

LITERATURA E CULTURA: UMA LEITURA HISTÓRICA E SOCIAL DO CENÁRIO POTIGUAR

Stefânnya Silveira de MACEDO*

Eli Brandão da Silva (UEPB - Orientador)

1. NEWTON NAVARRO: CONTISTA

O regionalismo no Brasil foi antecedido por duas outras etapas: a primeira trata-se da fase romântica, momento em que se passou a valorizar as características naturais das diversas regiões do país – “genius loci”, a qual, segundo Tristão de Athayde (apud Murchezan, 1999: 79) em seu livro de crítica literária classifica como “americanismo”. A segunda, o Realismo, que ficou conhecida como “movimento de valorização, análise e interpretação da realidade brasileira” (Afrânio Coutinho, 1980: 201), que deu procedimento àquela marcha introspectiva proveniente do Romantismo, que o mesmo Athayde classificou como “brasileirismo – sertanista e indianista”.

O Realismo rompe com essa imagem sentimentalista e idealizada do país, enfatizando os dramas reais da vida e da alma humana nos diversos aspectos, em relação com o ambiente, retratando o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma dada região, ou seja, deixa o “localismo literário” de lado, passando a dar ênfase à matéria humana.

Portanto a “matéria” regional fornece aos artistas realistas tanto uma ampla fonte de assuntos, linguagens, conflitos sociais e morais, como os tipos humanos que segundo Octávio Ianni (1999: 39) “... os tipos e as tipologias revelam algo como uma decantação do que imagina que possa ser a realidade”, ou seja, como se gostaria que ela fosse ou parecesse.

O ano de 1922 no Brasil é marcado por várias transformações sociais. Para os estudiosos da literatura brasileira, foi essencialmente o ano da Semana de Arte Moderna, movimento que promoveu a revolução estética nas artes brasileiras, mas que foi bafejada pelos acontecimentos políticos que influenciavam o mundo inteiro.

* Graduada em Licenciatura Plena em Letras pela UFRN. Foi bolsista voluntária do projeto intitulado: "Regionalismo e localismo literário em Newton Navarro". O referido projeto está vinculado à base de pesquisa "Cultura e Educação no Seridó Norte-rio-grandense" do Departamento de Ciências Sociais e Humanas no Centro de Ensino Superior do Seridó. Atualmente aluna do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: stefannyas@hotmail.com.

Assim, como o Modernismo foi influenciado por uma forte tendência nacionalista (embora pouco sistemático), enfatizando as características sócias e humanitárias, é com o romance nordestino que os “... os problemas sociais se aguçam e se tornam um painel de cores vivas e expressivas...”, Fábio Lucas (1985: 46).

A literatura brasileira no período de 1930 a 1945 se caracteriza por representar no plano da ficção narrativa cenários, acontecimentos, figuras humanas e tipos sócias que são “arrolados como testemunhas de uma evolução social, política e depois literária, caracterizando todo o universo que seria o arcabouço do Regionalismo nordestino”, como afirma Maria das Neves Alcântara Pontes (2001: 174).

No que compete ao cenário potiguar, em 1938 o curraisnovense José Bezerra Gomes lança *Os Brutos*, pequeno romance ambientando na cidade de Currais Novos que ressalta um gigantesco problema social, isto é, de acordo com o “programa” regionalista em vigência o livro retrata a seca, a falência pela sucessão patriarcal e os dramas dos despossuídos, forçados a se retirarem das terras para não morrer de fome.

Newton Navarro Bilro nasceu em 1928, em Natal, Rio Grande do Norte, onde cursou seus primeiros estudos, deslocando-se para Recife na juventude, onde iria cursar Direito. Mas, ao invés disso passa a freqüentar o curso de artista plástico Lula Cardoso Ayres, desenvolvendo assim sua potencialidade como desenhista e pintor. Retornando para Natal, realiza a primeira mostra de pintura moderna, não sem provocar escândalo. Foi jornalista, orador, teve uma animadora inserção na vida teatral da cidade, como ator e como dramaturgo, foi poeta, cronista, contista e chegou a publicar uma novela. Foi também pintor, atividade que o tornou mais conhecido, certamente pela repercussão jornalística e social obtida com suas incontáveis exposições no Estado e fora dele (Gurgel, 2001).

