoação, outr’ora aldeia de índios, duas léguas ao norte de Igua-rassú, na estrada de Goiana. É célebre por seus ferreiros, ou mais especialmente pelas facas de ponta que estes fabricam, as quais passam pelas melhores de Pernambuco onde têm estendida e tradicional nomeada. Não há terra que se não distinga por usança, defeito, qualidade ou particularidade local, que vem a ser o seu como traço característico, a sua feição dominante. Quem passa por Tigipió, na estrada de Jaboatão, encontra a cada canto tocadores de viola que vêm alegres, e pé no mato pé no caminho. 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. Costumes dos povoados onde ainda não tiveram grande entrada o trabalho e a instrução.

Quem atravessa Pasmado pela primeira vez, tem a ilusão de que todas as arapongas da mata próxima estão ali a soltar seus estrídulos acentos. Mas logo vê homens tismados batendo com o martelo sobre a bigorna, foles assopradores, carvões ardentes e flamejan-

²⁷⁴ LAMARTINE, 2022, p. 219.

²⁷⁵ KOSTER, 1817, p. 31-32

tes. Então a ilusão muda. O que parece é que todas as forjas de Vulcano foram transportadas para aquele imenso laboratório de instrumentos mais destruidores do que conservadores da vida e do sossego alheio.

Neste particular, o de ser largo e opulento mercado de armas malfazejas, talvez Pasmado só possa contar em todo o império brasileiro uma rival – a côrte do sobredito império, na qual a navalha do capoeira disputa a primazia, em gênero, numero e caso, á faca do matuto do norte. A côrte e a província neste ponto cortam-se bem. Uma não tem que falar da outra (TÁVORA, 1878).

Não podemos esquecer que o domínio da fundição de metal era alvo do debate arqueológico ao qual Távora estava talvez tão interado quanto Gonçalves Dias e Araujo Porto-Alegre (mencionados anteriormente por suas divagações sobre o campo). Nas críticas enviadas à Cincinato, quando notara a falta de entendimento de Alencar sobre o assunto, o autor do *Cabeleira* reconhece que: “um forte apoio se oferece para quem quiser desenvolver um estudo mais vasto e mais seguro a respeito do caráter dos nossos aborígenes, do seu estado social, da sua acanhada indústria, do seu progresso enfim na escala da humanidade; é a arqueologia”²⁷⁶. Sua menção a “indústria acanhada”, que na literatura oitocentista Latino Americana é comumente encontrada em situações que reforçam o lugar dos povos indígenas na “escala da humanidade”, lembra bastante as discussões suscitadas na *Estatua amasonica*. Daí que conhecendo Távora as idades da arqueologia “ante-histórica”²⁷⁷, a saber: “a do dilúvio ou ‘paleolítica’; [...] a das pedras polidas ou ‘neolítica’; [...] a idade do bronze; e a [...] idade do ferro”²⁷⁸ – retiradas da obra de J. Lubbock²⁷⁹ – parece concordar com a visão evolucionista em voga:

Posto que alguns arqueólogos opionem que a pedra, o bronze e o ferro foram simultaneamente empregados no fabrico de instrumentos, a classificação acima parece nos tão consetanea com o instinto do progresso ascensionale gradual dos povos, que a adotamos com plena convicção (TÁVORA, 2014, p. 234).

E por conseguinte, considera que, “se aplicássemos ao exame as toscas obras e instrumentos que nos deixaram os nossos selvagens, [...] poderíamos sem contestação classifica-los na época ‘neolítica’”²⁸⁰. E mais: “É fora de dúvida que os nossos selvagens (do Brasil) se achavam ainda na idade da pedra, [...] segundo o provam os instrumentos de que se serviam, e sua inteira ignorância do metal, a não ser ouro e prata, de que não faziam caso”²⁸¹. Entretanto, como bem observou Facundo Gomez em *O matuto*, temos a descrição

²⁷⁶ TÁVORA, 2011, p. 234.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid, p. 233.

²⁷⁹ A síntese da teoria darwinista feita por Lubbock justificou no âmbito da arqueologia o racismo científico presente nos especialistas da época. Ver: TRIGGE, 2004, p. 11.

²⁸⁰ Ibid, 233.

²⁸¹ Ibid.

de “los pueblos de la región com antiguas aldeas de índios que fueron poco a poco creciendo e desarrollando individualmente diferentes tradiciones y características, ya se ala forja de punñales célebres, [...] o la producción de instrumentos musicales”²⁸². Desta forma, podemos concluir que embora Távora considerasse um estado de primitivismo (esboçado por teorias estrangeiras) em relação aos indígenas, sua visão tendia também a ideia de que os povos originários, de quem descendiam os ferreiros do Pasmado – e o Cabeleira, possivelmente – estavam dando “os seus primeiros passos no caminho da civilização”²⁸³ de uma forma tão autêntica quanto a realidade da corte.

Contudo, o tema da musealização de determinados elementos no texto do escritor cearense não está limitado ao enaltecimento de uma metalurgia local, como nos parece evidente nos momentos em que o narrador de *O Cabeleira* faz um apelo à salva-guarda de algumas estruturas de “pedra e cal”. Nesse sentido, uma das marcas distintivas da obra de Távora está no discurso inundado de menções à sítios históricos do passado colonial (ver tabela 3), elencando, em alguns casos, a sua situação de ruína, e em outros, a própria destruição que lhes era implícita à expansão urbana – que já em seu tempo ameaçava o desaparecimento de prestigiosos lugares de memória. É o caso de algumas construções realizadas durante o governo de Maurício de Nassau, e que, segundo o narrador, foram com o passar dos anos sendo substituídas por outras, pertencentes à gestão portuguesa. Menciona-se, por exemplo, a existencia de uma ponte de madeira, obra do governante neerlandês, além dos pequenos armazéns de taipa que ficavam em suas extremidades (dos quais em suas palavras pesarosas “não resta hoje o menor vestígio”²⁸⁴). Esses últimos, aliás, ainda existentes no tempo do Cabeleira, fazem parte dos lugares constantemente violentados pelos salteadores da novela

Segundo contam os antigos, eles [os roubos] reproduziram-se [...] com tanta frequência, que os armazéns ao princípio [...] cobiçados pelos comerciantes perderam de valor, e ficariam de todos depreciados se a polícia [...] não houvesse impedido a continuação destes atentados (TÁVORA, 2014, p. 38).

Dessa forma, o escritor baturitense se utiliza, tal como Gutiérrez ao legar o seu estudo da daga de Moreira, de recursos retóricos que enfatizam a necessidade de uma patrimonialização (neste caso, dos antigos edifícios neerlandeses e de outras ruínas do passado

²⁸² GOMEZ, 2019, p. 169.

²⁸³ TÁVORA, 2011, p. 235.

²⁸⁴ TÁVORA, 2014, p. 31.

colonial). Para Távora, a faca do pasmado parece apenas um exemplo da industrial metalúrgica local e, embora certamente vislumbrante, chama-lhe mais atenção o fato dos seus fabricantes estarem à margem das leis do Império.

Feitas algumas considerações a respeito dos protagonistas das novelas de Franklin Távora e Eduardo Gutiérrez, chega o momento de falarmos sobre os demais “tipos sociais” retratados nesses folhetins, especialmente, sobre aqueles personagens secundários, e que pertencem, de antemão, às representações de grupos subordinados. Antes, porém, duas considerações se fazem relevantes ao assunto: 1) enquanto em *O Cabeleira* o elemento negro aparece sujeitado ao mameluco, sendo este último, material e fenotipicamente mais próximo ao indígena, em *Juan Moreira*, assim como em praticamente toda literatura gauchesca, o negro é um indivíduo alegoricamente oculto, ao passo que os *índios* representados se dividem a cargo das históricas alianças político-militares, isto é, entre “índios amigos” e “índios inimigos”; 2) outra diferença, reside nas representações femininas, escassamente mencionadas na obra de Gutiérrez, e um pouco mais presentes na obra de Távora.

No que se refere à representação de objetos atrelados à matriz africana e afrodescendente, a obra do escritor cearense não diverge muito da informação que dispomos sobre o fundo histórico. Assim, em *O Cabeleira*, as personagens negras são em geral entendidas como mercadorias ou indivíduos sempre sujeitos ao mando do branco e do mestiço. Razão pela qual a maioria dos itens inseridos nessa categoria estará vinculada à cultura das lavouras e, de um modo especial, associados ao trabalho na casa de farinha e no engenho de açúcar. Aliás, essas duas atividades não são descritas por mero capricho estético, mas denotam uma divisão espacial e produtiva da capitania pernambucana, pois, se o açúcar era de longe o principal produto cultivado nas porções litorâneas, mais adentro, no interior, cingia a produção de farinha. Assim, Távora, de um certo modo, equilibra as relações entre o litoral e o interior: “Estava-se fazendo farinha para ser a toda pressa mandada ao Recife, onde a grande falta que havia deste gênero, assegurava pingue lucro ao vendedor”²⁸⁵. Por conseguinte, é nas dependências do sítio de Felisberto que vislumbramos uma das cenas mais pitorescas e laborais da novela, e que por isso, merece a nossa extensa citação:

Mulheres sentadas pelo chão ou em cepos, ao pé dessas tulhas, tiravam as mandiocas uma a uma, e as iam raspando a quicé, e atirando depois dentro de cestos que eram conduzidos para junto das rodas a fim de serem elas passadas pelos ralos que circulam estas.

²⁸⁵ TÁVORA, 2014, p. 167.

A casa de farinha não era mais do que um vasto alpendre aberto por todos os lados e coberto de palhas de pindoba.

No centro via-se o forno onde tinha de ser cozida a massa já apertada pela prensa e livre da manipueira. Parte dela, porém, tanto que saía do pé das rodas, era lavada em gamelas e alguidares onde deixava o resíduo ou goma para os beijos e tapiocas.

A prensa estava armada a um dos lados do alpendre; no outro viam-se as duas ordas que não cessavam de girar. [...].

— Venha para cá, seu Marcolino. Pegue no veio da roda, e desmanche-me esta mandioca que está custosa de acabar, disse um.

— E eu ponho de boa vontade em sua mão, Marciano, este rodo. Não precisa mexer muito a massa; o forno não está muito quente e não há risco de queimar-se a farinha, disse outro.

— Prepara os beijos, Mariquinhas, disse o Marciano a uma rapariguinha morena e cacheada que, com as mangas arregaçadas, lavava em um alguidar uma porção de massa. Mariquinhas sorriu e continuou no seu trabalho que lhe absorvia toda a atenção (TÁVORA, 2014, p. 167-8).

Note-se que no ambiente retratado, o trabalho é marcado pela intrínseca e naturalizada cooperação entre escravizados, não havendo hierarquias rígidas nem a violenta imposição de um feitor. Todos exercem suas funções harmonicamente, a ponto de um dos negros pôr de “boa vontade” um rodo à mão do companheiro. Essa construção atenuada da mão de obra escrava, que aliás, em muito se adianta às fotografias de um Marc Ferrez²⁸⁶ (ver figura 31), poderiam ser interpretadas como parte do discurso em vigor durante o Segundo Império, o qual amenizava a imagem dura da escravidão como forma de sustentar a ideia de uma divisão moderna do trabalho. Por isso, esforça-se o autor em maquiar a visão negativa da ocasião intercalando a peleja dos negros e negras com descrições de cumplicidade e autonomia:

Amanheciam no cabo da enxada e só se recolhiam quando faltava uma braça para o sol se esconder no horizonte. Estes escravos viviam porém felizes tanto quanto é possível viver feliz na escravidão. Não lhes faltava que comer e que vestir. Dormiam bem, e nos domingos trabalhavam nos seus roçados. Em algum dia grande faziam seu batuque, ao qual concorriam os negros das vizinhanças (TÁVORA, 2014, p. 167-8).

²⁸⁶ Marc Ferrez (1843-1923) foi um fotógrafo carioca conhecido pelo pioneirismo de suas crônicas visuais produzidas entre fins do século XIX e princípios do XX. Algumas de suas fotografias são hoje conhecidas por atenuarem o regime de trabalho escravo durante o Segundo Império.



Figura 31 - Escravizados em fazenda de café no vale do Paraíba. 1882. Fotografia de Marc Ferrez. Fonte: SIMÕES et CHINI, 2019.

Assim, a representação da cultura material pertinente as personagens negras de Távora tem como característica a mescla de utensílios e ferramentas de trabalho (são quicês, enxadas, gamelas, alguidares, rodos, prensas, cestos e caçuás) com tambores e batuques, instrumentos empregados nos seus momentos de “lazer”, e que, em nossa ótica, amenizam o caráter violento do regime escravagista.

Contudo, talvez o exemplo mais paradigmático da forma como Távora representa o “elemento servil” seja através da família de Liberato, a qual desfruta de uma curiosa condição de vida (notoriamente mais avantajada do que aquela que observamos nas demais personagens; e inevitavelmente superior à que possuíam a maioria dos africanos e afrodescendentes do período colonial). Abolicionista assumido (branco?), e ademais, tendo passado a infância numa vila onde os escravizados haviam sido todos alforriados²⁸⁷, não é difícil imaginar por que o escritor cearense optou por retratar também uma família afrodescendente provida de posses e bens relevantes. Por um lado, o Brasil Imperial continuava sendo a única economia escravista do mundo, o que para liberais como Franklin Távora, imerso em questões como *a lei do ventre livre*, era percebido como um motivo de vergonha²⁸⁸. A escolha das posses suaviza, harmoniza dois mundos em guerra. Por outro, sendo a casa de Liberato mais uma triste vítima das ações do bando do Cabeleira, é de se crer

²⁸⁷ “Atravessei diversas fazendas, muitas delas importantes. Não havia ali um escravo”. 1856. Inácio M. Homem de Melo. In: AGUIAR, 1997, p. 30.

