

MEDONHOS SERTÕES, MEDONHOS SARCÓFAGOS: A CATÁBASE EM O CABELEIRA

Mateus de Novaes Maia *
mateusnovaes@id.uff.br
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Na trama de *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, a caracterização das personagens está estreitamente atrelada aos espaços aos quais elas se identificam dentro da capitania de Pernambuco — o Litoral, a Zona da Mata e o Alto Sertão. Na medida em que o romance se encontra no período tido por Cristóvão (1995) como o da representação do sertão como “inferno”, este estudo realiza uma leitura do episódio da travessia do Cabeleira pelo Alto Sertão, explorando o tema literário da catábase, a descida aos infernos. Com essa abordagem, busca-se analisar os contornos espaciais na narrativa de Távora sob um novo prisma e compreender de maneira mais aprofundada o desenvolvimento do protagonista em função do seu trânsito por esse espaço. Conclui-se que a jornada do Cabeleira pelo sertão não reproduz meramente a imagética da paisagem sertaneja como infernal, mas serve como um veículo para sua transformação pessoal e redenção — um inferno tornado purgatório. Ao conferir essa complexidade à representação desse recorte espacial, Távora vai de encontro às suas representações tradicionais e matiza a representação dos espaços literários associados à região nordestina. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito de uma pesquisa de mestrado dedicada à análise da construção discursiva da categoria sertão na obra de Franklin Távora, com particular destaque ao romance em tela.

Palavras-chave: Franklin Távora; Espaço e Literatura; sertão; inferno; Literatura Brasileira.

1 Introdução

A catábase, ou descida aos infernos, foi um tema recorrente na literatura greco-romana, com exemplos notáveis nas narrativas ligadas a Orfeu, Hércules, Odisseu e Enéias. Entretanto, a forma como esse tema foi explorado nessas diferentes instâncias imbuiu cada episódio de sentidos profundamente distintos, emprestando

* Possui licenciatura em Geografia (2019) e mestrado em Literatura Brasileira (2022) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente cursa doutorado em Literatura Comparada na mesma instituição, com período sanduíche na Universidad de Chile (UCHILE). Faz parte dos grupos de pesquisa "Interferências: literatura, arte e ciências", "Distopia e Contemporaneidade" e do "Núcleo de Estudos em Literatura Diaspórica, Cultura e Tradução".

uma miríade de significações ao descenso infernal e garantindo sua perenidade como recurso literário ainda na modernidade.

O objetivo deste texto é defender o tema da catábase como chave interpretativa da travessia do sertão no romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Para tal, lança-se mão de um aporte teórico que evidencia a caracterização do sertão como inferno na historiografia literária brasileira, bem como apresentam-se outras instâncias do emprego da catábase como categoria produtiva na interpretação de narrativas modernas.

Esta pesquisa foi realizada no âmbito de uma dissertação de mestrado voltada à análise da construção discursiva do sertão na obra de Franklin Távora, com particular ênfase n' *O Cabeleira* (Autor, 2022). Conquanto seja parte de um todo integrado, a discussão em torno do emprego analítico da catábase neste romance representa uma vereda de investigação autônoma, aprofundada no formato atual.

A noção de catábase a ser defendida como elemento constituinte na narrativa d' *O Cabeleira* é balizada por uma aproximação com a descida aos infernos na *Eneida* (19 A.E.C.), a ser contrastada com seu par na *Odisseia*. Como se verá adiante, as características específicas dessa passagem oferecem um caminho profícuo para a análise do romance de Franklin Távora.

2 O sertão como inferno

O sertão se apresenta como uma categoria central no pensamento social brasileiro. A recorrência de sua tematização em obras literárias ao longo de diferentes séculos é tanto um atestado dessa expressividade quanto um fator relevante para a manutenção desse fato.

Para Antonio Carlos Robert Moraes, o sertão corresponde a uma “ideologia geográfica”, termo cunhado pelo autor para designar projeções discursivas sobre determinados recortes espaciais. Ele afirma que:

[...] o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto – em certos contextos históricos – a determinadas condições locais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo. O objeto empírico desta qualificação

varia espacialmente, assim como variam as áreas sobre as quais incide tal denominação (Moraes, 2003, p. 2).