Publicou *Subúrbio do silêncio* (1953), *O solitário vento de verão* (1960), *Os mortos são estrangeiros* (1970), *Beira rio* (1970), *30 crônicas não selecionadas*, *De como se perdeu o gajeiro curió* (1978), *O palhaço* entre outras obras. Diante dessa vasta produção o que particularmente nos interessa aqui são os contos. Com a publicação dos livros *O solitário vento de verão* (1960) e *Os mortos são estrangeiros* (1970), revela-se o iniciador da “moderna contística potiguar”. Embora, alguns contistas nascidos no Estado, mesmo vivendo fora, tenham publicado livro no mesmo período, a precedência lhe cabe.

Diante disso, adotaremos aqui a definição de regionalismo apresentada por George Stewart (apud, Coutinho):

(...) para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa dada região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, tipografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afeta a vida humana na região; e em segundo lugar das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distintas de qualquer outra. Esse é o sentido do regionalismo autêntico. (1980: 202)

Nesse sentido, podemos caracterizar os contos de Newton Navarro como regionais, pois as descrições relativas ao clima, flora fauna (espaços), personagens e o ambiente (características socioeconômicas, morais, religiosas, psicológicas e culturais), se articulam dentro das narrativas examinadas, através do discurso do narrador, construindo um cenário típico da região interiorana do Nordeste brasileiro. No entanto, o contista rompe com a idéia de que “... A natureza simboliza, pois as forças incontroláveis que destroem os homens; o Governo seria a ‘Providência’: pode ter a salvação, mas permanece mudo, encerrado nos seus desígnios” (Lucas, 1985: 48). Assim, ao realizar sua contística Navarro foge dessa visão determinista que por muito tempo inspirou as narrativas que tem por cenário o nordeste.

Navarro em sua produção de contos dá prioridade aos conflitos sociais mais comuns naquele ambiente, e embora, parta de experiências singulares pode atingir um drama universal, pois ao narrar às dores, os desejos e contradições da alma humana revela-nos os limites da própria condição, como nos indica (COUTIHO, 1980: 206): “... é através do particular que a arte atinge o geral, do individual que se alarga no humano. (...) ao particularizarem-se é que os grandes artistas e criadores alcançam uma comum humanidade profunda”.

Assim, partir da leitura do conto “Os mortos são estrangeiros”, do livro *Os mortos são estrangeiros* (1970), de Newton Navarro, destacaremos elementos recorrentes que contribuem para a construção da morte no meio social e cultura em que está inserida a narrativa. Diante disso, investigaremos os conflitos vivenciados pelo assassino (neto) que mata o filho do assassino do seu avô para restabelecer a honra da família, através da análise das marcas estilísticas, semânticas e culturais presentes no discurso do narrador observador.

2. CARACTERÍSTICAS CULTURAIS DO CENÁRIO NORDESTINO: LITERATURA E MORTE

O conto-título do livro *Os mortos são estrangeiros*, de Newton Navarro narra a história de um moço que mata publicamente o assassino de seu avô, como o propósito de restabelecer a honra da família, que “com sangue foi manchada e com sangue deveria ser lavada”. Pois, só assim seria possível libertar a si e sua família da mágoa que ferira suas almas durante gerações. Mas, no dia seguinte, após o crime, o morto e o assassino são encaminhados para a cidade grande no mesmo carro do trem, e ao olhar para o corpo entregue aos solavancos da máquina barulhenta o assassino mostra sua superioridade diante da matéria inerte, e se mostra ausente de qualquer sentimento de culpa ou até mesmo ódio, porque para ele era uma honra ter atendido ao mandado de vingança ancestral.