²⁸⁸ “Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro”. Joaquim Nabuco (1849-1910). In: Aos vencedores as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. SCHWARZ. 2000, p. 12.

que o flagelo sofrido pela família²⁸⁹ funcione também como recurso sensibilizador, cuja intenção é comover o/a leitor/a .

E não só as posses, queimadas no incêndio criminoso, como também a religiosidade cristã parece atuar nesse sentido (algo semelhante ao que vemos na escrita da maranhense Maria Firmina dos Reis²⁹⁰). Assim, no *capítulo VI*, lemos que Liberato possuía uma pequena engenhoca, onde pelo menos a princípio, vivia “satisfeito em suas terras”²⁹¹. Essa situação mudaria com a chegada dos “coutos” e “arraiais” que anos depois se somariam às cercanias, desvalorizando sua propriedade. Desta forma, percebemos que “as terras [de Liberato] eram muito férteis, e sua situação não podia ser melhor do que era”²⁹², se não fosse “pela péssima vizinhança”²⁹³:

Na realidade quem menos gozava de suas plantações era Liberato, dono delas. A macaxeira mais enxuta, a melancia mais madura, o melhor milho verde, o feijão de melhor qualidade eram para a boca ou antes, ao dizer popular, para o papo dos pesados vizinhos. A galinha gorda anoitecia no poleiro mas não amanhecia no terreiro, não porque a raposa a tivesse pegado, mas porque os raposos a tinham tirado para sua panela, que estavam sempre fervendo dentro da mata virgem (TÁVORA, 2014, p. 83-4).

Assim, tal como mencionamos em relação ao Marchante, vítima cuja vida e bens são ceifados pelos facínoras, também vemos acontecer com a pobre família de Liberato que, ademais de ter lá as suas condições, estava impossibilitado de desfrutá-las. É importante dizer ainda que a origem dessas terras advinha da condição de herdeiro de Liberato, que era “neto ou bisneto”²⁹⁴ do famoso militar Henrique Dias²⁹⁵ (“o negro herói de brilho inescurecível”²⁹⁶), o que em certo sentido justifica a condição “confortável” de sua família de *ne-*

²⁸⁹ Refiro-me ao episódio onde Joaquim e seu bando ateiam fogo a casa da família Liberato com todos os seus moradores dentro.

²⁹⁰ Conforme Rafael Balseiro Zin, no conto *A escrava* (1887), Maria Firmina dos Reis (1822-1917) “acaba incorporando à narrativa determinadas representações da religiosidade cristã como recurso argumentativo, na busca por compreensão e adesão de seus leitores à suas idéias”. **Maria Firmina dos Reis e seu conto “A escrava”: consolidando uma literatura abolicionista.** 2017, p. 150. De semelhante modo, aponta Angela Davis que a norte-americana Harriet Elizabeth Stowe (1811-1896), escritora da obra *A cabana do pai Tomás* (1852), projeta sobre sua personagem Eliza a maternidade de uma mulher branca, dizendo: “Talvez a esperança de Stowe fosse que as mulheres brancas, ao ler seu livro, se identificassem com Eliza”. **Mulheres, raça e classe.** 2016, p. 43-44.

²⁹¹ TÁVORA, 2014, p. 83

²⁹² Ibid

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Henrique Dias (16??-1662) foi uma figura importante da história colonial de Pernambuco. Filho de pais africanos possivelmente escravizados, ficou conhecido por ter se alistado e servido a coroa durante a luta contra os holandeses. Suas ações e atos de bravura foram reconhecidos em vida, chegando a receber alguns títulos de fidalguia. Particularmente no século XIX, o seu nome passa a ser recorrente nos compêndios e manuais didáticos, tornando-se possivelmente o primeiro negro a ser reconhecido como herói brasileiro. (GOMES; LAURIANO et SCHWARCZ, 2021, p. 245-246). **Enciclopédia Negra.** 2021.

²⁹⁶ TÁVORA, 2014, p. 84-5

gros livres. A descrição lisonjeira da casa de Liberato sugere também um ambiente domiciliar que a aproxima do da fidalguia, sendo a morada, apesar de “fraca de construção, [...] uma verdadeira casa de campo por sua bonita aparência, pela vista que tinha para todos os lados, pelo alpendre circular e pelo meio peitoril de madeira que não contribuía pouco para sua rustica elegância”²⁹⁷. Ainda assim, a rígida hierarquia social que os aferia pela cor (e que se apresenta no discurso de Távora) os situa numa posição de subalternidade. Algo evidente nos momentos de fraqueza em que Liberato, ao se ver confrontado pela esposa a respeito de sua inação em relação aos bandidos, se exime: “Deus me livre. Se os brancos e o rei não podem com eles, eu, que sou negro, é que hei de poder?”²⁹⁸.

Quanto à mobília da casa, além do amontoado de “cangalhas, tripeças, gamelas e outros objetos”²⁹⁹ que se encontravam no alpendre, e que servem de matéria e combustível na hora do incêndio criminoso comandado por Joaquim, o único artefato presente é o “tosco oratório”³⁰⁰ ao qual Rosalina³⁰¹ e suas filhas, na hora da morte, recorrem com seus terços e orações. Tal elemento, embora adjetivado como “tosco”, imprime à habitação o *status* de um lar católico, sustentando a “boa impressão” aos descendentes de Henrique Dias. Do mesmo modo que o sacrifício de fé impelido às mulheres, que preferem morrer queimadas a cair nas mãos dos facínoras, intui o exemplo nobre e devoto da família.

Contudo, a “boa impressão” construída por Távora em relação à linhagem dos Dias é a mesma que anuncia o seu fim. Fim que o autor presume ser não da família Dias, somente, mas dos negros e negras como um “todo”. Como notamos na descrição de Rosalina, “tipo da mulata ardente”, e ainda em suas palavras, destinada a “desaparecer dentre nós com o correr dos anos”. No fim, por mais abolicionista que fosse, Távora se deixa levar pelas teorias mirabolantes de sua época. Sua representação dos/das afrodescendentes, ao menos “vista hoje”, é ingênua e embranquecida.

Já no folhetim de Eduardo Gutiérrez, no qual não encontramos menção alguma à cultura material de personagens negras³⁰², nem sequer as populações de origem

²⁹⁷ TÁVORA. 2014, p. 99.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ TÁVORA, 2014, p. 106.

³⁰⁰ TÁVORA, 2014, p. 102.

³⁰¹ Esposa de Liberato.

³⁰² Sobre isso, é interessante destacar que uma das dificuldades na identificação da cultura material das populações afro-argentinas, ao menos do ponto de vista arqueológico, está na semelhança destes remanescentes com a tralha em geral utilizada pelas camadas pobres da sociedade.

afrodescendentes³⁰³, a questão da subalternidade irá recair quase que exclusivamente sobre as comunidades campesinas e indígenas, sendo as últimas aquelas a receberem a alegoria mais pejorativa. Em parte, não é demais reforçar que essa negatização da imagem do *índio* está relacionada ao racismo científico e tecnológico adotado pelas elites porteñas. Estas, como enfatizamos no capítulo anterior, eram avessas às coisas indígenas, aos “artesãos” de uso nativo que não podiam competir com as verdadeiras indústrias, mecanizadas e à carvão. Nesse sentido, o racismo alimentado contra os *índios*, lido na obra do escritor rio-platense (e vale dizer, ex-soldado da cavalaria) estava também alimentado pela superioridade militar e tecnológica demonstrada nas Campanhas do Deserto – algo que buscaremos discutir mais à frente. Seja como for, a relação conflitiva entre *gaucho* e *índio* em *Juan Moreira* se dá no contexto imediato à *batalha de San Carlos*³⁰⁴, onde o enfrentamento aos indígenas ia deixando de se constituir numa preocupação central do estado argentino, e as “narrativas oficiais” agiriam fortemente no sentido de legitimar o genocídio e a expropriação das terras além das “fronteiras internas”.

Isso posto, no capítulo IX, intitulado *El ultimo asilo*, Gutiérrez se aproxima da saga hernandina de *Martin Fierro*, apresentando a situação do *gaucho* perseguido pela “justiça” que procura se refugiar *en las tolderias*. Aproximação já mencionada em outros momentos, mas que, nesse caso, deve ser observada com certas reservas. Por exemplo: diferentemente do texto de Hernández, no qual o *gaucho* é tomado como um cativo pelos *índios*, em *Juan Moreira*, nosso protagonista encontra um asilo próspero, chegando a tornar-se uma figura admirada. Moreira “habia cautivado a los índios pela riqueza de sus prendas y la salvaje magnificência de su apero, cubierto de chapas de plata, sueño dorado de los índios”³⁰⁵. A menção as “chapas de plata” como um “sueño dorado de los índios”, parece sugerir um grau de assimilação dos ideais “civilizatórios” na comunidade. E a *cobiça* é ressaltada pelo autor como atitude distintiva dos índios (exatamente o contrário do que nos é narrado em *La vuelta de Martin Fierro*³⁰⁶).

³⁰³ A invisibilidade dos negros/as, não só no âmbito literário, como também, no “oficial”, fez parte das estratégias discursivas do governo argentino após a batalha de Caseros. Nesse período, com a queda de Rosas e a subida dos políticos unitários ao poder, as *elites porteñas* procuraram construir uma imagem nacional pautada na imigração europeia, vista como facilitadora do progresso, e no ocultamento dos africanos e afrodescendentes, entendidos por essa classe como sinônimos do atraso. No entanto, estudos mais recentes têm salientado uma forte presença afro-argentina nesse contexto, demonstrando, inclusive, sua importante contribuição à cultura nacional. Ver: **Buenos Aires negra**. Daniel Schalvezón; **Argentina também é afro: desenterrando história(s) e memória(s)**. Beatriz Pereira da Silva. In: Vozes mulheres da América Latina. 2022.

³⁰⁴ Como salientado no capítulo anterior, a batalha de San Carlos (1872) acabou sendo um golpe decisivo do governo argentino no enfrentamento aos povos indígenas da pampa. Além disso, a leitora também irá se lembrar que o próprio Gutiérrez serviu no enfrentamento militar aos indígenas do cacique Calfucurá.

³⁰⁵ GUTIÉRREZ, 1879, p. 72.

³⁰⁶ “Se reparten el botín / con igualdá, sin malicia / no muestra el indio codicia, ninguna falta comete / sólo en esto se somete / a una regia de justicia”. HERNÁNDEZ, 1995, p. 108.

Outro ponto que consideramos fundamental para compreensão do discurso do autor em relação aos nativos, era que os índios que aparecem em sua história não eram como aqueles que habitavam os “toldos de salvajes”³⁰⁷ percorridos por Fierro, mas sim, aqueles onde habitavam os *índios* do cacique Coliqueo³⁰⁸, *el cacique amigo*, e que, conforme o narrador, se encontravam já “completamente militarizados”³⁰⁹ e submetidos a chefia da fronteira oeste³¹⁰.



Figura 32- Família do cacique Coliqueo. 1865. Fotografia atribuída por alguns ao italiano Benito Panunzi. Fonte: Acervo do site Pueblos originários.

Com efeito, as *tolderías* do cacique Coliqueo consistiam em uma zona de contato inter-étnico entre *índios* e *huincás*³¹¹, e não em uma comunidade autônoma e livre, como a dos *índios enemigos*. Razão pela qual o folhetim de Gutiérrez irá frisar as contínuas relações comerciais sustentadas entre as partes:

Como aquellos índios recibían ración y sueldos del gobierno, se habían ido a establecer allí algunos pulperos desalmados [...] a quienes los soldados de caballería de guarnición en las fronteras han calificado graciosamente de chupa sangre (GUTIÉRREZ, 1879, p. 72).

Intencionalmente ou não, a expressão “chupa sangre” nos traz à tona o caráter

³⁰⁷ HERNÁNDEZ, 1995, p. 96.

³⁰⁸ Cacique Coliqueo (1776-1871) foi uma liderança indígena de origem araucana notabilizado na historiografia argentina pelo acordo realizado com o político e militar Bartolomé Mitre, o qual lhe rendera o “direito”, sob o prisma do estado, a possuir um território. Localizado na região conhecida como *Tapera de Diaz, Los Toldos* constitui atualmente o único assentamento mapuche e etnicamente diferenciado sob influência da província de Buenos Aires. Ver: Una forma territorial alternativa: la tribu de Coliqueo en la pampa bonaerense. YUNL et SILVESTRI, 2015, p.313-344.

³⁰⁹ GUTIÉRREZ, 1879, p. 71-2.

³¹⁰ Em meados de 1861, o cacique Coliqueo solicita ao governo argentino a posse de um território “formalmente donado”, oferecendo em troca os seus serviços de proteção nas linhas adiantadas da fronteira. Com isso, a tribu de Coliqueo passou a fazer parte do “negócio pacífico de índio”, tendo recebido oficialmente seis léguas quadradas de terra a partir da publicação das leis de 1866 e 1868. YUNL et SILVESTRI, 2015, p.321-324.

³¹¹ *Huinca* ou *huincá* é a expressão utilizada pelos indígenas da pampa argentina para designar o homem branco.

exploratório que havia naquelas “relações comerciais”, as quais, muito possivelmente, tivera Gutiérrez a possibilidade de observar de perto³¹². Elas acenam para a vontade de alguns índios se tornarem brancos, uma vez que terminam por contrair do estado argentino o vício do consumo. Os *vivanderos* que passavam por aquelas paragens costumavam comprar por uma “*biboca*”³¹³ ou através de escambos envolvendo produtos urbanos como “*frascos de ginebra [...], yerba y azucar*”³¹⁴, matérias-primas oriundas do pastoreio e das boleadas realizadas pelos índios, especialmente couros e plumas de avestruzes. A ênfase no consumo alcohólico excessivo que o escritor rio-platense procura atribuir aos indígenas da *tolderia* de Coliqueo é, assim como a cobiça, um traço característico de sua representação.