Qualificar um espaço como sertão é, portanto, uma forma de se apropriar discursivamente desse lugar a partir da difusão de um discurso concebido a fim de justificar o exercício de um poder hegemônico sobre esse espaço, o que ajuda a explicar a abrangência geográfica e histórica da utilização deste vocábulo, que já abarcou dos pampas gaúchos ao coração da selva amazônica, estando hoje geralmente relacionado ao polígono das secas nordestino. Esta popularização da identificação do sertão como uma metonímia do semiárido nordestino, fenômeno relativamente recente em relação ao emprego histórico do termo, remete ao surgimento da “literatura das secas”, o tradicional nicho de romances voltados à representação das estiagens severas que afligem a população sertaneja, os quais se multiplicaram nas últimas décadas do século XIX em função da comoção nacional em torno dos efeitos da Grande Seca que se estendeu de 1877 a 1880.

Fernando Cristóvão (1994) propõe que essa abundância de produções literárias que tematizam o sertão a partir da seca configurariam o início de um período que se estenderia até as primeiras décadas do século seguinte no qual o discurso literário sobre o sertão se daria predominantemente a partir de sua representação como um “inferno”. Este período contrastaria com o anterior, que vigorava desde os tempos coloniais e se reafirmava particularmente durante o auge do romantismo, correspondendo ao da representação do sertão como um “paraíso”, e antecederia uma abordagem mais matizada e reflexiva que o autor associa particularmente à obra *Grande Sertão: veredas* (1956), conformando um sertão tomado como um “purgatório”.

No período da predominância de sua representação como inferno, o sertão se apresenta como um meio corrompedor dos homens em função de seus flagelos naturais e consequente pobreza material. Ele seria um duplo distorcido do Brasil dos centros litorâneos.

A publicação do romance *O Cabeloira* (1876), antecede em um ano os eventos que deflagraram esse novo paradigma literário na representação do sertão. Entretanto, o livro de Franklin Távora não só apresenta uma construção discursiva sobre o sertão análoga àquela que Cristóvão identifica como sendo a do período de

representação desse espaço como inferno, mas o faz a partir da ambientação da trama em um Pernambuco assolado pelos efeitos da seca.

A despeito disso, em determinados momentos do romance o sertão não parece restrito a essa feição, com determinadas passagens sugerindo uma coexistência pacífica do homem com uma natureza luxuriante que estaria mais próxima de sua representação como paraíso. Da mesma forma, na altura do romance em que o protagonista transpõe o sertão-inferno, aquele efetivamente hostil e flagelado pela seca, ocorre um processo que parece configurar uma superação, também, da condição infernal daquele espaço, que passa a se caracterizar como algo mais identificado com o que Cristóvão dispõe como sendo um sertão como purgatório.

A coexistência simultânea dessas categorias discursivas a princípio inconciliáveis n' *O Cabeleira* não nos parece desqualificar a formulação de Cristóvão por si só, caracterizando antes um desafio à ideia de que ela possa se impor como uma generalização totalizante. O próprio autor, no desenvolvimento de suas ideias, ressalta o quanto essa divisão estritamente periodista não se sustenta como um absoluto, destacando a título de exemplo excertos d' *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, obra que cristaliza o entendimento do sertão como inferno, em que o autor descreve cenas paradisíacas em sua caracterização da paisagem sertaneja, valendo-se inclusive do adjetivo em questão para fazê-lo (Cunha, 2019, p. 114).

O *Cabeleira* de Távora é referido no texto do pesquisador português como uma das obras inauguradoras desse período de representação do sertão como predominantemente infernal, mas o tratamento dado a esse espaço no romance em sua interrelação com o desenvolvimento da narrativa parece sugerir que ele transcende essa caracterização como meramente “infernal”. Assim, partindo do questionamento da validade destes conceitos não como chaves de leitura, mas enquanto categorias engessadas, procurou-se estabelecer um diálogo com Cristóvão a partir da subversão que o próprio romance faz de suas ideias.

3 A tragédia do Norte brasileiro

O *Cabeleira* constitui um marco importante nas letras brasileiras. Ele é considerado a primeira manifestação de uma literatura propriamente regionalista no país, no sentido de uma obra que enfatizasse “os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” e “uma

consciência orgulhosa dos valores locais e um desejo de vê-los afirmados, reconhecidos, no plano nacional” (Almeida, 1981, p. 47).

Mais do que isso, *O Cabeleira* é corresponde à deflagração do projeto político-literário de Franklin Távora, a “Literatura do Norte”, com o qual o autor pretendia reunir obras que celebrassem os costumes e tradições das províncias setentrionais do país como uma forma de fazer frente à sua marginalização política, econômica e cultural por parte da coroa imperial. Seu caráter intrinsecamente político é ressaltado no prefácio desse romance, verdadeira carta-manifesto da Literatura do Norte, cujo conteúdo aponta para uma crítica da historiografia oficial do Império — unitarista e centralizada na continuidade do poder entre a metrópole lusitana e a capital imperial brasileira —, e um esforço de valorização de episódios marcantes da formação social da região que viria a corresponder ao Nordeste brasileiro — antigo polo de concentração do poder político e econômico do país no período colonial, mas cujo prestígio já fora perdido nos tempos de Távora — através do resgate da memória popular de seu povo.