Assim, ao lermos o conto notamos que o sentimento de vingança presente no personagem principal (que não é nomeado) nasce da discórdia antiga entre duas famílias, ou seja, o ódio que se enraizara em sua alma não procede de uma inimizade pessoal, mas um sentimento que se perpetuou por gerações como se tivesse “procedência genética”, como podemos observar no trecho a seguir:

(...) No ventre de cada mulher fecundada naquela vasta casa de Rosário, se fosse um homem a se gerar nas largas camas de pau-seda e cortinas de rendas com as marcas da família bordadas em vermelho, iguais ao ferro do gado inumerável pelo campo da redondeza, se fosse homem a rebentar dos ventres jamais estéreis, traria sempre o recado ancestral de executar o rival mesmo já derrotado, que afundara terras e criações em letras vencidas de Banco. (p. 87)

Como vimos, no fragmento citado à cima, o sentimento de vingança era cultivado no meio familiar de modo que as crianças, principalmente as do sexo masculino eram educadas num ambiente em que a violência era tida como ato heróico, pois era vista como a única forma de apagar a “vergonha” da família.

Além disso, podemos perceber através de alguns elementos como: camas de pau-seda, cortinas de rendas com as marcas da família bordadas em vermelho, o gado inumerável pelo campo da redondeza, que se trata de uma família rica e tradicional, e até mesmo o material de que é feitas as camas (pau-seda) e as cortinas (rendas), como também a cor (vermelha) com que é marcada as iniciais da família nos indicam a sua nobreza, como podemos comprovar em (CHEVALIER E CHEERBRANT, 2006: 944):

Universalmente considerando como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto uma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível (KANC). O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida (...).

No conto, aqui em estudo, não encontramos referências com relação a tonalidade do vermelho. Isso nos indica que na narrativa do escritor potiguar a cor vermelha também é carregada de ambigüidade. Pois, enquanto vermelho cor de fogo (vermelho-claro), pode representar a força masculina, a ação brilhante como os raios de sol que iluminava a cidade de Rosário no momento do acontecimento, revelando-nos a força irredutível do moço e também como forma de reafirmar o brilho nobre e a força da real soberania da família. Por outro lado, o vermelho sangue (vermelho-escuro) que representaria o mistério da vida, tanto no que se refere aos ventres fecundos das mulheres da família, como a morte do inimigo.

Ao passo que vamos lendo o conto percebemos que com a morte do “inimigo” se constitui no moço um sentimento de gratificação, pois foi ele fora *o homem*, que matara em defesa da honra, como podemos comprovar no fragmento que se segue:

(...) E mesmo sua ação, no trivial da hora calma da cidade da infância, fora aberta e corajosa. Ele só, sem o poder e a grandeza da família, com a faca de prata do avô na mão e, na boca, o insulto que se sepultara sem eco, em tantas bocas, no cemitério de Rosário. Ele triunfara sobre a inquietação de tantos anos de sua casa. O inimigo, a ameaça da honra, morto aos seus pés, como um bicho, um pedaço de carne furado em muitos lugares, posto a apodrecer. (p. 88)

Através do discurso do narrador onisciente, notamos que o moço não mostra nenhum tipo de arrependimento em relação ao crime, ao contrario, ele havia sido um instrumento consciente e tranqüilo, o que nos aproxima de um quadro de frieza e brutalidade. O ato de matar é encarado pelo moço como uma vitória, indicando-nos o seu poder/ indiferença diante

daquele “pedaço de carne furado em muitos lugares”, como podemos comprovar no excerto transcrito a seguir:

(...) Teve vontade de apalpar o rosto à sua frente, mas temeu a presença dos soldados. Temor sem razão, pensou. Por que, afinal, a censura de entregar um morto às mãos de seu assassino? E, sem muita consciência do que pensa, senti-se ele mesmo com certo direito sobre aquele corpo, contra que não guardava o menor sentimento de ódio. A força antiga da revolta toda desfeita. Inexplicavelmente, sentia-se à vontade junto a sua morte. O morto era mais seu do que de qualquer outra pessoa. (p. 92)

Como nos indica o fragmento acima, o assassino mostra todo um domínio em relação à matéria a ser extinta, aquele corpo entregue aos solavancos do trem representa, agora, o triunfo de sua ação, era o símbolo real da vitória. O inimigo agora não representava mais nenhuma ameaça, é “expressão de mais nada”. Nesse sentido, o domínio do moço também se estende aos três soldados que foram escalados (que também estavam entregues aos balanços do tablado do trem) para resguardar sua integridade, vejamos o excerto que se segue:

O sono dos outros o incomodava, dava-lhe uma espécie de inveja. Não, não era remorso: ainda há pouco junto ao morto perdera as reservas que tinha sobre a possível brutalidade havida no crime. Inquietava-o apenas o seu domínio sobre aqueles quatro homens deitados, indefesos. (p. 93)

E aí, podemos observar que o sono imita a morte, ou seja, ao dormir os soldados se assemelhavam com o morto, tanto no que se refere ao alheamento da realidade, indicado pelo cerramento dos olhos, como também a perda de domínio da situação, ou seja, os soldados estavam completamente indefesos, naquele instante particular, (FREIRE, 2006: 50):

A morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece – se correr tudo bem. Terrível pode ser (...) a perda sofrida pelos vivos quando morre uma pessoa amada. Não há cura conhecida. Somos partes uns dos outros.

Assim, podemos perceber como se constroem as máscaras sociais na narrativa em estudo, isto é, ao analisarmos as três figuras representantes do Poder, notamos que em um

primeiro momento eles se revestem da autoridade que lhes cabe, “se fazia sentir a definida autoridade e a forçada obediência do moço”, nos três era notável a empáfia do poder judiciário, mas no decorrer da viagem surge entre o matador herói e os soldados certa intimidade:

(...) Mas não tardou em que um soldado, o que lhe acendera o cigarro, se aproximasse de novo e ficasse ali, com os ombros a si tocarem a qualquer movimento mais forte do trem. A conversa não tardou, fez-se assunto de intimidade (...). (p. 86)

Isso pode nos conduzir a dois significados, o primeiro seria a reafirmação de que o ato de matar, no conto aqui em estudo, seria visto como um ato heróico, assim, há uma “descaracterização” do criminoso, ou seja, é justo matar, quando o motivo é a honra da família, e por isso não seria necessário temer ao matador, porque afinal ele era apenas um homem que lutou para banir a vergonha que sua família sofrera durante anos. O segundo sentido seria o fato de que naquele momento, no trem, eles não precisavam demonstrar tanta ou nenhuma autoridade já que estavam apenas os cinco (os três soldados, o assassino e o morto), ou seja, eles mostravam-se múltiplos, por estarem envolvidos em máscaras sociais, “moldam-se” conforme a situação, como podemos comprovar no trecho abaixo, ao chegar na cidade grande os agentes da lei retomam suas posturas, e aí, desaparece os companheiros de viagem e reaparece as três figuras detentoras de autoridade e poder:

(...) Os soldados postaram-se de pé, todos sérios, silenciosos e quase brutos. (p. 94)

O mesmo acontece como o preso e o morto, pois ao chegarem à capital este primeiro reassume o papel de assassino, e o segundo de vítima, ou seja, eles voltam as seus estados/condições iniciais, como podemos conferir no trecho a seguir:

Na descida, os três soldados unem-se ainda mais em gesto de proteção. O morto não importa muito, embora tenha recuperado agora sua condição de vítima. (p. 94)

Segundo (MÁRCIA TAVARES 2004: 98) é inegável que a construção do espaço determina muito mais que apenas a localização da trama, podendo revelar dados sobre os

personagens, dados estes que vão desde a situação apresentada até conflitos não explicitados. Assim, observa-se que os espaços que constituem a narrativa do escritor potiguar, dividem-se em abertos e fechados.