Seja como for, a julgar pelas circunstâncias, tais trocas são para o autor o principal meio pelo qual se “*habia civilizado mucho a aquellos indios*”³¹⁵, os quais, segundo ele, “*miraban ya como la cosa mas natural del mundo el que gente cristiana estuviese semanas [...] en los toldos y haciendo con ellos vida completamente común*”³¹⁶. Ainda assim, dentre os possíveis comportamentos civis assimilados pelos *indios*, e que derivavam do contato com a “gente cristiana”, não será o catolicismo que irá sobressair entre eles³¹⁷. Negócio vicioso para alguns, lucrativo para outros, o que caracterizará o comportamento “civilizado” da *tribu* de Coliqueo, será, na verdade, o consumo excessivo do álcool: “*el indio bebe y, como décimos, bebe hasta caer, cuando despierta de la acción alcohólica, es para beber de nuevo, mientras quede en la botella un átomo de ginebra*”³¹⁸. Esse argumento tende a colocar a figura do *indio* como um semelhante do *gaucho*, constantemente descrito como um *borracho*³¹⁹. E é reforçado através das *botellas* e *pipas* de bebidas, que se destacam por serem parte dos objetos mais presentes no folhetim e pela grande variedade lexical de tipos mencionados, tais como *vino*, *vino carlón*, *vino francês*, *aguardente*, *caña*, *caña con limonada*, *licor*, além de uma certa preferência por ginebras.

Entretanto, é curioso que a descrição dos toldos do coliqueo apresente um certo paralelismo com o ambiente militar vivido por Gutiérrez nos fortins, onde o alcoolismo constituía um verdadeiro problema de indisciplina militar. Pelo menos é o que sugerem alguns relatos de viajantes e oficiais do exército que visitaram o ambiente das *campañas*

³¹² Como mencionado no capítulo anterior, Gutiérrez havia atuado como soldado da cavalaria no *fuerte General Paz*, localizado próximo aos toldos de Coliqueo.

³¹³ Termo para pechincha, bagatela, barateza, etc. GUTIÉRREZ, 1879, p. 72.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Na verdade, não existe menção a nenhum artefato religioso em toda narrativa.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Bêbado.

militares nesse período e que viram de perto³²⁰.

Ademais, outra referência utilizada por Gutiérrez para esboçar o cotidiano das *tolderías* – e que também reflete o grau de assimilação cultural dos nativos – será o hábito de apostar em jogos, e particularmente, em *juegos de baraja*: “el índio és jugador pelo mesmo género de vida ociosa que lleva, y és en el juego tan vehemente como en la bebida”³²¹. Novamente, a transmissão do hábito culturalmente degradante guarda uma ligação direta com a assimetria do contato com os *huincás*, pois, é quando “cae el comissário pagador con los pequeños sueldos, que [...] en cada toldo se arma una jugada”³²². Dessa forma, o que na compreensão de Gutiérrez significava um estágio de civilização para os índios, na nossa chave de leitura, trata-se antes de uma imposição colonizadora cujo o resultado maior é a deterioração dos hábitos nativos em função de trocas comerciais desvantajosas.

Indo para o conteúdo dessas apostas, que não se limitam aos *sueldos* pagos pelo governo, os índios de Coliqueo arriscam no jogo até os seus últimos pertences, dos quais o *kepi con galones* é “la prenda que más estima”³²³. Por isso, quando chegam a perder até o kepi, diz Gutiérrez, tornam-se “una fiera”³²⁴, respeitando somente aos mandos do cacique ou do *capitanejo* “que como autoridad suprema preside la jugada”³²⁵. Deixando de lado a hierarquia do *capitanejo* sobre o cacique, muito duvidosa por sinal, valeria se perguntar por que o kepi militar é o objeto mais estimado entre os índios de Gutiérrez? Existiria algum fundamento para alegação?

Como dito anteriormente, ao menos em parte, o racismo contra os indígenas no contexto de publicação de *Juan Moreira* estava vinculado aos êxitos militares do exército argentino, o que por certo dotara os uniformes e apetrechos castrenses de um valor simbólico relevante (ver figura 33).

³²⁰ A propósito disso, nos informa o jornalista argentino Álvaro Yunque (1889-1982) o caso emblemático de um soldado da fronteira que devido aos seus problemas com a bebida precisa ser contido por um companheiro: “Protecio Funes había cazado algunos bichos, cambió las plumas por ginebra. Y se emborrachó. Escandalizó el fortín. Hubo que atarlo”. In: **Confieso que he bebido... comparación de dos fortines de la frontera sur en relación con la provisión y el consumo de bebidas alcohólicas (1860-1885)**. (SCUNIO, 1980, p. 75 *apud* LANDA et PINEAU, 2009, p. 144).

³²¹ Ibid.

³²² Ibid.

³²³ Ibid.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid.



Figura 33 - caciques utilizando uniformes militares argentinos. Fonte: De Jong et al. 2020.

. As imagens acima fazem parte do que tem sido considerada a primeira fase da fotografia etnográfica experimentada em território argentino, e se caracterizam pela presença marcante de autoridades indígenas responsáveis pela negociação de tratados com as elites *criollas*. Nelas, também é possível perceber a dimensão assimilacionista dos discursos oficiais, que buscavam construir um ideal sobre os *índios civilizados* (com quem o Estado argentino estava obrigado a conviver³²⁶) em oposição ao imaginário sobre os *índios enemigos* (propagandeados como representantes da barbárie). E, para tanto, demonstra a ostentação de símbolos militares (como o *kepi*) sustentados espontaneamente pelos caciques. São, desta maneira, imagens essencialmente desprovidas da aparição de signos de exotismo³²⁷, tal como no folhetim de Gutiérrez, onde, com exceção dos artefatos bélicos (tais como *lanzas*, *media lanzas* e *boleaderas*³²⁸), não são mencionados outros

³²⁶ A noção equivocada de que os tratados envolvendo lideranças indígenas e criollas foram medidas impositivas e unilaterais, caracterizadas pela sujeição dos caciques ao Estado argentino, têm sido refutada por pesquisadoras que salientam a posição estratégica das autoridades nativas, além da contínua manutenção e reivindicação de seus próprios interesses. Ver: **Una forma territorial alternativa**: la tribu de Coliqueo en la pampa bonaerense. YUNL et SILVESTRI, 2015, p. 313-344.

³²⁷ Ver: **Aportes de la antropología visual al análisis de lecturas sobre pueblos indígenas: O de cómo disminuir los riesgos de un estudio 'insular' de los textos escolares**. T. L. ARTIEDA, 2020, p. 8.

³²⁸ GUTIÉRREZ, 1879, p. 71-2.

elementos da cultura material pertinente aos *índios*. Nesse sentido, *Juan Moreira* parece ser uma obra literária “encoisadamente” alinhada ao discurso militar e estatal do seu tempo.

Mas até que ponto tal representação perpassa um consentimento dos grupos retratados pelo jornalista rio-platense? A contrapelo, valeria a pena realizar uma analogia entre o escrito de Gutiérrez e um artigo publicado pela revista *Latin American Antiquity*, no qual é discutido o contexto mortuário *mapuche* em meados do século XIX. Nele, os/as autores/as do texto discutem os vestígios encontrados em um sítio arqueológico de Chimpay³²⁹, na qual jazem numa sepultura compartilhada, um homem indígena (vestido em traje militar – e uma mulher, provavelmente sacrificada em ritual³³⁰ (ver figura 34).

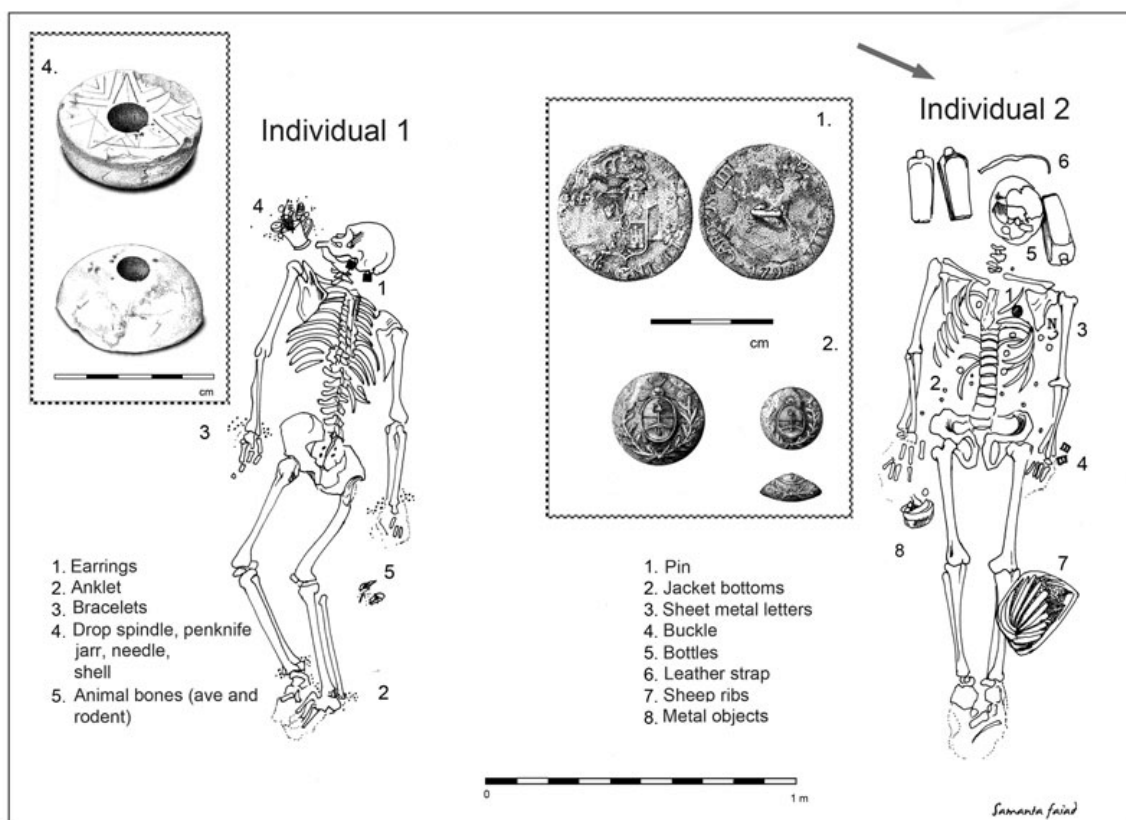


Figura 34 - Esboço de um contexto funerário em um sítio e Chimpay. Fonte: De Jong et al. 2020.

Ainda conforme os autores do artigo

Las descripciones de los rituales funerarios de algunos jefes mapuche abundan en el registro etnohistórico; las características de los rituales dependen del lugar jerárquico que ocupaba el difunto. En estas ceremonias se enterraba el cuerpo del difunto junto con sus objetos más valiosos, alimentos, pertenencias y animales sacrificados; algunas fuentes incluso se refieren al sacrificio de mujeres.

O que sugere que tanto os apetrechos e uniformes militares, como também, as

³²⁹ Província argentina localizada no norte da patagônia.

³³⁰ Os/as pesquisadores/as acreditam que a presença da mulher se trata do cumprimento de uma prática funerária conhecida como *suttee*, na qual uma pessoa é sacrificada viva para acompanhar ao morto em sua viagem a Allhue Mapu, o mundo das almas. (DE JONG et al, 2020, p. 838).

garrafas de bebida identificadas no estudo, faziam parte de um conjunto artefactual de elementos relevante para os *índios amigos*, tal como enunciado por Eduardo Gutiérrez. Evidentemente, isso é muito pouco para alegar qualquer tipo de posicionamento a respeito dos povos indígenas desse contexto.

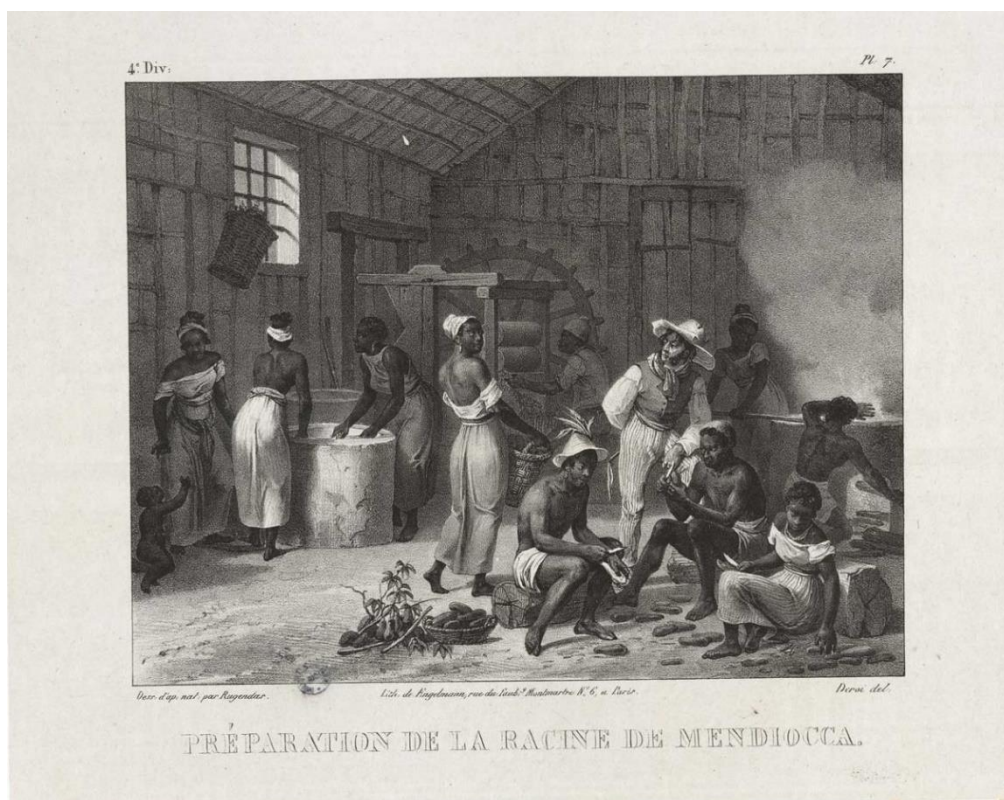


Figura 35 - Rugendas. 1835. Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-c9cf-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acessado em 13 de setembro de 2022.