Essas disputas em torno da formulação de discursos históricos nacionais derivam da preponderância que a consciência histórica assume no século XIX, sobretudo, de acordo com Jacó Guinsburg, em função do Romantismo em sua manifestação como fato histórico para além de uma configuração estilística nas artes, como evento sociocultural (Guinsburg, 2013, p. 14). A crescente laicização do pensamento e a centralidade que o indivíduo assume desde o século anterior, dito o das Luzes, se cristalizam de forma que “[o] discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias” (Guinsburg, 2013, p. 15).

Há, assim, uma ruptura na estrutura do pensamento da época que, se não se restringe ao meio artístico, é nele expressa de maneira contundente. O autor prossegue:

[O] Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo, mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros (Guinsburg, 2013, p. 15).

Nesse contexto, a elaboração de mitos nacionais que distingam uma sociedade das demais é um processo para o qual tanto a pesquisa historiográfica quanto a produção literária contribuem enormemente, em um movimento no qual “[o]s deuses por direito próprio estavam substituídos por semideuses ou simples heróis, autóctones, talvez, mas sem dúvida cruzando o telúrico e o celestial” (Guinsburg, 2013, p. 19). Assim, “tinha-se agora uma espécie de nova mitopoética histórica, *défroqueé*, rica pela variedade e colorido nacionais de suas epopeias coletivas e de seus heróis culturais” (Guinsburg, 2013, p. 19), posta em marcha no Brasil, sobretudo, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelo romantismo indianista.

Para Távora, seriam sua “natureza magnificente e primorosa”, sua “história tão rica de feitos heroicos” e seus “usos, tradições e poesia popular” (Távora, 1876, p. 12) que caracterizariam a superioridade relativa da Literatura do Norte frente à dita “Literatura do Sul” no que tange à sua representatividade de uma cultura propriamente brasileira. Esse é justamente o caso do *Cabeleira*, figura histórica que aterrorizou as províncias atlânticas do norte do Brasil no século XVIII em sua carreira de crimes e, condenado à morte, foi alçado à categoria de mito popular pela sua demonstração de arrependimento diante dos próprios atos.

Se o prefácio prefigura muitos dos tópicos centrais do romance, o primeiro capítulo de *O Cabeleira* os expõe exemplarmente, o que leva Cristina Betioli Ribeiro a afirmar que “[o] primeiro capítulo [...] se poderia chamar, retoricamente, de exórdio do romance” (Ribeiro, 2008, p. 110). Logo nas primeiras linhas já salta aos olhos a execução de seu objetivo confesso, a exaltação da história de Pernambuco, a qual “oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fastos dos maiores povos da antiguidade sem desdoural-os [sic]”, ao que complementa não serem “estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado desta illustre província [sic]”, o “berço tradicional da liberdade brasileira” (Távora, 1876, p. 15), tal como defendido pelo autor.

Em função disso, a reconstituição dos fatos que compõem a narrativa, que se propõe um romance histórico, se alicerça “[n]a tradição oral, [n]os versos dos trovadores e [em] algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição [sic]” (Távora, 1876, p. 16). O tratamento que Távora dá às fontes da tradição popular, alçando-as ao patamar dos documentos históricos a que também remeteu em sua pesquisa, é característico da verve folclorista que o autor cultivava, e sublinha como ele assume o caráter pedagógico — diga-se, moralizante

— das cantigas centradas no Cabeleira, que contam a história de um bom menino transviado por uma má educação, a fim de derivar paralelos com questões políticas e filosóficas prementes em seus próprios dias, como a influência do meio sobre o homem, a questão da pena de morte, a manutenção estrutural da pobreza e a responsabilização do Estado pela educação da população.

Dessa forma, a história deste “[...] como Cid, ou Robin-Hood pernambucano” (Távora, 1876, p. 16) tem seu valor atrelado antes à sua imagem como contraexemplo ou pela sua derradeira contrição no fim da vida do que por uma identificação popular de que tenha gozado em função dos atos moralmente ambíguos que o celebrizaram. Assim, nestas páginas, ele narra a história de um daqueles que ele considera serem

[...] vultos infelizes, em quem hoje veneraríamos talvez modelos de altas e varonis virtudes, si certas circunstancias de tempo e lugar, que decidem dos destinos das nações e ate da humanidade, nao pudessem desnaturar os homens, tornando-os acoites das gerações coevas e algozes de si mesmos. Entra neste numero o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorancia que em seu tempo agrilhoava os bons instinctos e deixava soltas as paixoes cannibae[sic] (Távora, 1876, p. 16).