Quanto aos espaços abertos, temos a cidade de Rosário, que é apresentada no texto como um lugar tranqüilo, que foi abalado por um violento assassinato:

(...) Rosário, por muito tempo sonolenta e calma, vira, em praça abeta, no mesmo antigo de tantos desafetos, a sua mão cerrara atendendo enfim às inscrições tumulares, aos epitáfios de vingança (...). (p. 87)

Quanto aos espaços fechados, nos temos a delegacia e a casa grande da família do moço, sobre os quais encontramos apenas descrições singelas de como se caracteriza esses espaços, mas é o carro atrelado ao trem o espaço que está em *primeiro plano*. Ao observarmos esse espaço notamos que é nele que se pode evidenciar a indiferença do assassino diante do morto:

(...) Ele mesmo – e isso lhe acontece agora, estranhamente -, ele mesmo já não tem mais nada com o que está ali (...). E o importante: que está ali parado para sempre com a vida cortada pela faca de prata do avô, também trucidado assim, muitos anos antes, por um dito seu pai, daquele que vai ali, aos sacolejos. (p. 91)

Conforme nos indica a citação acima, o neto se mostra totalmente indiferente em relação ao cadáver, pois aquele morto não lhe trazia mais nem arrependimento, nem remorso, mas um certo direito sobre aquele corpo entregue aos sacolejos do trem, como já foi relatando anteriormente.

Com relação aos espaços que cada personagem ocupa no carro, durante o percurso até a capital, notamos que há uma divisão, primeiro entre os vivos e o morto, depois entre o assassino e os policiais (detentores da lei), no entanto, a distância entre esses últimos é menos acentuada, pois esse distanciamento é transgredido quando surge o diálogo entre eles, ou seja, a reação dos vivos contra o silêncio do féretro, mesmo que essa intimidade seja quebrada em um segundo momento pelas imposições sociais:

No lastro do vagão de carga, três soldados e o criminoso se arrumarão. Na outra extremidade, o corpo do morto ia envolto em estopas, preso com cordas e uma verga. (p. 83)

A partir daí, observamos que o morto ocupa um espaço oposto aos vivos, o que pode nos indicar a superioridade que se estabelece entre os vivos e aquele pedaço de carne esfaqueado:

(...) O morto é uma coisa à parte. Presença semi-real, os vínculos que ainda o ligavam entre si se rompiam a cada minuto passado. Mas os vivos sentiam uma instintiva carência de apoio. Como se quisessem afirmar, diante do alheamento do morto, um estado de liberdade. Deviam parecer o que eram: diversos daquele outro corpo expressão de mais nada. Não importava que um dos vivos fosse assassino, interessava afirmarem-se vivos, eles mesmos, e desfrutarem essa realidade. (p. 84)

Como nos indica o fragmento acima, havia uma condição de superioridade entre os vivos e o morto, já que estes primeiros tinham a liberdade de “lutar” contra toda aquela situação, porque estavam vivos, e isso lhes dava por natureza o “poder” de transformação, enquanto que o morto estava ali parado para sempre.

Contudo, estão todos presos, de certa forma, aquela situação, os oficiais da lei, por obediência ao ofício, o matador, por estar cumprindo pena, e o defunto, por estar preso a sua morte. Assim, os elementos que se encontram fora do vagão do trem podem ser interpretados como metáforas da liberdade:

O trem atravessava o campo onde surgirão de um lado e de outro, plantações de milho novo. Bando de anus-pretos, pousados em cercas, alvoroçavam-se à margem da máquina barulhenta. (p. 84)

Nesse sentido, os pássaros podem significar a liberdade (que se encontra no espaço exterior e que é inacessível ao moço) e o vôo segundo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006:964) nos mitos Ícaro e nos sonhos (...) exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, uma ultrapassagem dos conflitos (...).