Na gravura *Préparation de la racine de mendiocca* (1835), produzida pelo pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1808-1858), observamos o ambiente de uma casa de farinha semelhante ao complexo integrante do sítio de Felisberto, personagem de Franklin Távora. No primeiro plano da gravura, dois negros sentados no *cepo* e uma negra aparentemente adolescente (sentada ao chão e encostada no *cepo*) descascam as mandiocas com pequenas facas ou *quicés*. Mais atrás, à direita, uma negra em pé manipula um pesado *rodo* na tentativa de desmanchar a mandioca que cozinha no *tacho* ou *alguidar*, enquanto um negro agachado ao lado do *forno* parece alimentar o fogo. Já no lado esquerdo, destacam-se as figuras de três mulheres e uma criança – duas delas, lavam em outro *alguidar* a massa fresca da mandioca, ao passo que a outra, parece abandonar o ofício para cuidar do menor que lhe estende os braços. Ao fundo, um negro solitário trabalha na *prensa*. Enquanto no centro do alpendre, percebemos a figura de uma mulher negra e

de olhos indiferentes que transporta em um *caçua* a mandioca para raspagem, ao tempo em que o feitor branco, descansando sobre uma das pernas com um chicote à mão, a observa passar com o olhar cerrado. Contudo, e comparando as alegorias, percebemos algo distinto: embora os objetos que apareçam nas duas cenas (a de Távora e a de Rugendas) sejam os mesmos, as funções da casa de farinha, atribuídas em *O Cabeleira* a gêneros distintos, aparecem na imagem como atividades mescladas, ou ainda como sendo majoritariamente realizadas por mulheres – com exceção da *prensa*. Por conseguinte, na gravura, não apenas as mulheres descascam as mandiocas com *quicés*, mas também os homens; no *rodo*, esforça-se uma mulher, e não um homem; enquanto no *alguidar*, a lavagem da mandioca disputa atenção com o cuidado doméstico do cuidar da criança. Desencontros que, uma vez em diálogo, corroboram com ideias tais como as que nos apresenta Angela Davis em *Mulheres, Raça e classe*, onde encontramos a tese de que, “No que dizia respeito ao trabalho, a força e a produtividade sob a ameaça do açoite [...], a opressão das mulheres era idêntica à dos homens”³³¹, com a devida ressalva de que, no caso destas se somava ainda o abuso sexual e as funções domésticas.

Ora, esse sobrepeso, arcado nos ombros das mulheres pretas, aparece atenuado no texto de Franklin Távora, que alegoriza à “morena” Mariquinha sorrindo e absorvida pelo ofício de lavagem das massas. Do mesmo modo, no trabalho da lavoura, o escritor cearense evita a representação de mulheres pretas em estado de labuta, sendo, no caso modelo da engenhoca de Liberato, uma atividade exclusiva dos pretos³³². Novamente parafraseando Angela Davis, tal discurso fazia parte da “ideologia da feminilidade”³³³, narrativa propagandeada pelas culturas hegemônicas do século XIX e que tinha por intenção (ou função) reservar às mulheres a esfera doméstica e subalterna do trabalho. Não somente, conforme Davis, sobram evidências de que a maioria das mulheres escravizadas do período eram destinadas ao trabalho nas plantações de algodão, milho, tabaco e cana de açúcar³³⁴, não havendo, nesse sentido, diferenças laborais em detrimento do gênero.

³³¹ DAVIS, 2016, p. 24.

³³² “Sem ter escravos nem dispor de grandes meios pecuniários, com o auxílio de Gabriel, Sebastião, Ricardo e Vicente, plantava canas, fazia roçados e vazantes e, no tempo próprio, fabricava açúcar e rapaduras, destilava aguardente, e desmanchava mandioca que lhe dava farinha para todo o ano” (TÁVORA, 2014, p. 99).

³³³ DAVIS, 2016, p. 24.

³³⁴ Ibid.

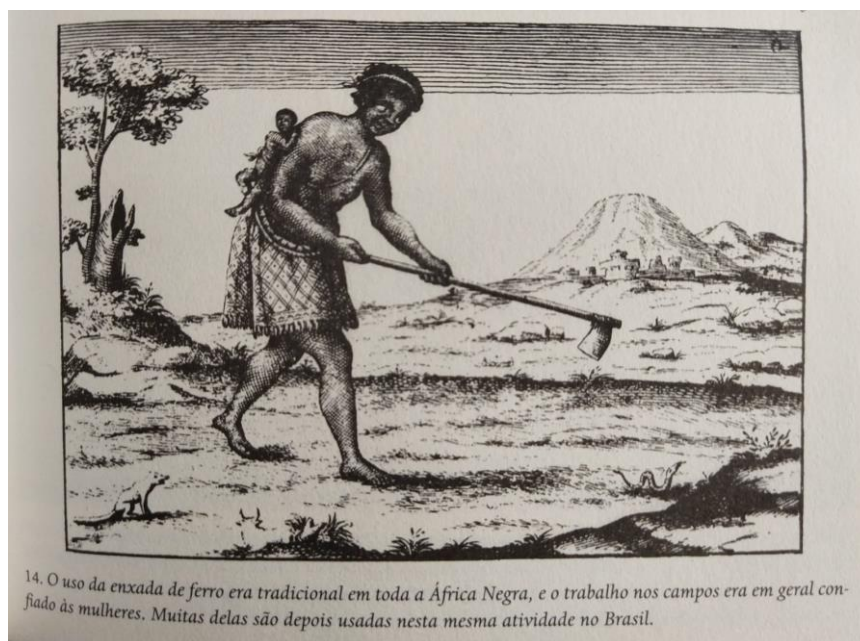


Figura 36 - Mulher africana trabalhando em lavoura. Fonte: Alencastro (2000).

“Exceção à regra”, para o caso das personagens femininas de Távora, é a alegoria de Florinda, viúva curiboca³³⁵ que havia adotado Luisinha, e que surge na história de “cacete e facão”³³⁶ à mão no momento do macabro reencontro entre Cabeleira e seu amor juvenil. Nesta personagem, para além da aparência de uma autêntica heroína, sobressai o tipo de mulher rural afeita aos trabalhos braçais e que, como dito anteriormente, são tomados no enredo de Távora como aspectos reservados aos personagens masculinos: assim, era Florinda “a mulher mais forte de toda aquela ribeira”³³⁷, e segundo o narrador, “derrubava grossas árvores a machado, abria roçados por empreitada, cortava na mata virgem lenha que vendia na povoação, e até tarrafeava nas lagoas como um hábil pescador”³³⁸.

Entretanto, não pôde a curiboca superar em forças (ou em artefatos), a imponência belicosa de Cabeleira. Assim, no momento de sua investida contra o ardil cangaceiro, Távora nos cede uma das cenas mais simbólicas da narrativa:

Não sendo de meias medidas quando se julgava ofendida, Florinda botou-se com todo o ímpeto que trazia, ao desconhecido, o qual, sem soltar Luisinha, que se torcia ao aperto da mão de ferro que a segurava, *rebateu o golpe do facão de Florinda com o cano do bacamarte. Com o choque o facão partiu-se, e a folha inteira foi cair dentro no poço, ficando na mão da curiboca o cabo imprestável da infame arma* (TÁVORA, 2014, p.77).

Aquilo que poderia ser lido meramente pela ótica de uma suposta superioridade da

³³⁵ Mestiça de branco com indígena.

³³⁶ TÁVORA, 2014, p. 77.

³³⁷ TÁVORA, 2014, p. 78.

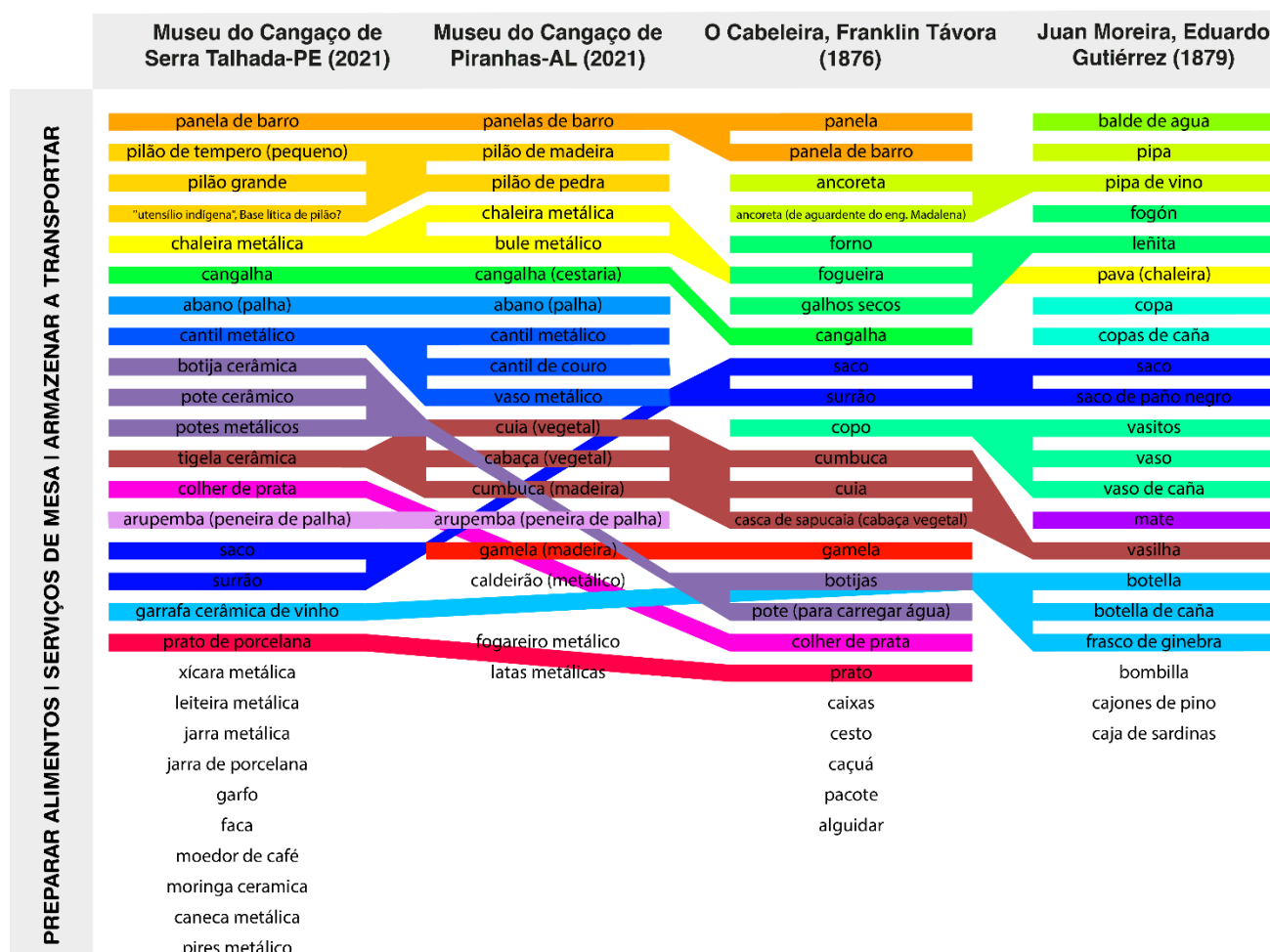
³³⁸ Ibid.

arma de fogo (o bacamarte) em relação a arma branca (o facão), sugere também a suposta superioridade masculina, pois, ainda que fosse Florinda “a mulher mais forte de toda aquela ribeira” fica inconcebível, pelo simplório desfecho da cena, que a personagem pudesse lutar seriamente contra o malfeitor, que consegue em um simples movimento desfazer-se do seu ataque.

Chegamos, enfim, a última parte desse ensaio, e nela procuraremos realizar uma comparação entre os léxicos pertinentes a cultura material das narrativas de Távora e Gutiérrez e os objetos expostos nos museus do cangaço de Serra Talhada-PE e de Piranhas-AL. Contudo, é necessário antes apresentar algumas observações a respeito do “método” de triagem e classificação dos itens pertencentes as tabelas. Em primeiro lugar, as categorias aqui utilizadas tiveram como base a classificação encontrada nos volumes da obra *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*, esboçado pioneiramente por Hernani Sátiro. A escolha desse material se deu tanto pela semelhante metodologia adotada no levantamento do trabalho (que se referendou principalmente, através de fontes documentais e literárias), quanto por sua notável importância enquanto material de apoio e referencia para os estudos de cultura material no Brasil (e que nesse caso, passam a servir também a um diálogo transfronteiriço). Em segundo lugar, cabe dizer que as cores empregadas na conexão entre os objetos que foram tabelados, são meramente ilustrativas, servindo apenas para distinguir ou aproximar diferentes artefatos.