É interessante, portanto, pensar no tratamento que Távora dá à figura do Cabeleira, como um homem cuja potência excepcional foi transviada pelas circunstâncias, em paralelo ao seu posicionamento em relação ao Norte e sua decadência relativa ao seu glorioso passado. A despeito de seu valor inerente, ambos teriam sido condenados pela conjuntura na qual foram inseridos, mas seriam redimidos aos olhos da história pela arte — fosse em sua consagração pelos versos da musa popular ou pela pena de Távora.

4 A travessia infernal de José Gomes

A narrativa acompanha a carreira de crimes do proto-cangaceiro José Gomes, alcunhado Cabeleira, sua busca pela redenção e seu fim pelas mãos da justiça pernambucana. Ambientada na então província de Pernambuco, a ação transcorre sobretudo durante o ano de 1776, situando-a cem anos antes de sua publicação e à ocasião de uma das secas mais severas que havia assolado a região até então, a de 1776 a 1778.

A seca sobreveio após uma devastadora epidemia de varíola e coincidiu com a conscrição dos homens sadios pelas tropas destinadas a lutarem na fronteira

meridional do país, configurando um “tríplice flagelo” (Távora, 1876, p. 179) ao qual se somou o conseqüente recrudescimento das atividades do temido bando de malfeitores do Cabeleira. “A’ guerra seguiu-se a peste, e a peste a fome [sic]”, (Távora, 1876, p. 179).

Nesse cenário de hecatombe, em que cada flagelo encontra paralelo com um cavaleiro do apocalipse e o Cabeleira faz as vezes da Morte, o protagonista reencontra uma figura que o faz questionar a vida de crimes que leva, sua amada Luizinha, menina com quem compartilhou seus anos de infância e com quem jurou se casar antes de cometer os atos brutais que o tornariam célebre nos anos seguintes. Ele se vê dividido ao longo do livro entre os vícios adquiridos durante uma existência dedicada exclusivamente à violência e a promessa de redenção e retorno à sua inocência perdida corporificada na menina, vindo a romper com seus companheiros de crime e fugindo com Luizinha no meio da história.

É na fuga dos dois amantes que se encerra o ponto de interesse da presente análise. Isto se dá em função de uma certa articulação que se verifica entre o espaço narrativo e a caracterização das personagens na trama, o que resulta em uma espacialidade literária bem definida em três *topos* distintos.

O primeiro *topo* é o litoral, território sobre o qual se exerce a autoridade estatal e que perfaz aquela porção do espaço associada estreitamente às categorias de ordem e civilização, representada na trama pela precariamente urbanizada Recife do século XVIII. O segundo é o campo, espaço rural margeado pela zona da mata, onde o contato humano com uma natureza domesticada dá a tônica da relação espacial, de forma que esse espaço se apresenta quase como uma transição entre o primeiro e o terceiro.

Por último, o sertão é o espaço da exceção, da mata fechada, onde a lei do mais forte é exercida em função da inacessibilidade dessas paragens remotas que se ocultam em meio a uma natureza desabrida e inclemente à jurisdição da justiça dos homens. É nessa circunscrição que o Cabeleira e seu bando se estabelecem, marginalizados do convívio em sociedade.

Uma vez que lhes é negado o acesso aos demais espaços, os bandidos exercem sua presença nestes pela força, transitando por eles tão somente em incursões sanguinárias em busca de bens a serem espoliados. É assim que o Cabeleira volta a travar contato com Luizinha, expoente máximo na narrativa de uma

sociabilidade rural tradicional e vinculada a um convívio harmonioso com a natureza, após anos de separação.

Eles se reencontram já adultos quando Luizinha se põe a pegar água em um braço de rio na fronteira entre sua povoação e a mata fechada e é abordada pelo cangaceiro que sai do abrigo das árvores e a aborda de maneira violenta antes de a reconhecer. É notável, já nesse momento, a presença do rio, elo constante entre os diferentes *topos* da narrativa e recurso sempre acionado à ocasião da travessia das personagens entre um espaço e o outro.

Confrontado com o reflexo inverso de si representado pela outra, o protagonista resolve por abandonar seus modos violentos em favor da postura pacífica apreçoada por Luizinha e embrenhar-se com sua amada no sertão profundo. Agindo assim, supunha internar-se “[...] d’onde era impossível desentranhal-o por serem então, como são ainda hoje, quasi de todo desconhecidos esses medonhos sertões [sic]” (Távora, 1876, p. 216).