Mais adiante temos:

(...) Os quatro olham um caminhão de carga que corre paralelo ao vagão. Do alto da carga de algodão um menino agita os braços e grita uma saudação vulgar. Um soldado responde. O menino repete o gesto e desta vez o moço também retribui o aceno. Seus olhos devoram a alegria do menino. (p. 93)

Neste fragmento, a metáfora da liberdade é ainda mais evidente, pois o espaço que o menino ocupa naquele instante, o alto de uma carga de algodão (o menino parece voar como os pássaros), nos permite inferir que a liberdade do garoto se assemelha ao vôo de uma ave, enquanto que os quatro homens estão presos a um vagão de trem, e a uma situação que o distancia totalmente daquela criança.

De acordo com (IANNI, 1999:15):

A sociologia e a literatura colaboram decisivamente na elaboração do mapa da nação, ajudando a estabelecer o território e a fronteira a história e a tradição, a língua e os dialetos, a religião e as seitas, os símbolos e as façanhas, os santos e os heróis, os monumentos e as ruínas.

Dessa forma, para analisamos o conto: “Os mortos são estrangeiros”, de Newton Navarro, precederemos à leitura dos elementos da narrativa, realizados nos planos ideológicos e estéticos, pois ao verificarmos que a temática da morte é uma forma de analisarmos os aspectos da cultura nordestina. Buscaremos a partir de leituras de base sociológica e histórica estabelecer correspondências entre elas, através do contexto social em que esta inserida as personagens, que nos permitirá construir uma imagem desse meio (o sertão potiguar), revelando-nos características sociais, culturais, religiosas, econômicas, morais, sentimentais e psicológicas, as quais nos possibilitarão analisar as relações e os conflitos humanos que se estabelecem no ambiente fictício, isto é, interno ao texto.

Diante do exposto podemos perceber que há no conto de Navarro uma quebra das imagens estabelecidas para o Nordeste no que se refere ao movimento pendular (chuva e seca). A narrativa rompe com a tradição em que a literatura nordestina só poderia narrar histórias corporificadas pela miséria, a qual é fruto de um longo período de estiagem e que a chuva seria a única solução para os problemas do povo sertanejo. Embora, o texto potiguar se distancie dessa temática, que foi exaustivamente explorada nos romances regionalistas da década de 30, a figura masculina aqui ainda é representada como o “cabra macho”, valente,

que matara em defesa da honra (essência sexual do homem). O homem é colocado em uma “escada” ocupando sempre um lugar superior ao da mulher. Assim, não seria exagero comparar a masculinidade a uma espécie de nobreza, tão nobre como o ato de matar em favor da honra da família.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto. Fala-se em cultura: o que é? **Jornal de Natal**. Natal, 5 fev. 2001. Caderno Encartes, p. 3.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos; (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**: 20ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2006. (p.951)
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. **O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto**. Natal: Editora da UFRN, 2006.
- GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- GOTLIB, Nádía. **Teoria do conto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- GURGEL, Tarcisio. **Informações da Literatura Potiguar**. Natal: Argos, 2001.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção no Brasil**. São Paulo: Ática, 1985.
- NAVARRO, Newton. **Os mortos são estrangeiros**. 2. ed. Natal: A. S. Editoras (Coleção “Letras Potiguares”).
- PONTES, Maria das Neves Alcântara. Panorama do Regionalismo de 30. In: **Revista Conceitos**. v. 4 n 6. João Pessoa, jul./dez. 2001. p. 1-180.
- SAGATO, José Antônio e BALDAN, Ude. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.
- TAVARES, Márcia. Tempo de rugas, espaço de gretas. In: CORDIVIOLA, Alfredo, SANTOS, Derivaldo e CABRAL, Valdenides. **As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da leitura**. João Pessoa: Idéia, 2004.