Começando pela tabela de objetos referentes às atividades de “preparar alimentos, “serviços de mesa” e “armazenar e transportar” (ver tabela 1), vemos as categorias mais bem representadas pelo acervo do Museu de Serra Talhada-PE, e embora não possamos dizer o mesmo para o museu piranhense, chama a atenção a concordância de ambos com boa parte dos elementos citados em *O cabelleira*, sobretudo em relação ao preparo de alimentos e serviços de mesa. Destacam-se, entre estes, objetos de cestaria, potes e vasos cerâmicos, gamelas e cumbucas de madeira, bem como outros utensílios confeccionados em materiais de ordem vegetal, tais como cabaças (porongos) e cascas (de “sapucaí”). Por outro lado, os artefatos metálicos, tais como cantis, leiteras, copos e talheres são praticamente ausentes na narrativa do cearense – o que de certo modo favorece a fidedignidade da obra literária, cujo chão histórico se assenta num contexto com maior escassez de objetos em metal.

Tabela 1 - Preparar alimentos, serviços de mesa, armazenar e transportar. Elaborado pelo autor.



Já no que tange o texto argentino, a maioria dos itens se associa a recipientes de bebida, em geral, alcoólicas (ver tabela 2). Como salientamos anteriormente, a representação das *pulperías* e do consumo de bebidas alcoólicas é uma das constantes da narrativa de Gutiérrez, que a coloca como um dos problemas (de saúde?) pertinentes aos *gauchos* e *índios*: “Cuantos hermosos casos de alcoholismo podría observar allí el estudioso doctor Meléndez”³³⁹.

Curiosamente, nos museus visitados não encontramos menção a água ardente ou a cachaça, historicamente tão comuns na região e, por sua vez, também presentes no texto de Távora. Contudo, neste último, o consumo de bebidas alcoólicas é antes um costume do que um problema. As personagens da história de Távora não bebem tanto quanto as personagens de Gutiérrez, sendo em alguns casos forçados a tal:

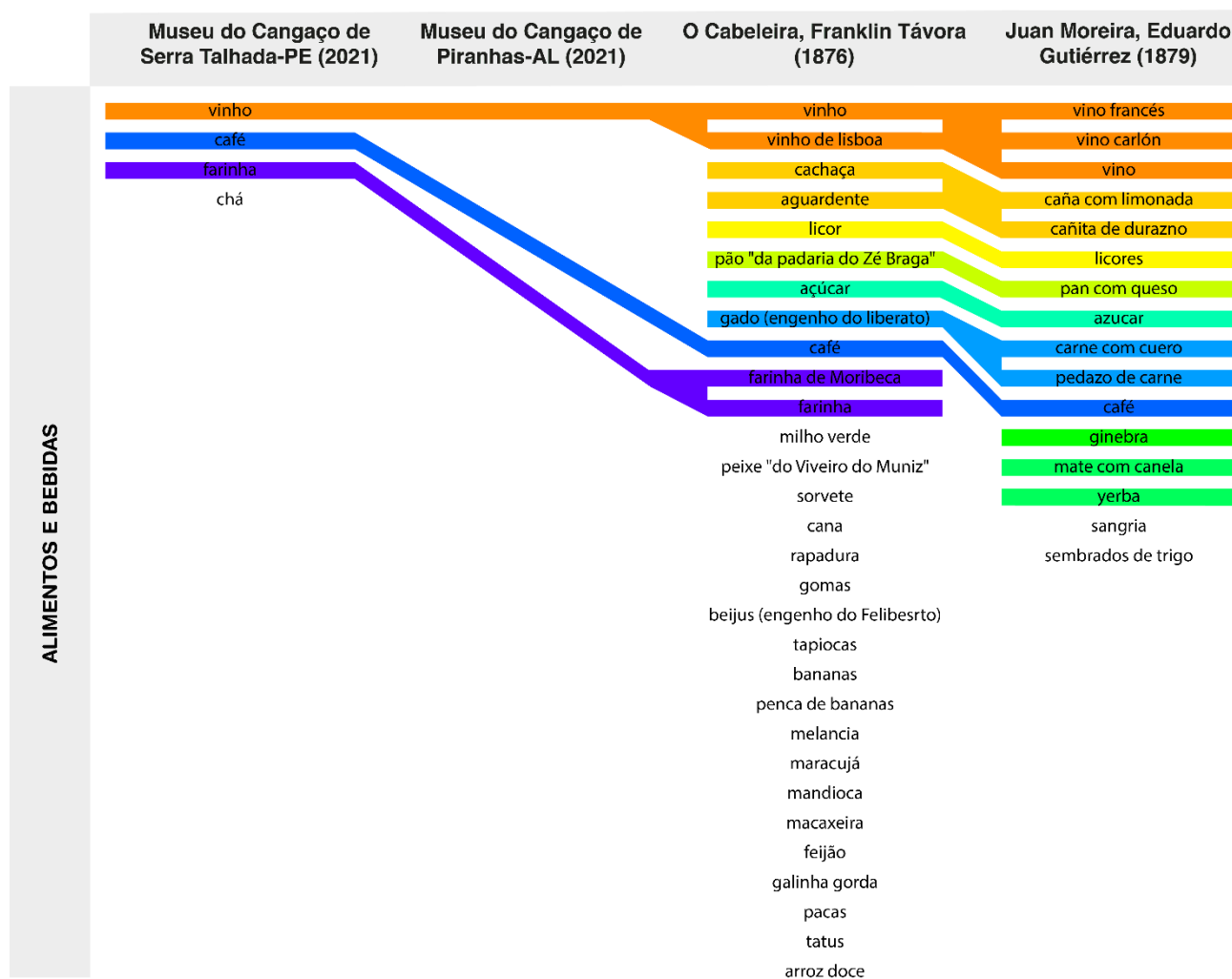
Timóteo encheu sem demora o copo que apresentou a José.
 — Beba primeiro; disse este.
 — Não, eu não bebo; respondeu o taverneiro.

— Não bebe? Há de beber. E não se demore que tenho pressa. Atrás de mim vem alguém em minha procura, e eu não estou disposto a fazer mais carniça por hoje.

— Que imprudência a sua, menino! Não bebo, não quero beber, está acabado. Veja se me obriga.

— Seu Timóteo, você vai errado [...]. Beba a água ardente por quem é. O taverneiro pôs o copo na boca, e, depois de haver servido alguns goles que lhe souberam a quássia ou jurubeba, restitui-o ao rapazito, que o esvaziou quase de um trago (TÁVORA, 2014, p. 43).

Tabela 2 - Alimentos e bebidas. Elaborado pelo autor.



Outra diferença que encontramos entre os *corpus* analisados, encontra-se na grande variedade de produtos alimentícios mencionados em *O Cabeleira*. Num chão histórico atravessado por um momento de secas, epidemias e surtos de banditismo, é de se estranhar que o escritor cearense se esforce em elencar tantas provisões em seu texto. Atitude que iria de encontro ao ambiente decadente pintado em sua narrativa. Já as menções a sorvete ou café, referem-se aos momentos de digressão do autor, quando este muda do tempo histórico do Cabeleira para o seu. Enquanto em *Juan Moreira*, os cafés (estabelecimentos) estão assim como os bilhares, associados a experiência de urbanização

do autor; e com excessão da “carne con cuero”, de origem nativa, os alimentos são além de excassos, pertencentes aos hábitos trazidos da europa, tal como “pan con quezo” ou as industriais “cajas de sardina”. Isso se deve, muito possivelmente, por que o escritor rio-platense parece ocultar o aspecto da agricultura, privilegiando a *ganadería* como atividade campesina e bonaerense (ver tabela 3), ou ainda, por enfatizar as representações relativas ao moderno.

Tabela 3 - Lavoura e beneficiamento. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
LAVOURA E BENEFICIAMENTO	roda de fiar		foice	marca (ferro de marcar gado)
	fuso para processamento de algodão		gadanho	cuchillo de trabajo
	balança antiga		quicé	
	fuso de casa de farinha		enxada	
			machado	
			prensa	
			rodo	
			roda	
			cocho	
			tarrafa ("tarrafeare")	

Em compensação, temos em *O Cabeleira* ferramentas associadas a diversas atividades da lavoura e beneficiamento, sendo o universo do trabalho rural, muito mais presente – inclusive em relação aos acervos dos museus. Assim, na narrativa nortista de Távora, a roça só é possível com a ajuda do machado; as mandiocas, para serem raspadas, das quicés; os beijos da prensa, do rodo e do cocho; e os peixes, da tarrafa.

Do mesmo modo, os apetrechos de caça são mais bem representadas por Távora que, ademais, menciona elementos que remetem a cultura indígena (ver tabelas 4 e 5).

Tabela 4 - Apetrechos. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
APETRECHO	fojo	covo (armadilha para peixes)	mundéu	lazo trenzado
			fojo	
			arapuca	
			quixó	
			forca com ramos verdes	
			ratoeira	
			corda	
			embira	

Em contrapartida, objetos de uso assumidamente indígena são quase inexistentes nos museus e na novela argentina, havendo nesta ultima, um destaque para as famosas

boleaderas (também de “uso gaúcho”) e das *lanzas* e *médias lanzas* dos *índios* do Cacique Coliqueo (ver tabela 5).

Tabela 5 - Armas de arremesso. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
ARMAS DE ARREMESSO			botoque	lanzas
			bala de botoque	média lanzas
				boleadera
				bolas

Nos instrumentos de castigo (ver tabela 6), destacam-se a ausência desses itens como parte do acervo dos museus, embora saibamos que a *sangria* (forma de execução “cerimonial” feita com as facas de ponta ou parnaíbas) e outras formas de tortura fossem comuns na guerra entre cangaceiros e volantes. Diante disso, podemos dizer que as práticas relacionadas a imposição de castigos, bem como o instrumental atrelado a elas, são um traço oculto nessas instituições.

Tabela 6 - Instrumentos de castigo. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
INSTRUMENTOS DE CASTIGO			chicote	azote
			anéis	latigo de prata “de los llamados brasileiros”
			algemas	grillo
			espertinho de cabuatã	barra de grillos
			raiz de gameleira	cabo de rebenque
			embira	cepo (tronco)
			peia	condado (cadeado do cepo)
			graveto	bisagras (dobradiças do cepo)

Já em Távora, que como observamos, ameniza a imagem da escravidão em seu folhetim, a menção ao chicote é utilizada como um símbolo da culpa ou arrependimento de José Gomes, ou ainda, como espécie de flagelo religioso, como podemos ver no momento em que o Cabeleira visualiza um homem a quem antes ele havia assassinado: “Ele lá está, Luisinha, de pé, com o chicote na mão, olhando para mim com seus olhos mortos, à flor da cara”. Além disso, são notórias as menções ao uso de fibras (como a embira), raízes e outros materiais de ordem vegetal empregados como instrumentos de castigo, e que ressaltam o conhecimento “etnográfico” do autor. Por sua vez, em Juan Moreira, chama a

atenção o *látigo de plata* “de los llamados brasileiros”³⁴⁰, associado ao uniforme e apetrechos militares do gaúcho. Teria sido uma alusão ao escravismo no Império luso-brasileiro? Ou apenas uma referencia a um tipo de chicote trazido do Brasil? Seja como for, a descrição do cepo (tronco de castigo) com suas *bisagras* e *condado* reforçam a violência do estado em relação as *Campanhas do Deserto*, onde o gaúcho desocupado e mal entretido era forçado a servir militarmente nos fortins avançados. Sobre isso, o arqueólogo argentino Facundo Gomez Romero³⁴¹ escreveu sobre a condição coercitiva em que se encontravam os soldados da fronteira, destacando a função disciplinar de artefatos como cepo – o qual é entendido pelo autor como parte dos *dispositivos de poder* utilizados pelo estado e seus comissários sobre os setores rurais e populares da Argentina do séc. XIX. Além disso, destaca o autor que esse instrumento de castigo seria a adaptação de um móvel antes utilizado para empilhar e guardar fusis³⁴².

Aliás, o uso militar do gaúcho é também uma constante no texto de Gutiérrez, como demonstra o conjunto de léxicos relativos a armas de fogo (ver tabela 7). Em particular, a presença de designações como *lefauchaux*, *remington* e “sistema moderno”, vinculadas a essa categoria artefactual, reforçam o período de intensas mudanças no aparato bélico do estado argentino imediatamente após a Guerra no Paraguay.