Sua intenção era fugir para além dos domínios de todos os homens, fossem eles agentes da ordem estabelecida ou do crime organizado do qual fizera parte. A presunção era tal que:

Parecia-lhe que ninguém, nem a justiça dos homens nem a de Deus, na qual desde os mais verdes annos o tinham ensinado a não acreditar, teriam poder para arrancar-o desse sombrios e protectores esconderijos, dessas grutas insondaveis, perpetuamente abertas ás onças e a elle, perpetuamente fechadas ao restante dos animaes e dos homens que não se animavam a transpor-lhes o escuro limiar com receio de ficarem sepultados para sempre em tão medonhos sarcophagos [sic] (Távora, 1876, p. 217-218).

Este sertão “medonho” e “sarcófago” em questão corresponde a uma porção de terra interiorana de uma continentalidade muito mais profunda, àquela efetivamente calcinada pela seca — o Alto Sertão, tal como caracterizado por Távora, o “pleno deserto” (Távora, 1976, p. 218). Na travessia ao interior dessa terra, o Cabeleira guiava-se pelo leito do rio Tapecurá, transpondo mais uma vez um recorte espacial bem delimitado por uma via fluvial.

Nesta ocasião, o rio opera em dois sentidos diversos e complementares: tanto como ponte entre dois *topos* distintos, o sertão e o alto sertão, quanto como um paralelo ao rio Estige, que separava a terra dos mortos da dos vivos na antiguidade clássica, uma vez que o Cabeleira chegava a um sertão diverso daquele em que circulara até então, um que se apresentava diante de si como um “sarcófago”. Se os

efeitos da estiagem já se faziam sentir do litoral à zona da mata pernambucana, ali a paisagem fora transfigurada a ponto de tornar-se inabitável.

Ao menos assim ela o era para o agora transfigurado Cabeleira. Em sua fuga, eles se deparam com uma roça que viceja em meio à ruína e a qual o Cabeleira tensiona assaltar, mas Luizinha veta a tomada do alimento alheio pela força, o que faz o bandido questionar a sensatez de seus votos recém-contráídos de mansidão.

Igualmente incapaz de reproduzir tal prodígio pela sua inabilidade de trabalhar a terra, resultado de sua criação voltada à espoliação, Cabeleira se vê impossibilitado de subsistir nesse espaço que antes lhe parecia seu por excelência. Sem meios para garantirem seu sustento nesse meio hostil, o protagonista e Luizinha percorrem a esmo o deserto agreste.

São nessas condições que as personagens se encontram ao se depararem com uma cruz à beira da estrada que Cabeleira reconhece como o túmulo de um mercador assassinado tempos atrás por ele próprio em um assalto. Estando então, como disposto pelo autor, “[s]uperexcitado pela falta de alimentação, pelo cansaço da jornada, pelo calor do dia, pelas recordações que o afligiam de envolta com o remorso incipiente [sic]” (Távora, 1876, p. 238), o protagonista vê aparecer diante de si o espectro do morto, o que o faz confrontar definitivamente a natureza criminosa de seu caráter e arrepender-se de seus atos, levando-o a prostrar-se diante da cruz e renunciar, enfim, à violência que guiou seus atos por toda a vida.

É este evento que encima o que parece configurar a passagem da representação do sertão como “inferno” àquela mais associada ao “purgatório”, uma vez que a travessia do Alto Sertão como um todo, esse sertão tornado verdadeiro inferno calcinado pela seca, suscita uma transformação profunda no âmago do Cabeleira. A resolução da tensão que se revelou ao protagonista através desse périplo, entre os vícios de sua vida pregressa e a promessa de redenção pelo exemplo de Luizinha, se dá pela via da contrição.

A revolução interna que se opera no Cabeleira só foi tornada possível diante de sua impossibilidade de subsistir naquele espaço tanto pelo emprego da força quanto pela transformação do espaço pelo trabalho. Assim, esse impasse, e consequentemente sua superação, tem sua raiz justamente na resignificação da relação do Cabeleira com esse recorte espacial imposta pela sua travessia nas condições dispostas pela influência de Luizinha, as quais, enfim, triunfam sobre o protagonista.

Essa jornada de transformação alimentada por um processo de autorreflexão e descobrimento, além de corresponder aos paradigmas dispostos por Cristóvão para a composição de um sertão apresentado como “purgatório”, também se associa à uma tradição literária mais avoenga — a catábase. Na definição de Fernandes, a catábase trata da descida de um herói aos infernos em busca de redenção ou conhecimentos de outra maneira ocultos sobre o futuro, o mundo ou si próprio, resultando no engrandecimento do herói face às adversidades que ele encontra no caminho (Fernandes, 1993).

Exemplos célebres são as jornadas pelo submundo de Orfeu, Hércules, Odisseu e Eneias, cada qual empreendendo essa viagem com fins distintos. As descidas infernais de Odisseu e Eneias são as que encontram maior símile com a travessia do sertão realizada pelo Cabeleira.

As cenas em questão descritas no romance de Franklin Távora não compreendem, por suposto, uma descida literal aos infernos tal qual aquelas protagonizadas pelas figuras clássicas aludidas anteriormente. Pelo contrário, o movimento em direção ao interior do país configura geograficamente, a rigor, uma subida, ou uma anábase, um deslocamento que usualmente se refere ao avanço de tropas continente adentro, no jargão coetâneo desses textos clássicos (Fernandes, 1993, p. 347).

A despeito desse descompasso aparentemente fundamental, a jornada do Cabeleira não deixa de guardar paralelos com essas narrativas no plano simbólico, ao que concorrem as formulações da pesquisadora Rachel Falconer (2001) sobre a dimensão eminentemente alegórica dessas viagens catabáticas. Em seu esforço pelo emprego do tema da catábase no entendimento do conjunto da obra do autor Salman Rushdie, a autora escreve que:

Na descida ao submundo, o protagonista é forçado para fora de uma via de desenvolvimento histórica e cronológica e descende rumo a um mundo temporalmente suspenso. [...] Após uma série de testes físicos e espirituais, [...] alcança o ponto mais profundo de sua jornada. Aqui, no que pode ser tido como o “ponto zero” ou “de conversão” da jornada, o herói confronta o mal supremo ou a face de Deus, ou os dois¹ (Falconer, 2001, p. 470, tradução nossa).

¹ No original: “In the descent to the underworld, the protagonist is forced out of a historical, chronological path of development and driven downward into a temporally arrested world. [...] After a series of spiritual and physical tests, [...] reaches the lowest point of his journey. Here, at what might be termed the journey’s ‘conversion’ or ‘zero point,’ the hero confronts either the ultimate evil, or the face of God, or both”.

Sobre a possibilidade de uma jornada catabática que prescindia de um deslocamento espacial necessariamente descendente rumo a um plano de existência místico, Falconer defende que quaisquer deslocamentos em um plano ficcional que operem um processo tal qual o descrito, ao menos metaforicamente, “[...] implica[m] uma conversão ou uma transformação a partir de um eixo vertical de valor²” (Falconer, 2001, p. 472, tradução nossa). Dessa forma, emerge a possibilidade de entendimento do tema da catábese a partir de sua dimensão metafórica.

Em um trabalho que dialoga com essa leitura de Falconer, o pesquisador dinamarquês Bent Sørensen procura sintetizar esse entendimento menos atrelado a uma descida aos infernos literal do que à dimensão subjetiva da experiência esboçado pela autora através da categoria de “catábese horizontal” (Sørensen, 2005). Ele o faz com o intuito de aplicar esse conceito à trama do romance *Blood Meridian* (1985), de Cormac McCarthy.

Assim, é justamente a essa “catábese horizontal” que se recorre para compreender a interrelação entre o espaço narrativo d’*O Cabeleira*, o deslocamento do protagonista pelos diferentes espaços que compõem a trama e a transformação de seu caráter. A apresentação que o próprio autor do romance faz à guisa de introdução da personagem, caracterizando-a como um herói antes pelo caráter extraordinário de seus feitos do que pela dimensão benéfica ou edificante destes (Távora, 1876, p. 16), o aproxima da noção de um herói tal como aqueles dos textos da antiguidade greco-romana em detrimento do protótipo heroico moderno, o que autoriza ainda mais essa leitura da obra ancorada na atualização de um tema literário clássico.

Recuperando a já referida aproximação feita por Távora nas primeiras páginas do romance entre o Cabeleira e outras históricas figuras de moralidade dúbia, nomeadamente El Cid e Robin Hood, o protagonista homônimo de seu romance aparece como um “herói-bandido”, nos termos de Cristina Betioli Ribeiro, cuja “[...] carreira do crime [...] funciona como um caminho tortuoso para o destaque e o reconhecimento público” (Ribeiro, 2008, p. 119). É também sob este prisma que Ana Márcia Alves Siqueira estuda a constituição heroica do Cabeleira em sua tese de doutoramento (Siqueira, 2007).