Tabela 7 - Armas de fogo. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
ARMAS DE FOGO	pistola FN BROWNING (1911)	rifle WINCHESTER (papo amarelo)	pistola	pistola "Lefauchaux"
	rifle WINCHESTER (1873?)		clavinote	pistolas pequenas "de gran calibre y sistema moderno"
	fuzil MAUSER		fuzil	pistola "de dos cañones"
	espingarda (fabricação caseira)		espingarda	fuzil remington
	bacamarte		bacamarte	rifle
	trabuco		trabuco	trabucos de bronce
	carabina		bala	trabuco
	munição			las muelles (del trabuco)
				bala
				carabina
				revolver "de seis tiros"
				revolver "de grueso calibre"

Já em Távora, onde aparentemente as armas de fogo são de menor importância se comparadas as facas (as mais mencionadas), o bacamarte parece ser o item mais representativo do universo bélico sertanejo, muito embora o descreva como um equipamento falho, e por isso, pouco confiável: “meu bacamarte mentiu fogo duas

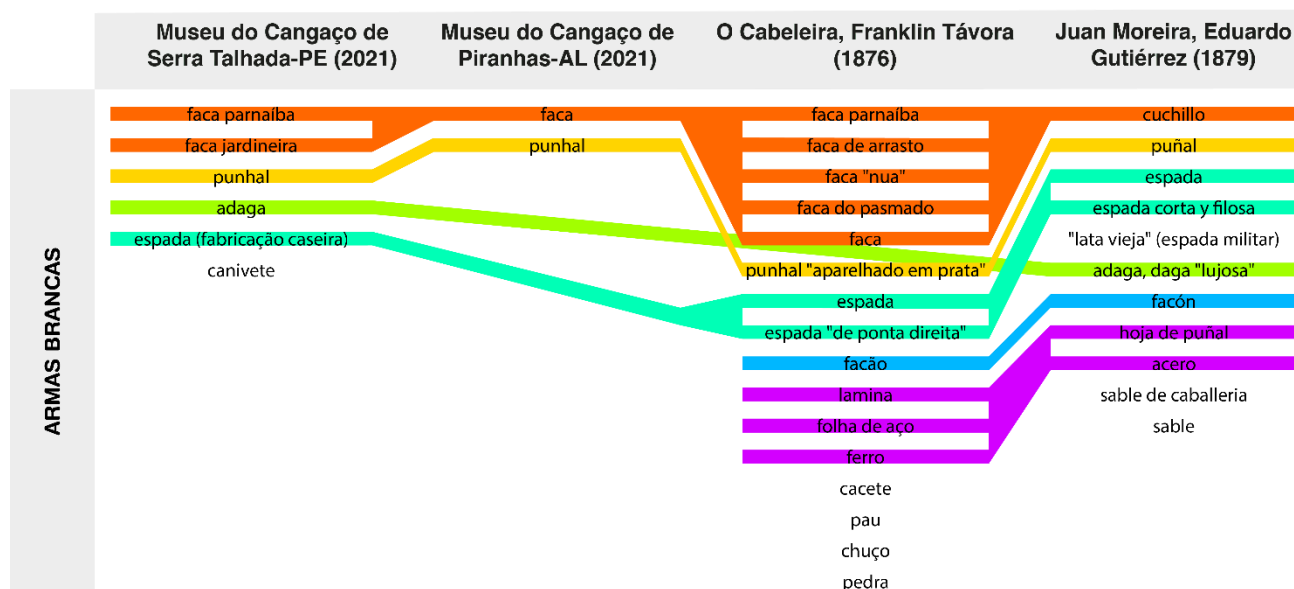
³⁴⁰ GUTIÉRREZ, 1879, p. 6.

³⁴¹ ROMERO, 2005.

³⁴² FIGUEROA, 1999, p. 148 *apud* ROMERO, 2005, p. 152.

vezes”³⁴³. Queixa-se Cabeleira à Teodósido. Essa “preferência” pelas armas brancas (ver tabela 8) é justamente o contrário do que observamos em *Juan Moreira*, onde a espada militar é chamada de “lata vieja”, e a superioridade das armas de fogo modernas se constata com a capacidade de Juan Moreira lutar com *partidas* de até 50 *paisanos*.

Tabela 8 - Armas brancas. Elaborado pelo autor.



Também o uso de objetos como o chuço (medieval?), o cacete e a pedra (itens que consideramos mais antiquados), fazem parte dos tipos de representação artefactual que não encontramos no texto argentino. Neste, inclusive, vemos que o protagonista gaúcho, em uma das cenas de *peleja*, chega a arremessar uma *bola de billar* contra um inimigo. Num gesto que denota o caráter moderno do ambiente. Não por acaso, o bilhar surge em ambos os textos como espaço distinto e significativamente urbano: em Távora, em suas digressões sobre Goiana-PE, e em Gutiérrez, através da separação entre camponeses (frequentadores das *pulpería*) e civis (frequentadores dos *cafés* e *billares*). Apenas o “juego de taba” é descrito por Gutiérrez como um hábito “tradicional” (ver tabela 9).

³⁴³ TÁVORA, 2014, p. 33.

Tabela 9 - Jogos e lazer. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
JOGOS E LAZER			bilhares	billar
			"jogo de faca"	taco
				bola
				baraja
				carta de baraja
				naípe
				juego de taba
				truco

Vale dizer que o brincar e o jogar são atividades praticamente inexploradas pelos acervos dos museus do cangaço. Porém, para o caso da instituição pernambucana, existe a presença de uma “roqueira” (ver figura 20), um tipo de brinquedo infanto-juvenil que funciona à base de pólvora e que foi encontrado nas ruínas de uma habitação sertaneja. Outros itens de entretenimento, seriam os instrumentos musicais (ver tabela 10), onde novamente temos uma baixa representação nos acervos museais³⁴⁴.

Tabela 10 - Instrumentos musicais. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
INSTRUMENTOS MUSICAIS	acordeon		viola	guitarra
			tambor	guitarra "llena de incrustaciones de nácar"
			batuque	acordeon
			corneta	jarana

Em contraponto, cenas onde a figura do *gaucho payador* expressa suas dores através dos acordes na *jarana* ou *guitarra* são abundantes na argentina do século XIX (ver figura 37), sendo assim, um dos aspectos mais pitorescos pertinentes ao ambiente bonaerense. Do mesmo modo, os batuques africanos mencionados por Távora também são evocados em diversas imagens do século XIX (ver figura 38), demonstrando a atratividade dessas manifestações. Diante disso, a obra cearense nos leva mais uma vez a questionar os acervos do museu do cangaço: não faltariam neles os batuques, tambores e outras peças que salientassem a diáspora africana e as suas relações com o rural? A impressão que se passa, é a de que os artefatos em exposição fazem parte de uma cultura “mestiça”, onde certas constituições culturais e complexidades do contato interétnico dos “sertanejos” são esmaecidas pela característica unificante dos museus. Que curiosamente tem em seus acervos apenas o *acordeon* como representativo do âmbito musical. Em

³⁴⁴ Apesar disso, apresentações de música e dança, principalmente de “xaxado”, são constantes nesses espaços.

relação a viola do Cabeleira, a origem do artefato, é tal como a faca do Pasmado, a aldeia homônima. Tal como seria sugerido em *O Matuto* (1878):

Passando-se por Goiana ouve-se daqui uma trompa, dali um baixo, adiante um pistom, além um trombone, uma clarineta, uma flauta, um assobio, uma harmonia ou uma melodia qualquer, e não se vê sala nem corredor que não tenha nas paredes uma, duas ou três ordens de gaiolas com passarinhos cantadores e chilreadores. Há aí o instinto musico da Bohemia (*O MATUTO*, 1878, p. 2).



Figura 37 - *Payada en una pulperia*. Carlos Morel. 1839. Acervo do Museu Nacional de Bellas Artes.



Figura 38 - *Danse de Nègres Musiciens jouant les instruments de leur pays*. Paul Harro-Harring. 1840. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20182/os-festejos-do-brasil-oitocentista>.

Quanto aos itens de *rouparia, mobiliário, peças e instrumentos*, destacam-se a inexistência de artigos religiosos na novela de Gutiérrez, e a coincidência artefactual entre os objetos sacros dos museus e o folhetim de Távora. Apenas os ex-votos, fitinhas e santos de barro ficam de fora do texto cearense que, ademais, emprega em sua narrativa um mobiliário bastante genérico (mesa, cama, cadeira, prateleira, gaveta, rede). Além disso, a “iluminação” do ambiente na novela brasileira se dá somente por facho, ao passo que nos museus e na novela argentina verificamos a presença de lâmpadas a querosene, azeite e a gás. Artigos ainda mais modernos e industriais (como um “Rádio Nord som” e máquinas de costura) figuram entre os objetos de exposição no Museu do cangaço de Serra Talhada-PE, enquanto no museu piranhense temos quase todos os objetos pertencentes ao âmbito religioso. Novamente, é difícil identificar na narrativa desses museus algo que sugira o protagonismo das religiões de matriz africana, sendo esses espaços conformados majoritariamente através de símbolos essencialmente católicos.

Tabela 11 - Rouparia, mobiliário, peças e instrumentos. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
ROUPARIA MOBILIÁRIO PEÇAS E INSTRUMENTOS	oratório	oratório	tosco oratório	lamparones de azeite
	fitinhas de santo	tripeça (assento)	santuário	lampara
	lâmpada a querosene	lâmpada a querosene	tripeça (assento)	lampara de querosene
	castiçais	castiçais	castiçais de prata	cabo de vela
	terço	terço	terço	fósforo
	ex-voto	cruz de pau	tosca cruz de pau	caja de fósforo
	santa de barro	ex-voto	cama	cama
	vela	santo de barro	mesa	mesa
	tesoura	mesinha	cadeira episcopal	mesita
	baú	cadeira de palha	cadeira	gran mesa
	estojo com seringa		balcão	silla
	máquina de costura		prateleira	vela
	moedor de grãos de café		rede	mesa de billar
	roqueira		lençol	carona (artefato de montaria)
	ferro de passar roupa (à brasa)		gaveta	utilizado como tapete)
	rádio antigo "Nord som"		peça de pano	oscuro tapado (cobertor)
	lâmpada a gás		cepo (assento)	escuro)
			facho	cortinas "de tercio pelo negro"
			perfumaria	manto "de crespón"
				manta de vicuña
				fardo de lana
				cuero
				pena de avestruz
				mesa del comício
				baúl (electorale)

No que tange a categoria de objetos referente ao espaço letrado dos “escritórios” (ver tabela 12), basicamente constituídos por documentos, cartas e certidões, percebemos que as menções a *carta de baja* e *papeleta* (ambas em Juan Moreira) remetem a tentativa de “legalização” do *status* civil dos gauchos (algo que ao longo texto de Gutiérrez é

constatemente negado aos personagens marginalizados). Ademais, a própria recusa de Moreira em assinar o documento que comprovaria o seu empréstimo ao gringo Sardetti (e que terminaria por leva-lo ao cepo), acena para incompatibilidade do gaúcho com um mundo que dependeria cada vez mais dos arquivos e da burocracia. Assim, quando finalmente Moreira decide pedir ao dr. Alsina sua *carta de baja* (cedendo ao modelo modernizante que se instaurava), já era tarde demais para voltar atrás.

Tabela 12 - Escritório. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
ESCRITÓRIO	cartas	cartas	dicionário de lingua tupy	documento
	jornais	jornais	dicionários	carta
	certidão	certidão		prensa
	carteira do sindicato de trabalhadores rurais			mesa
				carta de baja
				cédula de baja (carta de dispensa militar)
				papeleta
				tarja

Em Távora, os dicionários fazem parte dos momentos de digressão do autor, onde se evidenciam em tom autobiográfico o seu próprio processo de escrita literária (marcado, sobretudo, pelo rigor documental). Mas até onde iria a rigorosidade do autor das *Cartas a Cincinato*? Entre os *equipamentos de transporte* mencionados em *O Cabeleira*, um deles sugere que a pretensa objetividade do escritor cearense (que tinha como ideal estético uma composição histórica e arqueologicamente fidedigna aos contextos retratados) não foi levada a cabo nesta obra (ver figura 39).



Figura 39 – Galeota Imperial. Acervo Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

Conforme informação publicada pela *Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*³⁴⁵, só existiu uma única galeota Imperial no Brasil, e esta somente seria incorporada em 1808. Assim, é possível que Távora tenha visto a dita galeota no período em que viveu no Rio de Janeiro, mesmo momento de publicação de *O Cabeleira*, e que a tenha inserido na narrativa mesmo constatando o anacronismo. Semelhante ao que fez Alencar com as suas simbólicas subversões suntuárias, em *A Guerra dos Mascates*, Távora traz a galeota Imperial para transportar o governador José Cesar e o seus capitães-mores, num gesto que os separa dos demais personagens, dependentes da canoa, jangada ou cavalo.

Tabela 13 - Equipamentos de transporte. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
EQUIPAMENTOS DE TRANSPORTE	carro de boi	trem (miniatura)	cabresto	apero coberto de monedas de prata
	sela	sela	rédeas	freno
			galeota	rienda
			canoa	riendas tranzadas
			jangada	estribo
				brida
				carretas
				carro
				tren
				rebenque
				carona
				cojinillo
				prendas (adornos p/ cavalo)
				prendas de prata

Gutiérrez, por sua vez, parece se concentrar mais na ornamentação dos cavalos, como vemos através dos requintados apetrechos de montaria. Por conseguinte, o gaúcho do escritor rio-platense é um cavaleiro elegante, e distoa consideravelmente de José Gomes (o qual anda a cavalo sem o uso da sela). Do mesmo modo, a indumentária presente no texto argentino (ver tabela 14) será muito mais pujante e numerosa do que a que se verifica em *O Cabeleira*. Enquanto nos museus, observamos apenas a presença das vestias de vaqueiro e de uma camisa social. Nota-se ainda que existe uma reincidência entre museus e folhetins, caracterizados com peças equivalentes, e que o aspecto vestuário é o que mais os “assemelha”. Não somente, outra diferença verificável entre os conjuntos está na presença de uniformes militares na novela argentina (inclusive, de condecorações da “campana del paraguay”) ao passo em que na novela brasileira temos apenas a menção

³⁴⁵ Disponível em: www.marinha.mil.br. Acessado em outubro de 2022.

ao capote usado pelos oficiais do governo.

Tabela 14 - Vestuário masculino e acessórios. Elaborado pelo autor.