O que diferencia a leitura de Ribeiro é que ela defende que o Cabeleira se aproxima antes dos “antigos heróis gregos” do que dos exemplos de “ladrões nobres”

² No original: “[...] entails a translation or transformation on a vertical axis of value”.

históricos aos quais Távora compara seu protagonista, justamente por não ser movido por “causas nobres” como estes, sendo na verdade, a exemplo dos heróis gregos “[...] mais identificado com os ímpetos demolidores do que com o senso de virtude e justiça” (Ribeiro, 2008, p. 121). Dessa forma, ela propõe que, numa leitura do romance que o tomasse em paralelo aos modelos clássicos, “[...] o momento [de transfiguração moral do Cabeleira] poderia ser comparado ao do ‘reconhecimento’ e da ‘peripécia’, elementos trágicos que desencadeiam mudança de fortuna no percurso do herói” (Ribeiro, 2008, p. 120).

Em relação aos paralelos do percurso catabático do herói tavoreano com os de seus precedentes greco-romanos, destaca-se o intercurso de Eneias e Odisseu pelo submundo em busca de respostas a seus dilemas terrenos. Eneias, procurando visões de um futuro que justificassem os suplícios aos quais ele e seu povo se submeteram para cumprir os desígnios de seus deuses, assim como meios de reafirmar a validade de sua posição como representante dos seus para si mesmo, desce aos infernos,

Enquanto Eneias efetivamente desce aos infernos, desfraldando sua geografia tétrica e resolvendo seu conflito interno sobre sua identidade como herói do povo troiano no processo, Odisseu não penetra as profundezas infernais, realizando tão somente uma néquia, ritual necromante de invocação de uma alma penada, a fim de questionar o fantasma do adivinho Tirésias sobre os rumos a tomar sobre seu futuro, ainda que o faça no âmago da terra em um espaço que corresponderia às portas do inferno.

A esses precedentes, a experiência catabática do Cabeleira se assemelha no sentido transformador que o encontro com o fantasma tem sobre o herói e a resolução final de seu conflito interno que a experiência proporciona. É conversando com o fantasma de Tirésias que Odisseu encontra clareza para prosseguir sua jornada, tal como se dá no caso do Cabeleira com seu intercurso com o fantasma do mercador.

Entretanto, a experiência do protagonista do romance surpasse esse encontro, que apenas encima sua travessia do sertão, e que se alia a essa néquia sertaneja para surtir um efeito similar, se não mais profundo, sobre José Gomes. O resultado dessa provação talvez seja mais próximo daquele resultante da efetiva viagem ao inferno protagonizada por Eneias, a qual organizou os sentimentos conflituosos do herói troiano e reafirmou o próprio sentido de sua vida, permitindo que ele cumprisse a sua incumbência heroica.

É assim que a penetração do sertão feita pelo protagonista, sobretudo a partir de seu desfecho, equivale na narrativa a uma viagem ao inferno, no que pese sua dimensão estritamente metafórica, posto que “horizontal”. Uma vez que é a sua jornada às profundezas desse sertão infernal que fatalmente define a sua mudança de caráter, dispõe-se assim a dimensão espacial de sua metamorfose íntima.

A despeito de a essa altura da narrativa o conteúdo simbólico do sertão ter transcendido da esfera de uma representação “infernal” para a de um “purgatório”, a concretude da realidade de uma paisagem afligida por uma seca histórica ainda se afirma na narrativa. É assim que Luizinha morre em meio ao sertão do fogo inclemente e o Cabeleira se vê forçado a traçar o caminho inverso de sua fuga dos homens, fugindo, desta vez, de uma natureza sobre a qual ele não tem qualquer agência em função de sua nova condição beata.

Ele é eventualmente capturado pelas autoridades e julgado como criminoso a despeito de sua recém adquirida docilidade e seu aflorado senso de arrependimento. Inocente aos olhos do povo mesmo que culpado aos da lei, o Cabeleira é enforcado em praça pública, fato que encerra a existência do homem, mas imortaliza a figura folclórica que ecoará na memória popular através dos séculos até ser plasmada como foi pela pena de Franklin Távora.

5 Considerações Finais

Há uma certa circularidade na opção que se fez pelo arcabouço teórico que sustenta esta proposta de leitura da travessia do sertão tavoreano pelo prisma da experiência catabática. A formulação de Cristóvão sobre os três paradigmas na representação do sertão é, confessamente, inspirada na imagem tripartida do além-túmulo imaginada por Dante Alighieri em sua *Divina Comédia* (Cristóvão, 1994, p. 45).

O poeta italiano, por sua vez, ecoa com seus nove círculos do Inferno a geografia fantástica do Tártaro percorrido por Eneias. Não só isso, mas é justamente o autor da Eneida quem guia Dante em sua viagem tétrica nas páginas do poema.

É essa manifestação clássica do tropo literário do *homo viator*, aquele em permanente peregrinação e conseqüente transformação — tal como apresentada na poesia dantesca —, que caracteriza a experiência do sertão que Cristóvão reserva para Grande Sertão: veredas, mas que, aqui, procure-se alargar para abarcar, em alguma medida, O Cabeleira. Nessa subversão metafórica do sertão como

estritamente um *locus horribilis*, busca-se justamente reforçar o caráter transformador que a descida aos infernos encerra em si através da identificação de seus preceitos fundamentais a nível simbólico, os quais independem da matéria fantástica que uma jornada infernal clássica compreende.

Assim, entendendo na jornada do Cabeleira pelo sertão a realização de uma “catábase horizontal”, reconhece-se o caráter subjetivamente transformador da experiência da personagem em conformidade com a indissociabilidade entre o desenvolvimento da narrativa e a dimensão espacial da trama. Ademais, a dimensão subjetiva da apreensão desse espaço pela personagem está em certa medida contida nas ideias de Moraes em sua caracterização do que constituiria o sertão a nível discursivo, sendo essa carga simbólica aquela que se refere à sua condição infernal no que concerne ao romance.

A subjetivação desse espaço se dá a partir de uma experiência que transcende sua caracterização como inferno, mas não implica na superação efetiva dessa condição no plano narrativo, antes concorrendo para alargar as possibilidades de leitura do espaço literário descrito. Isso é expresso exemplarmente na máxima “A mente é em si mesma o seu lugar;/ Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno” (Milton, 2008, p. 53,55, v. 254-255), entoada em desafio no *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, por um Lúcifer recém decaído que se recusa a aceitar o caráter monoliticamente negativo de sua prisão infernal, dispondo-se a subverter a lógica de sua condição pela superação dos construtos discursivos predispostos sobre ela.

Assim também o faz, em proporções menos épicas, o Cabeleira. Fadado a transpor o inferno da seca sertaneja, compartilhado pelas demais personagens e plasmado indelevelmente em sua faceta infernal pela literatura de então, ele supera seu inferno particular em uma jornada íntima de transformação no seio dessa terra calcinada.

DREADFUL SERTÕES, DREADFUL SARCOPHAGI: KATABASIS IN O CABELEIRA

Abstract: In the plot of *O Cabeleira* (1876) by Franklin Távora, the characterization of the characters is closely tied to the spaces they identify with within the captaincy of Pernambuco — the Coast, the *Zona da Mata*, and the *Alto Sertão*. As the novel is set in the period described by Cristóvão (1995) as the one where the *sertão* is represented as “hell,” this study offers a reading of the episode of Cabeleira’s crossing through the

High *Sertão*, exploring the literary theme of katabasis, the descent into hell. This approach aims to analyze the spatial contours in Távora's narrative from a new perspective and to gain a deeper understanding of the protagonist's development in relation to his movement through this space. The study concludes that Cabeleira's journey through the *sertão* not only mirrors the imagery of the *sertão* landscape as infernal but also serves as a vehicle for his personal transformation and redemption — a hell turned purgatory. By imparting this complexity to the representation of this spatial cutout, Távora challenges traditional representations and nuances the depiction of literary spaces associated with the northeastern region.

Keywords: Franklin Távora; Space and Literature; sertão; hell; Brazilian Literature.

Referências

- ALMEIDA, J. M. G. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- CRISTÓVÃO, F. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). *Revista USP*, São Paulo, n. 20, p. 42-53, 1994.
- CUNHA, E. *Os Sertões*. São Paulo: Ubu Editora/Edições SESC, 2019.
- FALCONER, R. Bouncing Down to the Underworld: classical katabasis in the ground beneath her feet. *Twentieth Century Literature*, Durham, v. 47, n. 4, p. 467-509, 2001.
- FERNANDES, R. M. R. Catábase ou Descida aos Infernos: alguns exemplos literários. *Humanitas*, Lisboa v. 45, p. 347-359, 1993.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-31.
- MAIA, M. N. *Um certo caráter geográfico: a construção discursiva do sertão em O Cabeleira*, de Franklin Távora. 2022. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- MILTON, J. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- MORAES, A. C. R. O Sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 11-23, 2003.
- RIBEIRO, C. B. *Um Norte para o Romance Brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- SIQUEIRA, A. M. A. *O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

SØRENSEN, B. Katabasis. *In*: Cormac McCarthy's Blood Meridian. *Orbis Litterarum*, Copenhagen, v. 60, n. 1, p. 16-25, 2015.

TÁVORA, F. *O Cabeleira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.

Recebido em 17/09/2024

Aceito em 08/10/2025

Publicado em 18/10/2025