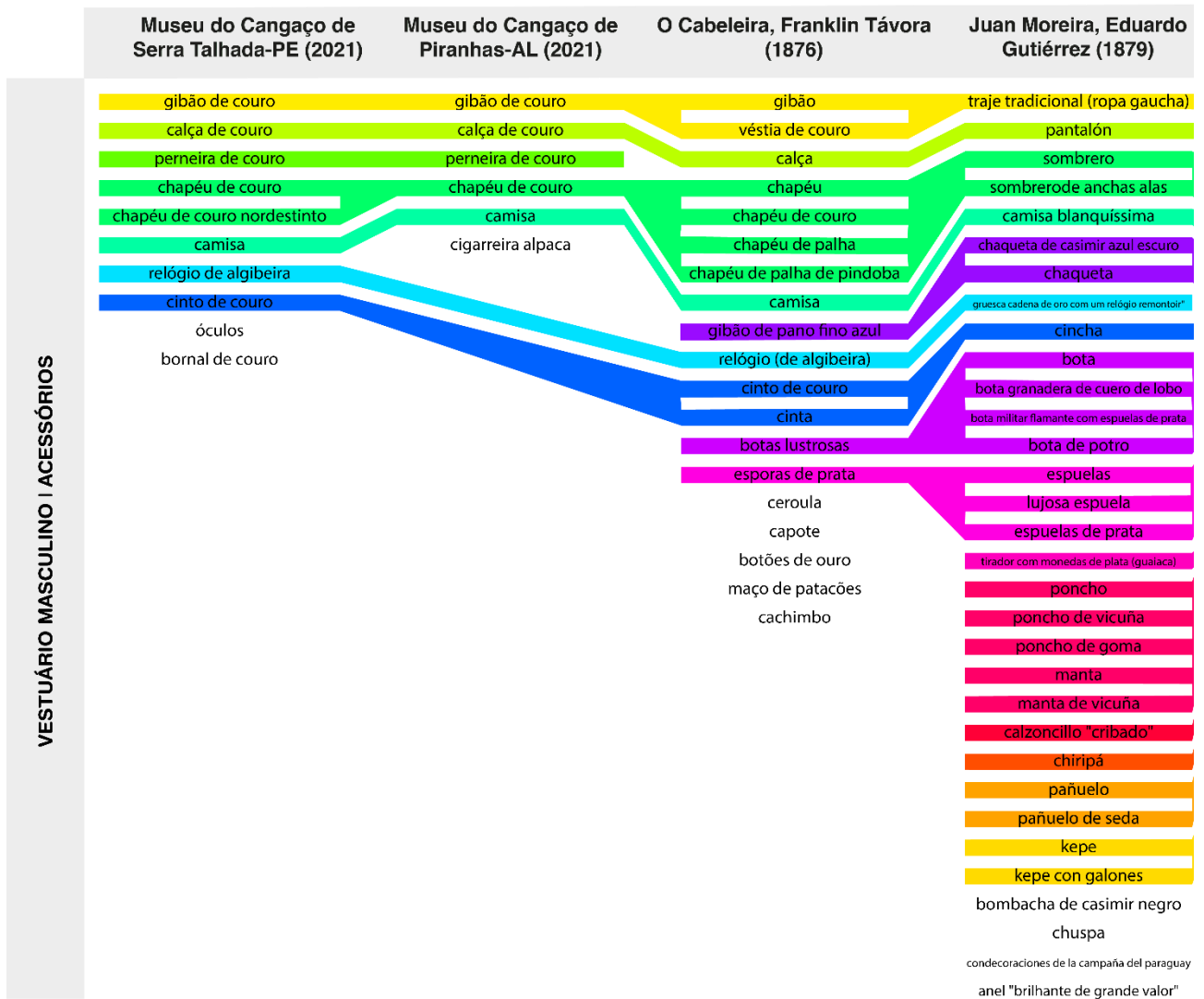


Tabela 15 - Outros acessórios

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
ACESSÓRIOS	bainha metálica		bainha	vaina
	bainha encourada			tirador
				tirador de charol, com monedas de ouro y plata
				"lujosa abotonadura" del tirador

Contudo, quando olhamos para o *vestuário feminino* contido nas obras, vemos que esse universo foi um dos que foram mais pobremente representados (ver tabela 16). Não por acaso, a única menção de Gutiérrez a indumentário das personagens mulheres é a menção a genérica “ropa”, atribuída a Vicenta.

Tabela 16 - Vestuário Feminino e acessórios. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
VESTUÁRIO FEMININO ACESSÓRIOS	bornal	bornal	cabeção de renda	"ropa"
	bolsinha		vestido azul lençol lenço branco	

Por ultimo, as menções a sítios e monumentos históricos são ainda mais discrepantes entre os conjuntos. Como já salientado, Távora elege como alvo de suas pesquisas históricas diversos monumentos de "pedra e cal". Enquanto na narrativa de Gutiérrez, onde temos praticamente um vazio geográfico, destaca-se a presença dos fortins militares.

Tabela 17 - Sítios e monumentos históricos. Elaborado pelo autor.

	Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE (2021)	Museu do Cangaço de Piranhas-AL (2021)	O Cabeleira, Franklin Távora (1876)	Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez (1879)
SÍTIOS HISTÓRICOS E MONUMENTOS	antiga estação de trem de Serra Talhada	antiga estação de trem de Piranhas	forte Orange	estación de tren (partido de Lobos)
			forte da piranga ou pequeno príncipe	fortin San Carlos
			forte Waerdenbutch	fuerte General Paz
			forte Ernesto	fuerte Blanca Grande
			Monte das Tabocas	tapera Díaz
			passagem da madalena	tolderias do Cacique Simón Coliqueo
			ponte velha	pulperia La estrella
			ponte sete de setembro	pulperia de don Cruz
			ponte de madeira	
			ponte do Recife	
			armazéns de taipa de sebe da vila do Recife	
			casas de taipa da vila do Recife	
			engenho da Madalena ou do Mendonça	
			igreja da Sé	
			igreja de S. Pedro	
			igreja Madre de Deus	
			convento S. Francisco	
			capela de Santo Antônio	
			capela de taipa levantada por Henrique Dias	
			estrada de Santo Antônio	
			praça das cinco pontas	
			rua Portas de Roma (Goiana-PE)	
			beco do pavão (Goiana-PE)	
			loja maçônica Fraternidade e Progresso (Goiana-PE)	
			casa de sobrado (Rua do Amparo, Recife-PE)	

Analisar duas obras a partir de suas características artefatuais possibilitou ao longo desse texto uma contínua reflexão sobre as múltiplas relações entre a literatura e a cultura material. E tanto Franklin Távora, com seu estilo literário mais descritivo e documentário, quanto Eduardo Gutiérrez, com sua escrita mais narrativa, deixaram um legado literário perpassado pela agência das coisas. Elas serviram inegavelmente de substância para os folhetins. No primeiro, através dos monumentos de “pedra e cal”, dos utensílios derivados das atividades de artesanato, da metalurgia local, das ferramentas e equipamentos da vida na lavoura; e no segundo, através do seu “estudo” sobre a famigerada daga de Moreira, das entrevistas que coletou a respeito do gaucho, dos trens, ferrocarriles e armas de sistema moderno que acenaram para as transformações na velha Buenos Aires.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cláudio. **Franklin da Távora e o seu tempo**. Ateliê Editorial. São Caetano do Sul. 1997.

ADDISON, Joseph. **Os prazeres da imaginação**. (Cadernos de Anglística ; 4). 1ª Ed. Lisboa : Edições Colibri. Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa. 2002. ISBN: 972-772-312-8.

ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª ed. Lisboa: Edição da Fundacao Calouste Gulbenkian. (Trad.) Ana Maria Valente. 2008.

ARTIEDA, T. L. **Aportes de la antropología visual al análisis de lecturas sobre pueblos indígenas: O de cómo disminuir los riesgos de un estudio ‘insular’ de los textos escolares**. *Dossiê, Revista brasileira de História da educação*. (20). 2020. <https://doi.org/10.4025/rbhe.v20.2020.e100>.

ASSIS, Machado de. **A nova geração**. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente na *Revista Brasileira*, vol. II, dezembro de 1879. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiF28T10Lr2Ah-VTlrkGHZI4B44QFnoECAYQAQ&url=http%3A%2F%2Fmachado.mec.gov.br%2Fobra-completa-lista%2Fitem%2Fdownload%2F91_d8b5f77c1aa58ad5f5bb8473b91b45f0&usq=AOvVaw0oQri3DFV8bBVe-Jvla_fj2. Acessado em: outubro de 2021.

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira**. Instinto de Nacionalidade. In: CANDIDO, A; CASTELLO, J. A. *Do romantismo ao simbolismo*. 8ª ed. DIFEL / Difusão editorial S. A. – São Paulo – Rio de Janeiro. 1979.

AYALA, Maria Ignez N. **Riqueza de pobre**. *Literatura E Sociedade*, 2(2). 1997, p. 162. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p160-169>. Acesso em: 11/02/21.

BASTIDES, R. (2003). **Machado de Assis, paisagista**. *Revista USP*, (56), 192-202. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i56p192-202>.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada**; Volume I. orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012.

BARTHÉLEMY, D. **A Cavalaria**. Da Germânia antiga à França do século XII. – Campinas, SP : Editora da Unicamp. 2010, p. 232-256.

BECCO, J. H; WEINBERG, F; BORELLO, R. A; PRIETTO, A. **Trayectorias de la poesia gauchesca**. – Buenos Aires: Editorial Plus Ultra. 1973.

BENJAMIN, Walter. **Paris: capital do século XIX**. 1939. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ah-UKEwj0zc2W2br2AhWMK7kGHdfCC6gQFnoECAYQAQ&url=https%3A%2F%2Fedisciplinas.usp.br%2Fmod%2Fresource%2Fview.php%3Fid%3D3044087&usq=AOvVaw2MQYI-brwvVDpdPDMole2j->.

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

BURKE, PETER. **Abertura: A nova história, seu passado e seu futuro**. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015. xxvii, p. 9-36. ISBN: 9788530935733.

BRUNO, Paula. **Pioneros culturales de la Argentina**. Buenos Aires - Siglo veintiuno editores. 1ª edição. 2011. ISBN 978-987-629'-183-5.

CANDIDO, Antonio. **A corte e a província**. In: *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Editora Itatiaia limitada. – Belo horizonte – Rio de Janeiro, 9ª ed. v. 2, p. 267-275. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlma/A%20CORTE%20E%20A%20PROVINCIA%20Candido.pdf/view>.

CAÑALA, Juan Pablo. **El aprendizaje de un oficio: Eduardo Gutiérrez folletinista**. Anuario N°26. Escuela de Historia. Revista Digital N°5. Faculdade de Humanidades y Artes. 2014.

CHARTIER, Roger. **As práticas de escrita**. In: *História da vida privada 3. Da renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das letras. (Org.) Roger Chartier. 2009. ISBN 987-85-359-1435-1.

CHUMBITA, Hugo. **Nueva visión de Juan Moreira**. *Revista Todo es historia*. Buenos Aires. 1996. p.1-10.

DABOVE, Juan Pablo. **Nightmares of the Lettered City**. Published by the University of Pittsburgh Press, Pittsburgh. 2007.

DABOVE, Juan Pablo. **Eduardo Gutiérrez: Narrativa de bandido y novela popular argentina**. In: *História crítica de la literatura argentina*. (orgs.). JITRIK, Noé; LAERA, Alejandra. – Buenos Aires: Editora Emecé. v.3. 2010, p. 295-324.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. tradução de Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

DESPREAUX-BOILEAU, Nicolas. **A Arte Poética**. – São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1979.

DI MIRO, Melina Noelia et al. (Dir.) CROCE, Marcela. **Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: del romanticismo canonizador a la República oligárquica**. Vila Maria: Eduvim, Córdoba, Argentina. 2016. ISBN 978-987-699-38-69.

DINIZ, Davidson de Oliveira et al. (Dir.) CROCE, Marcela. **Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: de la crisis bursátil al nacionalismo católico 1890-1922**. Vila Maria: Eduvim, Córdoba, Argentina. 2017. ISBN 978-987-699-424-8.

FERREIRA, L. M. **Gonçalves Dias: arqueólogo e etnógrafo**. In: *Grandes nomes da história intelectual*. Marcos Antônio Lopes. (org.). – São Paulo: Contexto, 2003, p. 456-464.

FUNARI, P. P. A. **A cultura material e a construção da mitologia bandeirante: problemas da identidade nacional brasileira.** In: Ideias. – Campinas. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Ano 2, v. 5. Jan/jul. 1995, p. 29-48.

FLADRIN, Jean-louis. **A distinção pelo gosto.** In: *História da vida privada 3. Da renascença ao século das luzes.* São Paulo: Companhia das letras. (Org.) Roger Chartier. 2009. ISBN 987-85-359-1435-1.

GARCIA CANO, J. M; CARRILLO GALLARDO, J. **La arqueología en la obra de Aghata Christie.** In: *La Literatura en la Historia y la Historia en la Literatura: in honorem Francisco Flores Arroyuelo.* (Orgs.). Fernando Carmona Fernández; José Miguel García Cano; Francisco José Flores Arroyuelo (hom.). 2009, p. 139-156. ISBN 978-84-8371-901-5

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte.** 16ª ed. (Trad.) Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. 1999.

GUARINELLO, N. L. **Arqueologia e cultura material: um pequeno ensaio.** In: *arqueologia do mediterrâneo antigo: estudos em homenagem à Haiganuch Sarian.* Editores – Maria Cristina Oliveria Bruno; Fabio Vergara Cerqueira; Pedro Paulo A. Funari; organização de Eleuza Gouveia. Colaboração de Francisca Aínda Barbosa Figols. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; FAPESP. SBEC, 2011, p. 161-169. ISBN 978-85-60984-18-3.

HINES, J. **Literary sources and archaeology.** In: *The Oxford Handbook of Anglo-Saxon Archaeology.* Oxford: Oxford University Press, pp. 968-985. 2012.

HOBSBAWN, Eric. **Bandidos.** Barcelona: Editorial Crítica. 2001. ISBN: 8432-220-3.

KANG, Jaeho. **O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin.** Novos estud. CEBRAP (84). 2009. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002009000200012>.

KOPENAWA, DAVI; ALBERT, BRUCE. **A queda do céu.** Palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-moisés; Prefácio de Eduardo Viveiro de Castro – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11-91.

KOSTER, H. **Travels in Brazil.** 1817. – London: printed by Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7190>. Acesso em: novembro de 2020.

LAMARTINE, O. **Apontamentos da faca de ponta.** In: *O sertão de Oswaldo Lamartine.* Volume 3. (Orgs.). SEREJO, V; VIANA, M. A; DE MACEDO, H. R. Apresentação José Daniel Diniz Melo. – Natal: EDUFRRN, 2022.

LANGER, Johnni. **Erfi: as práticas funerárias na Escandinávia Viking e suas representações.** Brathair. 5 (1): 2005, p. 114-127. ISSN 1519-9053.

LANDA, C; V. PINEAU. **Confieso que he bebido... comparación de dos fortines de la frontera sur en relación con la provisión y el consumo de bebidas alcohólicas (1860-1885).** In: *Arqueología suramericana.* GNECCO, C. et HABER, A. (orgs.). Departamento de antropología, Universidad del Cauca; Facultad de Humanidades, Universidade de Catamarca. Word Archaeological congress. V. 5, nº2. Julio de 2009. Disponível em:

https://www.academia.edu/11394494/CONFIESO_QUE_HE_BEBIDO_COMPARACI%C3%93N_DE_DOS_FORTINES_DE_LA_FRONTERA_SUR_EN_RELACI%C3%93N_CON_LA_PROVISI%C3%93N_Y_EL_CONSUMO_DE_BEBIDAS_ALCOHOLICAS_1860_1885 .

LANDA, C; PINEAU, V; et al. **Análisis espacial de la Zanja de Alsina en la Provincia de La Pampa, Argentina (1876-1879)**. Un abordaje interdisciplinario entre la Arqueología y la Geografía. Universidad de Buenos Aires/CONICET; Universidad Nacional de la Pampa. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/huellas-2017-2114>.

LIMA, Tania de Andrade. **Chá e Simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista**. 1997. Estudos de Cultura Material. An. mus. paul. 5 (1). 1997. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141997000100003>. 65.

LIMA, Tania de Andrade; et al. **A tralha domestica em meados do século XIX: reflexos da emergência da pequena burguesia do Rio de Janeiro**. Dédalo, S. Paulo, pub. avulsa, 7:205-230, 1989.

LIMA, F. S; CARVALHO, C. V. **Patrimônio e objetos do cotidiano**. In: *Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos*. (Orgs.). Aline Carvalho e Cristina Meneguello. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020, p. 185-188.

LOPES DE SOUZA, Gustavo. **Uma tradução de On Picturesque Beauty, de William Gilpin**. Revista de História da Arte e da Cultura. Campinas SP, v.2, n.1, jan-jun 2021. ISSN 2675-9829.

LUKÁCS, Georg. **Narrar ou Descrever**. 1936. In: Ensaios sobre Literatura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1965.

LUDMER, Josefina. **El género gauchesco**. Un tratado sobre la patria. 1ª ed.– Buenos Aires: Libros Perfil S.A. 1988. ISBN 950-639-487-3.

MEDEIROS, Elton, O. **O rei, o guerreiro, e o herói: Beowulf e sua representação no mundo germânico**. Dissertação de mestrado em História. 2006. P.11-16. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_a7e0c50af03f9150c636809ae11399ad.

MELLO E SOUZA, G. **Marcelo, Alencar, Machado e as roupas**. In: MELLO E SOUZA, Gilda. *A idéia e o figurado*. – São Paulo: Duas cidades. Ed. 34. 2005, p. 73-90. ISBN 85-23500-40-5.

MONTEIRO PAIVA, Evelyn Morgan. **Antiquarismo e História perfeita: relações entre erudição e historiografia moderna**. Encontro Regional da ANPUH RIO. Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro. ISBN 978-85-60979-08-0.

MORETI, Franco. **O Burguês**. Entre a história e a literatura. 1ªed. – São Paulo: Editora três estrelas. 2014.

NOGUERA, L; FORGNONE, J. C. **Juan Moreira (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá**. – Buenos Aires. *Teatro XXI* /34 (2018): [83-93]. ISSN 0328-9230.

PIZARRO, Ana. **América Latina. Palavra, Literaturae Cultura**. (Vol. I). São Paulo : Memória ; Campinas : Editora da Unicamp. 1993. ISBN 85-85373-07-5.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista**. En la formación de la Argentina moderna. 1ª ed. Buenos Aires : Siglo XXI editores Argentina. 2006. ISBN 987-1220-38-3.

POE, Edgar Allan. **Philosophy of furniture**. 1840. In: The Works of Edgar Allan Poe. London : A & C, Black. Soho Square. 1899. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi08Zm_zbr2AhXvHrkGHXsOC4gQFnoECDEQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.gasl.org%2Frefbib%2FPoe__Works__Vol_3.pdf&usg=AOvVaw2vr9MbRiZqcAdFcopHRIK8.

POE, Edgar Allan. **A Filosofia da composição**. 1846. In: POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). 3ªed. São Paulo: Globo. 1993. 66. POD-GORNY, Irina et LOPES, María Margaret. El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina (1810-1890). Prohistoria ediciones. Rosário. 2014.

POGGI, M; ARCE, A. **Se hace camino al andar... museos rurales y redes culturales en la cuenca del salado (buenos aires, argentina)**. VI CONGRESO VIRTUAL SOBRE HISTORIA DE LAS VÍAS DE COMUNICACIÓN (15 al 30 septiembre 2018). Buenos Aires. 2018, p. 315-332. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6846959>.

PRADO, Maria Ligia, C. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. – São Paulo: EdUSP, 1999 - Latin America.

PRADO, Maria Ligia, C. (org.). **Utopias latino-americanas**. Política, sociedade e cultura. - São Paulo: Contexto. 2021, p. 416. ISBN 978-65-5541-000-6.

RIVERA, Jorge, B. **Eduardo Gutierrez**. Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires : Centro Editor de la América Latina S.A. 1967.

RIBEIRO, Cristina Betioli. **Um norte para o romance brasileiro: Franklin da Távora entre os primeiros folcloristas**. Tese de doutorado. Unicamp. São Paulo. 2008.
SHONAGON, Sei. O Livro do Travesseiro. 2ª ed. – São Paulo: Editora 34 Ltda,. 2013. ISBN 978-85-7326-515-6.

ROCHA, P. Antonio. **Daniel Defoe: Robinson Crusoe e a escravidão colonial**. In: *Grandes nomes da história intelectual*. Marcos Antônio Lopes. (org.). – São Paulo: Contexto, 2003, p. 310-328.

Rostain, S., Barreto, C., Hamon, C., Ruiz-Marmolejo, M., & Delpuech, A. (2021). **The Amazonian statue. A biography of a famous and polemic artifact from Brazil**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, 16(2), e20200038. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2020-0038.

SANTOS PIMENTEL, S. P. dos. **História, ficção e muitas embrechadas em ‘guerra dos mascates’, de José de Alencar**. SÆculum – REVISTA DE HISTÓRIA [20]; João Pessoa, jan/ jun. 2009.

SOSA, C. H. **Apostillas de un palimpsesto cultural: el ¡¡Juan Moreira!! de José Masaroli**. CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 22 – N. 25 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2013; 85–104.

SCHWARCZ, Lilian M. **O espetáculo das Raças (1870-1930)**. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil.- São Paulo: Companhia das Letras, 1993. ISBN 85-7164-329-6.
SCHWARCZ, Lilian M. et STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. 2ª ed. - São Paulo : Companhia das letras. 2018. ISBN 978-85-359-2566-1.

SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina**. História de uma ideia. (trad.) Sergio Bath e Mário Higa. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008. ISBN 978-85-314-1054-3 (Edusp).

SMITH, Anthony, D. **Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos**. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 60, No. 1. (jan. – Mar., 1998), pp. 61-80.

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**. Org. Eduardo Viera Martins. Editora Unicamp. Campinas. 2011.

TERÁN, Oscar. **Historia de las ideas en la Argentina**. Diez lecciones iniciales, 1810-1980. - 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires : SigloVeintiuno Editores, 2012. ISBN 978-987-629-060-9.

YULN, Melina. **Eduardo Gutierrez y la frontera**: un recorrido por los fortines y los toldos. Soc. e Cult., Goiânia., v. 13, n. 1, p. 111-116. jan/jun. 2010. 67. WASSERMAN, Claudia. A primeira fase da historiografia latino-americana e a construção da identidade das novas nações. História da historiografia. Ouro preto. Número 7. nov./dez. 2011. 94-115.

YULN, MELINA; SILVESTRI, G. **Una forma territorial alternativa: la tribu del Cacique Coliqueo en la pampa bonaerense**. Antiteses. v. 8, n. 15, p. 313 - 344, jan./jun. 2015. DOI: 10.5433/1984-3356.2015v8n15p313.

WILLIAMS, H. (2015). **Beowulf and archaeology**: Megaliths imagined and encountered in early medieval Europe. In Diaz-Guardamino, M. Garcia Sanjuan, L. & Wheatley, D. (Eds.), The lives of prehistoric monuments in Iron Age, Roman and medieval Europe. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://chesterrep.openrepository.com/handle/10034/336898>. Acesso em: 14/07/2021.

ZAPPIA, Paulo A. **Os carpinteiros de ribeira e calafates em Buenos Aires (1840-1845)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História. 2012.

OBRAS LITERÁRIAS

ABRANTES, F. **Tristão e Isolda**. Lenda medieval celta de amor. Baseada nos fragmentos de Thomas béroul, troveiro anglo-normando do século XII, Gottfried von Strassburg e nos trabalhos de J. Bédier. – 5ª ed. – São Paulo: Martin Claret, 2012.

ASSIS, L; MAEDA, H. **O cabeloira**. Desenhos de Allan Alex. – Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

ALENCAR, José. **A Guerra dos Mascates**. Crônica dos tempos coloniais. – São Paulo: Martin Claret, [1873] 2010. ISBN. 978-85-7232-797-3.

ARAUJO PORTO-ALEGRE, M. **A estatua amasonica**. Comédia archeologica. – Rio de Janeiro: Typographia de Francisco de Paiva Brito. 1851. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3892>.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A. (Trad.) Sergio Flaksman. Introdução e notas de John Richetti. [1719]. 2001. ISBN 978-85-8086-893-7.

DE MAISTRE, XAVIER. **Viagem ao redor do meu quarto**. Prefácio de Enrique Vila-Matas – São Paulo: Ed. 34. 2021, p. 88. ISBN 978-65-5525-029-9.

DIAS, Gonçalves. **Os Timbiras**. In: *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar,. 1959. p.473-523. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=1825.

DIAS, Gonçalves. **I-juca-pirama**. 1851. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiO5OPlhbf7AhW-KLLkGHZtjDfIQFnoECDcQAQ&url=http%3A%2F%2Fobjdigital.bn.br%2FAcervo_Digital%2Flivros_eletronicos%2Fjucapirama.pdf&usq=AOvVaw1H1lywL2FEW4PMOd6XrtMq.

ECHEVERRÍA, Esteban. **El matadero y otros textos**. 1874. Disponível em: [https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGP:TransOb-ject:5bce1ad57a8a0222ef15c237&n=0#epubcfi\(/6/40\[chap10\]!/4/2/250/1:0\)](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGP:TransOb-ject:5bce1ad57a8a0222ef15c237&n=0#epubcfi(/6/40[chap10]!/4/2/250/1:0)).

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. 4ª ed. – São Paulo: Martin Claret, 2012. ISBN. 978-85-7232-595-0.

GORRITI, Juana Manuela. **El Guante Negro**. 1852. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiK_sz127r2AhW-kqpUCHfyBAI0QFnoECAgQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.textos.info%2Fjuana-manuela-gorriti%2Fel-guante-negro%2Fpdf&usq=AOvVaw0zCuVaLC7wOmGbXlkjVX-Z.

GUTIÉRREZ, Eduardo. **Juan Moreira**. [1879-1880]. Disponível em: <https://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Juan%20Moreira.pdf>.

HERNÁNDEZ, José. **Martin Fierro**. [1872-1879]. Introducción, notas y vocabulário de Eleuterio F. Tiscornia. 28ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. 1995. ISBN 950-03-0110-5.

HIDALGO, Bartolomé. **Diálogos patrióticos interesantes**. 1820. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cielitos--0/html/ff911350-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_5_

HIDALGO, Bartolomé. 1822. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogos--1/html/ff9c0bfc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_3_.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. 2ªed. – São Paulo: Martin claret. [1876]. 2014.

TÁVORA, Franklin. **O matuto: chronica pernambucana**. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança. 1878. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3850>. Acesso em: novembro de 2021.

ENTREVISTAS E REPORTAGENS

Entrevista ao arqueólogo Eduardo Zanettini. <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/arqueologia/arq19.shtml>. Acesso em: junho de 2021.

CARVALHO, D. A. **Os punhais do cangaço**. Conferência do colecionador e especialista Dênis Artur Carvalho. 2016. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/os-punhais-do-cangao-pdf-free.html>. Acesso em: novembro de 2022.

La cabeza de Juan Moreira, mítico gaucho renegado. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cabeza-juan-moreira-mitico-gaucho-renegado-nid2242865/>. Acesso em: março de 2020.